

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Literatura

La casa: Frontera y límite (en textos de Brunet, Donoso y Eltit)

Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura Hispanoamericana y Chilena

Nombre de la alumna:

María Eugenia Brito Astrosa

Director de Tesis: Sr.Dr. Bernardo Subercaseaux Sommerhoff

[2008]

1. Introducción .	1
2. Marco teorico .	7
3. Discusión bibliográfica .	11
4. Capítulo I. La casa en la novela chilena. Dos referentes ineludibles: <i>Martin Rivas</i> , de Alberto Blest Gana y <i>Casa grande</i> , de Luis Orrego Luco. .	15
5. Capítulo II. La casa fundo y sus dobles: en Marta Brunet .	17
6. Capítulo III. El tajo y la laguna en “Piedra callada” de Marta Brunet .	27
7. Capítulo IV. Humo hacia el sur: la casa simbolica de Marta Brunet .	35
8. Capítulo V. El significante de la casa donosiana en <i>El lugar sin límites</i> y <i>El obsceno pajar de la noche</i> .	43
9. Capítulo VI. Un escenario de mutacion e inversion de signos en <i>El lugar sin límites</i> de José Donoso . .	53
10. Capítulo VII. ...la casa de <i>El lugar sin límites</i> . Entre la desaparicion y el camuflaje .	59
11. Capítulo VIII: La casa, material sensible en <i>El obsceno pajar de la noche</i> .	69
12. Capítulo IX. El carácter ambiguo y plurisignificante de la casa donosiana .	87
13. Capítulo X. La casa literaria de Diamela Eltit. Su emergencia en la literatura chilena .	109
14. Capítulo XI. Casa, carcel, barrio, bar en <i>Por la patria</i> , de Diamela Eltit (espacios de opresion dictatorial) . .	117
15. Capítulo XII. <i>El cuarto mundo</i> . Desde la comunidad “paria” hasta la aldea global y mercantilizada . .	131
Conclusiones .	141
Bibliografía .	151

1. Introducción

El presente trabajo obedece a un interés por iluminar los lugares desde donde el imaginario de la casa, como huella del inconsciente de la escritura, actúa, en aparente contraposición a la ciudad que ocupa mayoritariamente las referencias críticas en la teoría literaria de la novela, poesía y cuento, así como también en los estudios culturales. Me pareció urgente hablar de la “casa”, que, en el sentido heideggeriano de morada abre sentidos inscritos en la apertura y elaboración de un mundo posible.

Existe un estrecho lineamiento entre casa, escritura y nación, en la literatura chilena. Ello se debe a que es en y desde este territorio, que el significante de la casa adquiere su fuerza política para generar los relatos que, a partir de distintas coyunturas políticas producen los sentidos de la pertenencia o la afiliación con el lugar. Uno de los ejes temáticos de mayor relieve abre como problemática lo difícil de construir un mundo posible en este rincón del mundo, validando la pregunta por la cohesión de sus habitantes y por los sentidos que portan sus diferencias cuando se trata de leer el debate sobre los términos que estipulan su unión. En otras palabras, hasta qué punto la nación, como territorio geográficamente delimitado, ordena una sintaxis-un orden-que genera ciertos parámetros culturales mientras desactiva modelos o impide la formulación de nuevas y distintas matrices culturales.

La casa, como centro nuclear de la vida del hombre es el primer lugar que éste conoce y, a su vez, es el repliegue necesario para el descanso, allí donde cada persona se retira para el sueño, el trabajo o el descanso. Es el territorio signado para construir la familia, en la cual se complicitan religión y política en un solo discurso de carácter

moralizante. Ya que la familia está constituida por “alianzas”, pactos que estatuyen genealogías y que abren contratos entre grupos de pares en cuanto a clase. La educación del niño o niña para constituirse en un sujeto social se lleva a cabo de manera importante en su recinto, por lo tanto la dimensión política y económica de la casa es bien visible desde las primeras etapas de la civilización humana, como señala Lacan en su libro *La Familia*.

Es el sitio en donde cada psiquismo cursa lo secreto y lo público, el que reconoce la cara certificada por el mundo oficial, como los lugares más asociales, menos domesticados por la cultura. Es también una construcción, lo que revela un gesto creativo, una apertura y un logro ante la incertidumbre, un refugio frente a la intemperie, el rincón final del exiliado.

La casa funciona como límite en un sentido fundamental: es el umbral desde el cual se prepara el sujeto, como soporte de un lenguaje que se va a extender a la civis, a la polis en la cual va a operar de manera simbólica, en el cuerpo legal, público y visible de la ciudad en la que se inserta. Así como la red de poderes que actúan desde el inconsciente y que permiten el acceso a la letra, puede ampliarse y / o restringirse de acuerdo a qué políticas la abran o la cierren, en determinadas circunstancias históricas.

Entre los muros de la casa y sus puertas, se produce la coexistencia entre seres que muchas veces rompen la genealogía de la familia y se abren, hacia otras fuerzas, movidos por la necesidad o el deseo. La casa chilena es un territorio compartido y es desde su interior desde donde se gesta la decisión de quién o quienes y de qué modo se va a producir el sociolecto, mejor dicho el hétérolecto, de la habitación de la casa.

La casa es también una frontera que insinúa la escritura del otro, que intenta abrirla, y que a ratos, se mezcla, pero que mantiene su equilibrio inestable dentro de límites concretos, abriendo un puente a una casa imaginaria, que se desliza de su referente “real” para emprender rumbos que reordenen las estrategias binarias de dominación que marcan la topología de la casa más arcaica y letal: la casa-nicho que enjaula y empareda a sus habitantes con una casa más rica y abierta a los nuevos tiempos que aportan las corrientes vanguardistas y con ellas, la necesidad de inscripción de lo propio en los soportes culturales que canalizan los cambios culturales y sociales de América Latina.

Además, la casa contiene y cobija deseos reprimidos por el mundo de afuera. Es el doble estándar de la burguesía que genera esta posibilidad de hacer circular de manera casi invisible cuerpos al borde de la ilegalidad o que se desvían de la moralidad vigente, de origen católico conservador. Por lo tanto, cuestiones como homosexualidad, incesto, que hasta hace poco eran censuradas por la mirada pública, encuentran el alero en circuitos restringidos por la cosmética de la casa. Brunet, Donoso y Eltit hablan mucho de ello.

Estudiar la casa en el horizonte histórico literario chileno, como foco de cruce entre deseo y legalidad, lo público y lo privado, lo “real” y lo “fantasmagórico”, es decir, lo aparental, las máscaras de las que tanto hablan los textos de Brunet y Donoso, implica dar cuenta de la gestación de una materialidad que está siempre en proceso en la esfera de lo privado. Para llegar a su concreción pública, se debe entender las retóricas que modelaron los cuerpos para dejar de ser huellas invisibles y convertirse en signos

productivos. Esa tarea es un material literario: de ese trayecto da cuenta la poética de las casas que me propuse analizar, revisar, habitar. Son las casas de tres narradores: Marta Brunet, José Donoso y Diamela Eltit.

Quise buscar ese tejido denso y opaco en aquellos textos que aparecen en momentos en que ya la nación en ciernes ha sedimentado un cierto imaginario y lo que intentan estas escrituras es visibilizar mundos mixtos, difusos, periféricos y plurificarlos en formas estéticas de modo de transparentar operaciones invisibilizadas por las hegemonías. Por cierto la existencia por varios siglos como colonia en un continente imaginado y escrito para el Primer Mundo, hizo la tarea equívoca y ambigua. La historia de Chile muestra esa heterogeneidad en la que cada período guarda señas lingüísticas y culturales de fuerzas inesperadas, que se hacen presentes por la atracción que siempre ha ejercido Europa sobre las colonias y la enorme, la dura resistencia de las clases menos favorecidas de este país por sortear los prejuicios que caen sobre ellas, y por sacar de sus vidas y cuerpos esa fuerza política estereotipante que los enmarca en condiciones culturales y sociales muy difíciles, casi imposibles de sortear.

El tema del mestizaje, insoslayable, se hunde en los textos dominantes bajo los términos de “clase” y con nomenclaturas despectivas, tales como, “medio pelo” (Blest Gana), rotaje (Edwards Bello), avanzando hacia “aindiado” (Brunet), “sin rostro”, (Donoso) “sudaca” (Eltit).

Me pareció que aquellos textos que más ampliamente describían esa característica eran *El Obsceno Pájaro de la Noche*, de José Donoso, *Humo hacia el Sur* de Marta Brunet y *Por la Patria* y *El Cuarto Mundo* de Diamela Eltit.

Sentidos dislocados, emergentes, capaces de movilizar los lineamientos rígidos y presupuestamente inmóviles de una visión hegemónica de la cultura, eran los que veía aparecer, de manera poética, en mi corpus literario. Una arqueología del inconsciente latinoamericano producía allí el subsuelo de su memoria, diseminando, de modo estratificado, sus rasgos.

El lugar en que este hibridismo y sus poéticos signos se cruzan y surcan sus afanes existenciales fueron esas escrituras. Ellas cuestionan de manera poética la violencia del sistema falologocéntrico que posibilitó la inscripción de un sistema favorable a algunos grupos de poder, dejando a otros la vasta y difícil zona del margen.

La reiteración de ciertos tópicos como el camuflaje de la identidad, la disputa entre periferia y centro, la diseminación y el travestismo genérico habitan en esas tres productividades textuales. Había, pues, encontrado un lugar político importante, porque la yuxtaposición de significantes que se generan en la casa permite entender el cruce entre la familia y sus dislocaciones; lo que se llama el mundo privado. Es en ella donde parte toda biografía, la matriz de cualquier inconsciente y por lo tanto, de todo mito, leyenda, religión, lenguaje. Pero también es la sede en la que converge todo el recorrido ciudadano, desde donde se arma la polis y su compleja forma de generar políticas que constituyen la “producción” de universos que en el caso de Chile- y creo que en toda Latinoamérica- atraviesan la densidad de su historia, sus huellas, traumas y deseos. Todos ellos generados en y a partir de un lugar, una coyuntura con los lineamientos trazados por el Primer Mundo y las metrópolis internacionales que han dominado y en el

caso de Chile, han modelado el lugar desde siempre y que sustentan el poder político, económico y cultural, de manera a veces dramática, para muchos, en nuestro continente.

La casa, así concebida, es, pues, un tejido escritural en que se cruzan textos y contextos políticos por los que transita la narrativa de Marta Brunet. En ellos, la historia del pensamiento laico, las nuevas posibilidades para la mujer en la elaboración de la nación por la llegada de la modernidad.

Esta modernidad implica en América Latina no sólo la industrialización, con la consecuente pérdida de lugar del sujeto productor de bienes agrícolas; la creación en serie que deja atrás la manufactura y la gestación de nuevos sujetos sociales que conforman sus estéticas y su inserción cultural de acuerdo a formas que modifican las anteriores, centradas en el modelo de la hacienda.

Los textos de Marta Brunet condensan todos estos sucesos, y es, por ello, que decidí dar amplio curso a la casa brunetiana, en la que “la provincia”, siempre aislada y revoltosa, siempre amenazada con la marginalidad, coexiste, por ello, de manera difícil con los centros.

Más aún, la escritura de Marta Brunet hace descansar en la más intensa de las periferias, la provincia, el eje que soporta su práctica literaria.

Con José Donoso, y, específicamente en los textos en los que centro mi lectura, puede verse la consagración de las vanguardias en Chile, con la consabida renovación de lenguajes, en cuanto a temas y técnicas. En sus obras, se pierde el sujeto hegemónico, totalmente dueño de la realidad en la que habita, para ceder paso a un sujeto fracturado, habitado por muchas y distantes voces. En sus obras, se lee la crisis de un modelo de vida aristócrata y conservadora, con una clase media, debatida entre el deseo de renovación y status gracias a las garantías otorgadas por el pensamiento laico y por los logros que, para esa clase, hicieran posible los gobiernos radicales. Pero también se observa en su literatura un fuerte escepticismo con respecto a la capacidad protagónica de la “clase media”, en los tiempos en que la derechización del poder y el militarismo ya hacían retroceder el empuje del laicismo y su afán demócrata.

La casa donosiana es por ello, un archivo de la historia y un laberinto por donde las diferentes clases se encuentran y confrontan sus voces, a veces, por ciegos pasadizos, las más, dando vuelta el sistema habitacional mismo, en operaciones cuya retórica se deja leer a través de las figuras de la inversión y la elipsis. Inversión de los géneros y de los poderes, elipsis del Nombre del Padre, del origen, la causa, y de toda razón positivista.

Con Diamela Eltit, el drama político de la dictadura y la opresión militar, que escribe en la década de los 80 los libros que aquí analizo, incide en la manera en que construye su “casa”, más bien, hacia el “erial” y aún, desde los pasajes más inhóspitos, en la cárcel. Su comunidad épica y resistente ocupa un lugar escrito con todas las renovaciones propias de su estética, ubicable dentro de la posmodernidad, la que trae consigo, la crisis del macrorelato americano, la formación de micromundos y de políticas ceñidas más bien a la resistencia y al combate desde “lo privado” a la hostilidad sentida como alienante y agresiva, inscrita en los cuerpos de los habitantes de la ciudad. Uno de los rasgos estéticos importantes de la prosa eltitiana es que el poder hegemónico se duplica en los

miembros más cercanos: la pareja, la familia, abriendo nuevas zonas de conflicto. Los nuevos signos con los que embate la avasalladora influencia del neoliberalismo y su impacto en Chile tienen relación con una aguda y penetrante lectura crítica del cuerpo como dispositivo en el que se tejen las polémicas del hombre y la mujer con el contexto histórico- social. La textura literaria de Eltit ilumina focos de poder que penetran hasta en la víscera, en la que detona fragmentos de rebelión, hilos psicóticos que subyacen en la memoria y que se activan en el tenso y a ratos virulento tejido del relato.

Es la otredad que cada habitante latinoamericano porta; es el lugar del ser que toma parte activa como eje de contención de su historia, como contexto que la enmarca y que se imbrica con ella para generar nexos de comunicación y diálogo.

Es ese espacio el que emerge en la literatura de Diamela Eltit, la casa en que el más desolado lugar encuentra una poética que le permite sortear la crisis y la devastación total. Su mundo simbólico se asocia con el dependentismo y con los efectos culturales y políticos de la entrega del país al neo-liberalismo frente al que comparece cada vez más empobrecido en su potencial.

2. Marco teorico

El marco teórico a partir del cual he realizado este trabajo es transdisciplinario. Parto desde Derrida, quien como ya dije, abrió desde la filosofía, el concepto de escritura y el de diferencia, vital para el surgimiento de varios estudios, tales como el feminismo y la crítica cultural.

El concepto de escritura como manifestación de las formas en las que se articulan las diferencias entre ser y sentido, la no coincidencia entre una primera y una segunda vez, lo llevó a plantear que es justamente la existencia de la repetición, del segundo, la que funda al primero, la experiencia de la segunda vez está ya diferida en la primera.

La conciencia de que la historia no sería sino representación renovó de modo radical los estudios de la historia, la filosofía y la literatura y a todas las disciplinas culturales. Una de las estrategias de la filosofía de Derrida consiste en desmontar los signos binarios de la cultura, introduciendo con la “diferancia”, la “a” que inserta un paréntesis entre dos polos que aparentalmente sostienen la tensión de superior/ inferior; para plantear la cadena de textos que proliferan sus sentidos frente a un significante que se elide, se ausenta, se prolifera. Ello lo llevó a validar los textos menos prestigiados por la cultura, precisamente, en cuanto portador de sentidos precisos. De este modo, comparecerán con igual valor en sus textos, los exámenes de epígrafes de libros, o cartas personales de un autor (como se aprecia en su lectura de las cartas de Freud). La biografía y el testimonio van a ingresar de esta manera al estudio de la cultura y del arte.

Pero no sólo eso. También valoró el estilo, la forma, que para Derrida es la manera misma que reviste el pensamiento: trazo, juego, forma, lenguaje. Así, descarta a una

fenomenología husserliana, exhibiendo la imposibilidad de la anterioridad de la conciencia frente al lenguaje. La historia de estos estudios derriderianos va a abrir un campo nuevo bajo otros parámetros.

Permitió el surgimiento de un feminismo más dotado de saberes y más consciente de su alteridad y de su relación con el contexto político. Libros como los de Luce Irigaray, *Speculum*, o de Judith Butler, *La angustia del género*, serían impensables sin Derrida.

Los estudios de género, desde el primer feminismo, representado por Kate Millet, Germaine Greer, entre otras, que buscaron la igualdad social y sexual de la mujer, están presentes como lecturas ya incorporadas a todo trabajo analítico que yo realice, a la par que, con reparos, el feminismo de la diferencia, con autoras como Luce Irigaray y Helene Cixous, que más bien, en mi concepto, instituyeron una poética de la mujer, reduciéndola a lo orgánico, como efecto político. Pero no se puede olvidar que fue Irigaray a través de sus textos, como *Speculum* y *El cuerpo a cuerpo con la madre*, las que pusieron énfasis en la crítica a la supuesta carencia de órganos importantes en la mujer, por su falta de falo y las que hablaron de la importancia de la relación con el cuerpo materno, cuestionando la “envidia” que Freud le adjudicara a la mujer para poder hablar de manera tan cuestionada (y autocuestionada, hay que decirlo también) sobre su sexualidad:

Quizá lo que ellas no explicitan: cuando se dirigen a Freud como el gran Otro de sus textos, es su deuda con la gran psicoanalista Melanie Klein, rival de Anna, su hija, y con la psicoanalista Françoise Dolto, contemporánea de Lacan. Melanie Klein observó el comportamiento de niños pequeños y la relación tensa del lactante con el pecho materno. Amor y odio se encuentran ya presentes en el primer contacto con el objeto necesitado y, por ello, amado.

Françoise Dolto, por otro lado, desde un punto de vista lacaniano, observó la relación madre, hijo/ hija como la relación fundante de la psique tanto del hombre como de la mujer y describió el juego con los que Winnicott llamaría “objetos transicionales” como rituales plenos de lenguaje, cuyas formas son significantes de los modos en que el niño o la niña comienza a comprender el mundo, y por medio de ciertos juguetes, intenta, metafóricamente, hacer menos dolorosa su separación de la madre, generando una simbolización que será la base de su lenguaje y de su desarrollo autónomo como persona.

Para retomar el feminismo, existiría con Joan Scott, Rossana Rossanda y otras, un feminismo que intenta posicionarse de los anteriores para de una manera táctica y política posicionar el género “mujer” dentro de un lugar cultural capaz de dialogar con lo masculino. Lo que importa finalmente, según esta tercera postura, es sacar lo “femenino” de su lugar menoscabado y minoritario.

Michel Foucault está presente en todos los análisis que he realizado, particularmente los aportes de libros como *Las Palabras y las Cosas* y *La Arqueología del Saber*. En el primero de estos libros, están los estudios sobre los modos de conocimiento del hombre: la analogía (Antigüedad, Edad Media; desde el Renacimiento hasta el S. XVIII,) la representación y desde la segunda mitad del SXIX, la producción de lenguaje, con Freud, Eisenberg, y con los antecedentes de Sade en el SXVIII y Nietzsche en el S. XIX, Marx, desde la economía. El segundo de estos libros es más bien una metodología para la

investigación del conocimiento y una repostulación del estudio de la historia, de manera no cronológica ni lineal, sino reconociendo umbrales, discontinuidades y rupturas, lo que explica gran parte de las elecciones temáticas y formales de mi corpus

Jacques Lacan es uno de los autores que he tomado en consideración particularmente en sus estudios de Freud, específicamente en sus artículos “La instancia de la letra en el inconsciente”, “Función y Campo de la palabra” y “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. Estos artículos aparecen en su libro *Escritos 1*, que es material de mi lectura, así como el libro *La Familia*, del mismo autor. Es sabido que Lacan se caracterizó por ser uno de los psiquiatras que más relevara a Sigmund Freud y también por sus detenidas lecturas sobre la paranoia.

Gayatri Spivak en sus estudios sobre el canon de la literatura inglesa como escritura y reescritura del nombre del Padre, siguió las ideas de Derrida sobre el falologocentrismo de la cultura europea, a la par que señaló las múltiples diferencias con la literatura escrita por autores hindúes, traducidos por ella al inglés. Todo texto va escrito en una lengua y no puede ser traducido en su totalidad, hay una diferencia en los significantes de cada sistema lingüístico que porta su irreductible traspaso a otra, nos señala el filósofo francés.

Homi Bhabha con la idea de la cultura contemporánea como un lugar de un sujeto híbrido, proveniente de diferentes regiones, costumbres, deseos, hablas, cuestiona la idea de una comunidad centrada por un sujeto homogéneo y centralizador. Paralelamente, señala la necesidad de generar un conjunto semiótico de signos, para producir un simbólico capaz de cursar dentro de una cultura dominante, una contestación política activa.

Ambos autores son centrales en las formas de abordaje de mi lectura sobre estas tres casas.

Sobre cada una de ellas, en particular, me fueron importantes estos conceptos. Además la lectura de Gastón Bachelard en su *Poética del Espacio*, resultó significativa, lo mismo que el libro del destacado filósofo chileno Humberto Giannini, *La Reflexión Cotidiana*.

Sobre cultura latinoamericana, los libros de Angel Rama, particularmente, *La Ciudad Letrada*, *Culturas Híbridas*, de Néstor García Canclini, *Culturas Periféricas: Buenos Aires: 1920-30* de Beatriz Sarlo, *El Poder de la Palabra* de Guillermo Mariaca, y los chilenos Jorge Guzmán y Cedomil Goic, que abrieron una nueva forma para los estudios literarios serios en Chile, apertura en la que se sitúan Bernardo Subercaseaux, Kemy Oyarzún, Raquel Olea, Nelly Richard, Rodrigo Cánovas, Jaime Concha, Leonidas Morales, que han mantenido una línea de investigación aportadora en el campo de las ideas latinoamericanas y han realizado una contribución importante en la realización de este proyecto.

Merece mención aparte el libro de Cedomil Goic, *La Novela Chilena, Los Mitos Degradados*, fundamental en la lectura de Alberto Blest Gana, Luis Orrego Luco y José Donoso.

3. Discusión bibliográfica

En la bibliografía sobre Marta Brunet, destaco *Orbita de Marta Brunet* de Berta Morales,¹ quien abre la saga de mujeres que escriben sobre ella y sus obras. Por supuesto leí las críticas de Alone, las de Milton Rossel y el conjunto de lecturas que acompañaron la obra literaria de Brunet, pero me parecieron solamente críticas impresionistas, admiradas con la fuerza de una escritura firmada por una mujer. Por lo tanto, me aboqué a citar la crítica académica, que sostiene con rigor sus aseveraciones. Ese momento llega con Angel Rama,² quien prologó su cuento “Soledad de la Sangre” y continúa con María Inés Lagos-Pope³; la ya mencionada figura de Berta Morales, Kemy Oyarzún, Rubí Carreño⁴ y Diamela Eltit⁵.

¹ Morales, Berta. *Orbita de Marta Brunet*. Ediciones de la Universidad de Concepción. Cuadernos del Bío Bío, 1997.

² Rama, Angel. Prólogo a “Soledad de la Sangre”. Montevideo. Edit. Arca. 1967pp.89-94

³ Lagos-Pope, María Inés. “Sumisión y Rebeldía: El doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré. Revista Iberoamericana N 132-133. julio- dic. 1961.

⁴ Carreño, Rubí. Crítica literaria chilena. Autora de *Leche Amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del S. XX*. Stgo. Cuarto Propio. 2007

⁵ Eltit, Diamela. Novelista y ensayista. Investigadora del Proyecto Fondecyt 100046. “Marta Brunet. Texto y Contexto: Ruptura y Modernización del Sujeto Mujer.” Stgo. Chile. 2002-2003

En cuanto a la lectura de José Donoso, me parecieron importantes los análisis de Hugo Achúgar, en su libro *Ideologías y estructuras narrativas en José Donoso*⁶; Adriana Valdés y sus consideraciones sobre el narrador de *El Obsceno Pájaro de la Noche*,⁷ al que considera un narrador “imbunchizante”, que devora los seres que configuran el texto que él hace emerger; Enrique Luengo, en un estudio estrictamente literario *Desde el Texto al Metatexto en El Obsceno Pájaro de la Noche* de José Donoso⁸; me pareció relevante el énfasis que Leonidas Morales, en su libro *La narrativa chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*.⁹, pone en dos puntos: el primero, la homosexualidad/ homotextualidad del texto y segundo, su valorización del escritor como figura cumbre de la vanguardia literaria chilena.

En el texto *Donoso, 70 años*,¹⁰ editado por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile y el Ministerio de Educación, Santiago, 1994, consideré de singular importancia las consideraciones de Carlos Morand¹¹ en su artículo “*El Obsceno Pájaro de la Noche*”, por cuanto él lo sitúa dentro de un estudio sobre “la visión de Santiago en la novela chilena”. Dicho estudio comienza con Blest Gana y concluye con *El Obsceno Pájaro de la Noche*, de José Donoso., “pasando por Orrego Luco, Augusto D Halmar y Edwards Bello, la generación del 38 y la generación del 50, a la cual pertenece Donoso”

Morand considera que *El Obsceno Pájaro de la Noche* contiene “la herencia naturalista” y “la presencia del criollismo”. Sostiene que la obra de Donoso tiene motivos similares a los de esta narrativa citada por él (y en la que excluye a la gran Marta Brunet), pero que los trasciende “merced a un propósito que no estaba en los objetivos de los autores: alcanzar una suerte de visión totalizadora de la realidad, en virtud de un tratamiento artístico basado en técnicas que los narradores norteamericanos vinieron elaborando en los últimos treinta años, a partir de los aportes innovadores de los grandes novelistas europeos de este siglo”, (.175)¹²

Mario Rodríguez,¹³ por su parte, habla de la novela *El lugar sin Límites*, incluyéndola dentro de la tradición chilena, pero su enfoque unificador va a ser la familia. Existe, según él, una tradición en Chile, que él denomina “línea central”, que comienza con Blest Gana,

⁶ Achúgar, Hugo. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso* (1950-70). Centro Rómulo Gallegos. Caracas, Venezuela. 1979

⁷ Valdés, Adriana. “El narrador sin límites” en *Universum* N11 U. de Talca. 1996.

⁸ Luengo, Enrique. *José Donoso: Desde el texto al metatexto*. Ed. Aníbal Pinto. Concepción. 1992.

⁹ Morales, Leonidas. *Narrativa chilena Contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. .Stgo. Cuarto Propio. 2004

¹⁰ *Donoso, 70 años* Publicación del Ministerio de Educación y del Depto. de Literatura Facultad de Filosofía de la U. de Chile

¹¹ Morand, Carlos “*El Obsceno Pájaro de la Noche*” en *Donoso, 70 años*, op.cit, pp. 175-179

¹² Morand, Carlos. op.cit. p. 175

¹³ Rodríguez, Mario. “*El lugar sin límites*” en *Donoso, 70 años*, op.cit, pp. 73-75

Orrego Luco, María Luisa Bombal, Donoso, Edwards, los que de acuerdo a este crítico, le hacen pensar que la narrativa chilena es más que nada una narrativa de la familia, el lugar privilegiado sería el salón, pero Donoso lo invierte y lo parodia en el prostíbulo chileno.

El mayor énfasis de la crítica con respecto a la escritura de la casa donosiana está en la identidad enmascarada, al disfraz y a la escritura del infierno en un lugar marginal. Donoso es apreciado como un gran creador de espacios, sean éstos un pueblo (El Olivo) o Santiago¹⁴ :

No obstante la crítica es más prolija con *El Lugar sin Límites* que con *El Obsceno Pájaro de la Noche*.

Morand habla de *El lugar sin límites* como un texto en que existiría la crucifixión de una búsqueda marcada por el deseo, imposible, porque “Dios” es lo que está ausente, y es ese Dios crucificado es el que permite las inversiones, es lo que permite el miedo y la violencia. Para entender esta historia como la crucifixión de un Dios, hay que entenderla también como la crucifixión de una quimera, de una utopía, de un sueño. Y este texto crucifica esas quimeras y esos ensueños, porque cualquier lectura nos muestra *El lugar sin límites* como un lugar sin Dios”¹⁵ , Morand también lo ve como un novelista de las relaciones de familia. Piensa que Donoso sintetiza en la óptica de vidas mínimas, una representación de Santiago, lo que nos parece equivocado, pues Santiago se ve como se ve porque es una construcción cultural. No obstante, Morand acierta al decir que una pluralidad de voces de todos los sectores, los de la clase alta y media, y los desclasados se dan cita en Donoso de manera fragmentaria, diríamos como texto que trabaja con los restos culturales, siguiendo a Nicolás Rosa.

Rodríguez ve la contigüidad del lugar donosiano desde el salón hasta la casa del hacendado de *Casa Grande*, y la casa deteriorada de *Coronación* hasta llegar a su inversión: el anti- salón, el burdel.

La visión de Mario Rodríguez se conecta con la de Nelson Rodríguez en su interesante artículo¹⁶ . En ese texto, después de un examen de la teoría de Walter Benjamin sobre la alegoría y su conexión con la historia de Europa, Rodríguez concluye que el texto de Donoso, su historia, sus personajes son una alegoría de la historia de América Latina. La visión alegórica desplaza la unidad, para instalar una oscilación entre el ser y el no ser. La historia sería fragmentaria y no totalizante, sería un proceso de deconstrucción de toda plenitud “en términos generales, señala, la alegoría se constituye desde un constante descalce entre el ser y el parecer, entre la expresión y el contenido, entre la parte y el todo, entre el símbolo y el significado”¹⁷ .

La alegoría compromete aquí la relación del hombre con su experiencia y la historia,

¹⁴ La novela chilena es una novela de familia” p.74. Rodríguez

¹⁵ M. Rodríguez en op.cit p.75.

¹⁶ *El lugar sin límites* de José Donoso: una relectura desde la alegoría de Walter Benjamin”.*Lit. Ling.* 2003, Número 14 pp.27-45

¹⁷ Nelson Rodríguez, op.cit., citando a Benjamin, Walter, en *El origen del drama alemán*, Madrid. Taurus, 1990 y p.176-7

pues es la muerte la que excava más profundamente el sentido.

“El mayor acierto de la novela de Donoso, *El lugar sin límites*, radica en la construcción verbal de una poética del espacio. En ella, “el infierno no tiene límites ni puede estar circunscrito a un lugar: el infierno es aquí, donde estamos”, dice Vicente Cervero Ruiz, en su texto “Sin siquiera encender una vela o el sombrío existir de *El lugar sin límites*”¹⁸.

Kemy Oyarzún, desde otro lugar, en su análisis de *Este Domingo*, titulado con el mismo nombre, habla de la existencia en Donoso de la figura “casa, cuerpo, matriz, como eje de una desfamiliarización”¹⁹

En cuanto a Diamela Eltit, las lecturas que consideré relevantes en el plano local son Nelly Richard, Raquel Olea, Leonidas Morales, Ivette Malverde²⁰ y Marina Arrate²¹. Hay una profundización de mi lectura sobre *Por la Patria* y *El Cuarto Mundo*, por cierto desde el punto de vista de cómo habitar los espacios cotidianos durante la opresión y violencia de la dictadura y durante el neo-liberalismo, presentes en ambos textos, respectivamente.

Para la ubicación de Eltit en el plano internacional, me han interesado los críticos Julio Ortega²² y Sara Castro Klarén²³ y ya desde la Academia norteamericana, Jean Franco²⁴, Mary Beth Tierney Tello,²⁵ entre otros.

¹⁸ *Anales de Literatura Hispanoamericana, 1998; 28 1151-1158*

¹⁹ Oyarzún, Kemy. “Este Domingo”, en *Donoso, 70 años*, pp.85-89

²⁰ Malverde, Ivette. Crítica chilena. Autora de estudios sobre Nicanor Parra y de numerosos ensayos escritos en presentaciones a ponencias, proyectos de investigación literaria y del artículo “Esquizofrenia y literatura: la obsesión discursiva en *El Padre mío* de Diamela Eltit”, en *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Stgo, Cuarto Propio, 1993.

²¹ Arrate, Marina. “Los significados de la escritura y su relación con la identidad femenina latinoamericana en *Por la Patria* de Diamela Eltit”, en *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Stgo. Cuarto propio. 1993

²² Ortega, Julio. “Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad “en *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Cuarto Próprio. Santiago. 1993.

²³ Castro-Klarén, Sara. “Escritura y cuerpo en *Lumpérica*”. *Writing Women in Latin America*, con Beatriz Sarlo y Sylvia Molloy. Westview. Editado por Sara Castro-Klarén. 1990.

²⁴ Franco, Jean. *Plotting Women*. 1989.

²⁵ Tierney-Tello, Mary Beth “Testimonio, Ética y estética en Diamela Eltit” pp.69-101 en *Letras y Proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*, de Bernardita Llanos., Stgo. Cuarto Propio. 2007.

4. Capítulo I. La casa en la novela chilena. Dos referentes ineludibles: *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana y *Casa grande*, de Luis Orrego Luco.

Martín Rivas, Stgo., 1862 y *Casa Grande*, Stgo., 1908 son las dos primeras novelas chilenas del canon literario que permiten leer las tensiones de la relación de la escritura de la casa como receptáculo desde el cual toma forma una comunidad nacional con los conflictos que ella porta. Uno de esos modos tiene que ver con la forma transitada por entonces en Europa de “eros y polis”.

No obstante, mientras en *Martín Rivas*, se perfila la crítica social de Blest Gana a la conformación jurídica, política y social del Chile de su época, en su novela se enuncia la muerte del modelo conservador y la llegada triunfal del liberalismo.

Casa Grande plantea una comunidad aristocrática conservadora y latifundista, con resabios fuertes de colonialismo, dirigida por el patriarca, Leonidas Sandoval. En ella circula el ideario cultural de la primera mitad del S. XX. La casa que escribe Orrego Luco sigue el formato de la hacienda; en ella se citan los poderes que sostienen y certifican la comunidad nacional.

La novela escribe el tránsito desde el modelo cultural católico- conservador al

liberalismo y este pasaje tiene, como observa Cedomil Goic, en *Los Mitos Degradados* como eje el espacio.²⁶

El triunfo del liberalismo lo muestra la relación fallida entre Gabriela Sandoval, hija de don Leonidas, joven melancólica de acuerdo a una caracterización proveniente del positivismo, con Ángel Heredia, joven aristócrata, pero liberal y de temperamento sanguíneo, lo que desde el positivismo, garantiza el desastre matrimonial.

Es que el crimen es necesario al texto. En el asesinato de Gabriela se metaforiza con la muerte de una mujer, la muerte del modelo conservador y el paso, certificado, al liberalismo y a la sociedad industrial.

Las casas escritas por estos novelistas: casa- salón, casa de gentes de medio pelo, casa-hacienda, significan demarcaciones territoriales muy nítidas: la primera de ellas, la composición de una sociedad republicana conservadora en que existen atisbos del liberalismo y en que se abren zonas delimitadas para canalizar psiquismos y abrir los grupos sociales hegemónicos a la inclusión de miembros de clase media, por vía de la educación o del matrimonio.

En *Casa Grande*, la comunidad asentada sobre el poder agrícola, de corte conservador, sucumbe ante la llegada del liberalismo, abriendo nuevos pasajes y demarcando límites y fronteras muy fuertes a la sociedad chilena de principios del S. XX.

Dentro de la clase alta, esos límites quedan claros: se asienta la plutocracia y no hay diálogo posible entre las diferentes clases. La educación como en *Martín Rivas*, carece por el momento de poder para romper ese puente y Tránsito, la criada de Gabriela, su vieja empleada deberá esperar varias décadas, hasta Donoso, ni más ni menos, para poder hablar, quizá para “envolver” ese terrible secreto que ella, sólo a ella le ha sido posible conocer.

²⁶ Goic, Cedomil. *La novela chilena. Los mitos degradados*. Stgo.Ed. Universitaria pp.94-96

5. Capítulo II. La casa fundo y sus dobles: en Marta Brunet

La casa que aparece en los dos textos en los que centro mi lectura de Marta Brunet, se inserta en la estructura patriarcal de la casa-fundo y surge desde el lenguaje criollista con el que elabora su relato la escritora en “Piedra Callada”, hasta el lenguaje de corte más vanguardista, en *Humo hacia el Sur*. Lo que llamará la atención de la crítica será justamente la precisión dramática con la que Brunet trata el conflicto en sus primeros cuentos o en sus novelas breves.

Alone es quien primero comenta a Marta Brunet desde su primera novela corta, *Montaña Adentro*²⁷. El fijará, en cierto modo, los parámetros por los cuales se deslizarán los otros comentaristas masivos, interesados en aspectos tales como el uso del lenguaje, las historias, los paisajes, las escenas, los colores, la objetividad de su narrativa.

“Algunas de sus breves impresiones y tal cual silueta estilizada hasta el máximun, adquieren, por esta virtud, una especie de rigidez voluntaria, hierática o matemática. Diríanse autómatas obedientes a una geometría interna, cuyos menores movimientos no se apartan un milímetro de leyes rigurosamente establecidas”^{28 8}

²⁷ *Montana Adentro*, Nascimento, Santiago de Chile, 1923

^{28 8} *Alone en La Nación*, Santiago Chile, diciembre 14, 1930

Como la crítica observa atentamente la adhesión de la autora al criollismo, es central en este movimiento el paisaje dentro del cual se movilizan los psiquismos del hombre y de la mujer que emergen en espacios articulados por estructuras jerárquicas de poder. Una de las tensiones que atraviesa esta crítica se centra en la pugna por determinar cuánto o cuán poco criollista es la obra de Marta Brunet. Ricardo Latcham y Mario Ferrero la ubican en la tercera promoción del grupo criollista, mientras que Cedomil Goic la incluye en el período superrealista, específicamente en la etapa de gestación y vigencia de la primera generación superrealista. Este énfasis, revela como señala Berta López-Morales en su libro, *Orbita de Marta Brunet*^{29 9}, citando a Muñoz y Oelker: “en el paso del S. XIX al XX, el desplazamiento de la vieja aristocracia liberal y su actitud europeizante, por la clase media en ascenso, educada conforme al modelo intelectual positivista de la clase en decadencia”^{30 0} estuvo abocada a “tomar posesión también literariamente, de la realidad nacional”^{31 1}. Esto los lleva a desear plasmar las peculiaridades de la “chilenidad”; según Morales, rubricando sus características geográficas, económicas, psicológicas, sociales y lingüísticas, como puede observarse en varias obras ensayísticas de la época, v.gr., los discursos de Luis Emilio Recabarren^{32 2}.

Si se toma el criollismo como la novela referida a las costumbres del hombre de América, tanto de campos como de ciudades, sí, se puede estar de acuerdo, con Berta Morales^{33 3} en que Brunet fue en su primera etapa criollista. Pero no centró sólo su mirada en la relación patrón y empleados sino que también miró cómo el poder y sus excesos se replican en apretado nudo en la casa, al interior de la familia. En ella, observó de manera crítica y sagaz, el debilitamiento de esquemas tradicionales, propios de una familia patriarcal para leer las falencias de ese modelo tanto en los grupos más conservadores (*Humo hacia el Sur*) como en hogares más desprotegidos, en que las relaciones filiales se estructuran bajo otras coordenadas sociológicas, en micro grupos, como los de la relación madre-hija en “Piedra Callada” o madre-hijo, en su última producción, la novela *Amasijo*.

Es en la crisis de la familia y de la construcción genérico-sexual, el lugar desde el cual observa la escritora el peso del caudillismo y la explotación social, así como el abandono cultural que cae sobre los sectores más humildes y marginados por el latifundismo y la opresión machista. Es en la reserva única de una zona mental de sus personajes, donde Brunet elabora un proceso de recomposición o destrucción, uno de cuyos efectos será que desde un núcleo íntimo de su vida psíquica, explote una arista insospechada de rebelión que rompe con la represión social impuesta por las fronteras de un hogar dominado por la violencia de los estereotipos de clase y género. Eso es lo que

^{29 9} Morales, Berta. Cuadernos del BíoBío. Ediciones de la Universidad de Concepción, 1997.

^{30 0} Muñoz, Luis y Oelker, Dieter *Diccionario de Movimientos y Grupos Literarios*, Concepción, U. de Concepción, 1993, pp. 91-92.

^{31 1} Oelker, *op cit.*

^{32 2} Recabarren, Emilio. *La Conquista de Chile en el S. XX., Pinochet, Tancredo*. Ed. Recabarren, 1965. pp.14

^{33 3} Morales, Berta, *op.cit.* p 14

hace singular la escritura de la casa brunetiana. Su estética se carga de un peso político al abordar temáticas que sólo hoy aparecen en la vida pública: la violencia doméstica, el incesto, la homosexualidad.

El lenguaje con que centró su escritura se alimentó, más tarde, de tendencias surrealistas que tomó de su contacto con escritores argentinos, más europeizados, con una mirada más internacional sobre el mundo local. Esto imprimió en Brunet su estilo único: breve, dramático, hábil en mostrar rápidamente la tensión psicológica de un personaje para ampliarla en la medida en que el relato progresa.

El modo peculiar con que Brunet hace que sus mujeres enfrenten la realidad que las circunda es otro de los hitos por los que trascurre su mirada crítica en varias oportunidades, como veremos en el curso de este trabajo de tesis, las mujeres de Marta Brunet abren un espacio en el horizonte de la narrativa chilena en cuanto generan un lenguaje reactivo y contestario frente a la problemática de habitar el vasallaje y la dominación patriarcal. Es en la casa desde donde los personajes de Brunet urden las formas de pluralizar el modelo de nación, dominado por el conservadurismo propio del modelo de la hacienda. Ello otorga a su escritura un peso simbólico que antes no existía. Tanto en “Piedra Callada”, como en *Humo hacia el Sur*, los seres más oprimidos, entre los que ubica al sujeto mujer, las más de las veces, logran reformular sus identidades y pluralizar desde la más honda periferia un sentido que incide en una manera otra de habitar el lugar, mediante una política de resistencia activa, Brunet demuestra a través de todos sus textos la reelaboración del inconsciente latinoamericano. Es un nuevo espacio el que aparece como el fondo arcaico de estos textos y por ello, el uso del diálogo, en muchas ocasiones, con palabras de uso local, lo que ocurre aún en la novela más vanguardista, *Humo hacia el Sur*. De esta manera, la literatura brunetiana permitirá la emergencia desde el lugar más periférico de una insurgencia dentro de la escritura de la casa brunetiana. Y es una insurgencia que permite hacer emerger desde la casa, la figura de la mujer con más peso, con el relieve que Brunet le adjudica en la escritura del país.

En referencia a este punto, un hito en la crítica extranjera lo constituye el prólogo que realiza Ángel Rama para la edición uruguaya de “Soledad de la Sangre”^{34 4}.

Rama postula que el estilo de Brunet podría considerarse dentro de la escuela de Mariano Latorre y Rafael Maluenda, pero que la obra de Brunet los supera. Sin embargo, lo que prevalece en la valoración de Rama es la condición de mujer que rompe el estereotipo patriarcal:

“Lo miraba desde el ángulo de unas mujeres nuevas que entonces estaban apareciendo en América Latina, rehusándose a vestir el traje convencional que unos hombres también convencionales les habían cortado y hasta rehusándose a ser mujeres, ya que aspiraban a convertirse en seres humanos, o sea, en plenos partícipes de esa calidad humana que hasta la fecha habían expresado y teorizado en la literatura sólo los hombres”^{35 5}

Es la cosmovisión entonces lo importante y nuevo que trae la obra de Brunet. La

^{34 4} Marta Brunet, *Zig-Zag*, Santiago, pp. 107 – 121.

^{35 5} Rama, Ángel: “La Condición Humana de la Mujer”, en “Soledad de la Sangre”, Montevideo, Ed. Arca, 1967, pp. 10-13.

cosmovisión como elemento ordenador y de algún modo generador de un nuevo discurso, que incorpora lo femenino en una nueva dimensión: por un lado decodificadora de la realidad y por otro, creadora de estructuras significantes.

Para Rama la escritura de Brunet no es simplemente la escritura vigorosa de una nueva escritora, sino que su entrada en la escritura es la llegada de un escritor.

El tratamiento literario de Brunet hace estallar su propio constructo de género. En el lenguaje que ocupa la escritora así como en sus personajes, especialmente, los femeninos, hay una agresividad, una reciedumbre que rompe los códigos de pasividad y sumisión desde los cuales se miraba a la mujer, para abrir paso a un ser que haciendo del saber, un poder logra construir un espacio nuevo tanto para ella misma como para sus hijos o hijas y este nuevo ser fragua una comunidad épica tanto en su dominio del espacio físico como en los rumbos con los que cursa su historia a través de la escritura brunetiana.

Lo que atraviesa la literatura de Brunet es la presencia de una mujer que está sometida al aprendizaje de vivir en un sistema masculino y machista. Crece esta mujer y se prepara para enfrentar el mundo adulto. Refiriéndose a los personajes de *Raíz del Sueño*, el crítico dirá:

“Habrá mujeres integradas al orden de la sociedad, fieles servidoras y transmisoras de los valores establecidos, y, a un lado, los rebeldes que niegan el sistema y de él se excluyen, apostando sin cesar por su libertad, con el fin de alcanzar, plenamente, la condición humana. Optan, en este caso, por el riesgo, por el desamparo, por la vida adulta, por la modernidad”^{36 6}

El crítico analiza con profundidad e interés la obra literaria de Brunet, señalando, como acota Berta Morales, en su lectura de la escritora que en “el gozoso encuentro con la objetividad del universo” y la “dura sombra” de sus rotundos personajes “generó la fascinación de su fuerte literatura: deseo y soledad jugaban allí sus cartas y la hora era la de mañana”.^{37 7}

Quizá para explicarse las contradicciones de la crítica durante el primer período de la literatura brunetiana, tenemos que repasar los sentidos literarios y la visión de la escritura en el criollismo.

En la escuela criollista, tanto el hombre como la mujer se integran al mundo cerrado e inescrutable de la naturaleza, y son dominados y absorbidos por ésta. Desde la perspectiva de Rama, en los cuentos de Marta Brunet es solamente “el hombre quien se integra a la naturaleza haciéndose uno con su elementalidad poderosa, vital e irracional (...) casi no existen como seres humanos: son piedras, ríos poderosos, aluviones, tempestades (...) de modo que lo humano queda reducido a esa chispa de inteligencia o astucia con que resguarda la mujer su humanidad dentro de la global naturaleza cerrada e inescrutable.

Cuando la escritura de Brunet estuvo filiada con más fuerza dentro del criollismo,

^{36 6} Rama, Angel, *op. Cit*, 10-13.

^{37 7} Morales *op.cit* .p 21.

como en *Montaña Adentro*, *Bestia Dañina* y *María Rosa, flor de Quillén*, la recepción de la época “destacó positivamente la plasmación de la realidad rural, la idiosincrasia e idiolecto de sus personajes típicos, el énfasis en el paisaje”, según Berta Morales^{38 8}:

La contradicción de la crítica ya sea en valorar o atacar a la prosa literaria de Brunet se debe a la pugna alrededor de los años 30 entre criollistas e imaginistas. Los primeros destacaban la habilidad para escribir “el alma popular con sus sombrías pasiones, sus fatalidades, su poder de resistencia para el trabajo y para el sufrimiento...”^{39 9} Pero también hubo crítica adversa, que valoró negativamente el trabajo de Brunet: “Esa gente de instintos salvajes, supersticiosa, ignorante, fatalista, más o menos estúpida, acaba por fastidiar y nos embrutece”^{40 0}.

Todos los críticos de la época, sin embargo, celebraron, “la precisión y exactitud del idioma”^{41 1}; “el vigor con que se plantifica a ejercer su profesión de novelista”, pues su creatividad vuelve difícil la clasificación, lo que tiene como efecto que la ligen “a las más diversas tendencias que han dado movimiento a nuestra literatura”^{42 2}.

En el segundo período de la autora, cuando publica *Agua Abajo*, con los tres cuentos “Piedra Callada”, “Soledad de la Sangre” y “Agua Abajo”, en 1943 la crítica de Silva Castro^{43 3} es ciertamente adversa; rescata la fuerza de Brunet, pero encuentra que le falla la forma para poner en la escena narrativa su intensidad y dramatismo.

Sin embargo, como hace notar Berta Morales en su acucioso trabajo sobre Brunet; la crítica no es homogénea: Por el libro *Agua Abajo*, M. Brunet recibe en 1943 el Premio Atenea destinada a la mejor obra literaria publicada en el país^{44 4}. Y así sintetiza brillantemente el problema de la recepción hasta esa fecha:

“Hasta Agua Abajo, la recepción crítica refleja el horizonte de expectativas del momento en que las obras fueron publicadas; por un lado, el anhelo de una literatura capaz de captar lo autóctono, lo propio, la chilenidad y, por otro, el de una literatura que alcanzara dimensiones universales a través de otros temas, menos singulares. Las tendencias divergentes de la crítica expresada en la polémica entre criollistas e imaginistas no se satisfacen en la narrativa de Marta

^{38 8} Morales, Berta, op. cit., p.15

^{39 9} Silva Vildósola, Carlos. “Montaña Adentro”, diario *El Mercurio*, Stgo Chile, diciembre 13, 1923

^{40 0} Cruz Nolasco. *Estudios sobre literatura chilena*. Stgo. Ed. Zamorano y Caperán Nascimento, 1940, p.206

^{41 1} Silva Castro, Raúl. “Prosistas Chilenos Jóvenes. Marta Brunet.” Rev. *Atenea* Número 8. Concepción, Chile, año IV, octubre 31, 1927, pp. 272-281

^{42 2} Morales, Berta, p.16, Guzmán, Nicomedes. “Prólogo: La escritora Marta Brunet en las letras chilenas”, en *Antología de Cuentos*. Stgo. Ed. Zig-Zag, 1962, p. 7-8.

^{43 3} “Silva Castro, Raúl.” *Agua Abajo*. *El Mercurio*, Stgo- Chile. 1943

^{44 4} Morales, op.cit., p.17

Brunet, porque el discurso brunetiano, transparente, exacto y casi matemático, se vuelve otro, subterráneo, cortado, “de frases inconclusas” o más bien, construido con interrupciones, vueltas atrás, pinceladas sueltas, que expresan una nueva sensibilidad, una visión distinta de las relaciones hombre-mujer y, tal vez, sin proponérselo, del patriarcado”^{45 5}.

Humo hacia el Sur (1946) y *La Mampara* (1946) acusan ya el cambio de estilo de Brunet, no siempre bien observado por la crítica chilena, pero la primera de estas novelas fue declarada por el Pen Club de Chile como el mejor libro del mes de Enero y en Buenos Aires, el Club del Libro le otorgó la misma distinción, con un jurado compuesto por Enrique Amorío, Adolfo Bioy Casares, Ricardo Baeza, Pedro Henríquez Ureña y Jorge Luis Borges.

Con *La Mampara*, la transformación de la escritura de Brunet se consolida, haciéndose más atenta al flujo del psiquismo de los personajes. Y la crítica celebra “una técnica y un estilo nuevo”^{46 6} y admite “una renovación” con ansias de alcanzar “una renovación plena y de dar visiones inéditas de su alma proyectada en el mundo tangible, en una íntima correspondencia entre el yo y el no-yo”^{47 7}. Sin embargo para Eleazar Huerta “aún conserva su acento americano”^{48 8}.

La crítica más positiva en torno a Brunet en Chile, como la de Milton Rossel^{49 9}, señala en ella el perfil de una escritura que, cuando se aleja del realismo, cuando explora los mundos oníricos es comparable a M. Luisa Bombal. El crítico se equivoca, a mi juicio, pues Brunet fue más arriesgada en cuanto a temáticas y al tratamiento formal de esas temáticas que Bombal. Además, Brunet cuando despliega la alienación femenina, hace aparecer un destello de conciencia de su ser y de su quehacer, ambos índices que no figuran en Bombal, quien se caracteriza por una poética del silencio y de resignado dolor ante la opresión de un destino mínimo. Lo que no se ve, según mi hipótesis, es que son la aristocracia y el dinero de la clase alta las que castran a la mujer de la escritura bombaliana y eso no es admitido ni siquiera vislumbrado por la crítica en Chile: la erótica femenina de la mujer de clase alta hipotecada por el dinero, el confort, la situación social. Un duro canje que costó el silencio de Bombal, su alcoholismo y su esterilidad literaria.

Sobremano curioso me parece a mí es que se callen estos aspectos y que todos sus lectores alaben su poeticidad que no es sino la más fuerte sublimación del goce, la aceptación resignada y sumisa a un rol que nunca es enfrentado con crítica. Eso no pasa con el mundo de la mujer brunetiana, ésta lucha por ser no un síntoma, no un tic de la sociedad, prefiere quedarse aunque sea miserable, con un atisbo de conciencia, lúcida. Brunet sabe que la locura no es poética, sino más bien, patética y cruel.

^{45 5} Morales, *op.cit.*, p.18

^{46 6} Milton Rossel, *La Mampara*. Revista Zig- Zag, Stgo- Chile, agosto.1948

^{47 7} *ibid.* 1948

^{48 8} Huerta, Eleazar. “*La Mampara*”, diario *El Mercurio*, Stgo, junio 8, 1948.

^{49 9} Rossel, Milton: “Marta Brunet.” Diario *El Mercurio*, Stgo- Chile, Febrero 18, 1968

La crítica contemporánea, en Chile con Kemy Oyarzún y Rubí Carreño se centrará más bien en delinear los aspectos que conectan los procesos de desarrollo de la mujer en relación con las tensiones sociales desde una óptica feminista y guiada por la crítica cultural, en el caso de Kemy Oyarzún, para quien lo que los críticos denominaron como recio en la personalidad de las mujeres de Brunet no obedece más que a la vinculación entre “sexualidad, lenguaje y poder”^{50 0}.

Rubí Carreño señala que Brunet también debió someterse al doble discurso de la época. Por lo tanto, su obra literaria, en cuanto a la representación de género trasgredió todas las normas de su tiempo; por otro lado, su ejercicio periodístico, específicamente en la Revista “La Familia” propone la conservación de las conductas asociadas al género”^{51 1}, aunque hay que destacar que Brunet en ese diario se firma como Isabel de Santillana, es decir, sugiriendo a la masa lectora, conservadora y temerosa un status de mujer casada. Se trata de una de las tretas del débil, en la tan difundida caracterización impuesta por la interesante crítica argentina Josefina Ludmer.^{52 2}

Rubí Carreño^{53 3} es una de las pocas críticas que analiza el tema de la casa como significante de las retóricas de la opresión femenina. Ve el “doble muro”, caudillismo y machismo, por un lado, y confrontación de poderes entre mujeres: la madre que intenta bloquear el desarrollo de la hija, con su pujante sexualidad y erotismo esgrimido frente al cuerpo ya cansado de la madre en *Aguas abajo*. Rubí Carreño explora las máscaras y las sucesivas identidades que guardan los personajes, los dobles, los travestismos que anudan los seres en una compleja red de relaciones de violencia, poder y erotismo.

Examina Carreño la violencia doméstica y la multiplicidad de lugares que en los rincones de la casa ocupan las mujeres: desde “trapo de piso”, como en el cuento, de trabajadora incesante del quehacer doméstico a figura determinante de la vida de un pueblo, como en *Humo hacia el Sur*; ve la trayectoria “de piedra” que es Eufrosia a “perla”, por la admiración que suscita la pulcritud de su trabajo. Es más, si Carreño observa que la casa es femenina, es porque al hombre le corresponde el mundo de afuera. Sin embargo, este “adentro” replica las condiciones asimétricas del rol de la mujer.

Rubí Carreño ha sido una crítica fundamental para iluminar algunos sentidos con los que se desplaza el espacio íntimo de la casa, para que éste juegue un papel significativo en los textos de Brunet. Es más, examina la erótica de cuentos como “*Aguas Abajo*”, para observar cómo se esgrime una disputa soterrada hasta llegar a una confrontación directa. El lugar consignado para la mujer en el espacio doméstico ocasiona complejas relaciones de tiranía y subyugación sobre las otras mujeres. La rivalidad presente en las relaciones

^{50 0} texto www.2.cyberhumanitis.uchile

^{51 1} Carreño, Rubí, *Leche Amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del S. XX. (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*. Stgo. Cuarto Propio.2007 p.55.

^{52 2} Ludmer, Josefina. “Las tretas del débil”. *La Sartén por el Mango*. Patricia González y Eliana Ortega, eds., Rep.Dominicana., Huracán, Río Piedra,1984

^{53 3} Carreño, Rubí, *Leche Amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del S. XX*, pp.7. Stgo. Cuarto Propio.2007pp.79-88

de las mujeres, especialmente entre madre e hija, facilitan la opresión de la figura de la mujer en las redes de la oligarquía cultural del modelo de la hacienda.

Pero ha sido la misma escritora la que ha destacado la violencia simbólica que oculta “la rancho” dentro de los fundos, violencia nacida de la explotación y generada por el subdesarrollo.

Y la importancia que el paisaje muestra, en su etapa más cercana al criollismo, revela con sutileza el marco desde donde se levantan esas casas, la “puebla”, en contraste con la “casa señorial”; y dependiendo de ella; la errancia de los hombres, su modo de habitar esos parajes a los que a veces son enviados, como Bernabé, al fin de los caminos, entre el mar y la montaña.

El ensayo de María Inés Lagos-Pope intenta dilucidar en Brunet y en Rosario Ferré⁵⁴ si se ha producido algún cambio en la representación literaria de la mujer y si esta representación es ideológicamente distinta a la que han estructurado los hombres y plasmado en su literatura.

La representación de la mujer se ha constituido en torno a los ejes: esposa/prostituta; ángel /demonio. Arquetipos que han predominado en la representación literaria masculina de la mujer. Sin embargo, a juicio de la autora, las escritoras también habrían utilizado estos arquetipos.

Su ensayo se establecerá en torno a la utilización del doble como estructura literaria. Y considera necesario para este estudio considerar el punto de vista psicoanalítico, puesto que la representación de la fragmentación de la escritura de la mujer en la literatura contemporánea se puede manifestar a través de diversos personajes.

Para esta autora, Brunet, “a través de un lenguaje tradicional ha representado el conflicto del individuo, especialmente la mujer, en una sociedad que no sólo no le permite el pleno desarrollo de sus capacidades, sino que inhibe la exteriorización de los verdaderos sentimientos. En la sociedad que describe Brunet, no parece haber escape”⁵⁵

5

Junto con Gabriela Mora: “Una Lectura de “Soledad de la Sangre” de Marta Brunet; Cecilia Rubio: “La Inversión del Final Feliz en la cuentística de Marta Brunet”⁵⁶ 6, y las ya citadas Kemy Oyarzún, Rubí Carreño, la pionera en Chile, Berta Morales, la escritora Diamela Eltit, constituyen el grupo de mujeres que han releído la casa brunetiana, su discurso, su pensamiento sobre el género, el poder y el lenguaje con mayor acuciosidad poniéndolo en un lugar más justo hacia la gran escritora que lo forjó.

Pero, insistimos en que el aporte de Brunet consistió en que dentro del estricto orden del patriarcado y sus retóricas de opresión, inscribió un nuevo modo de operación significativa en las formas de habitar el espacio, avanzando desde la casa, como lugar

⁵⁴ 4 M. Inés Lagos-Pope. “Sumisión y Rebeldía: el doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré.” *Rev. Iberoamericana*, 1985, p.749

⁵⁵ 5 Lagos-Pope, op.cit., p.749

⁵⁶ 6 en *Acta Literaria* Número 20, Concepción, 1995, pp.89-112.

iniciador de un aprendizaje que se replantea y a veces se corrige, para llegar a ocupar de manera política el poder pleno de los espacios públicos, llegando a tener una posición determinante en la construcción de su ser, de su entorno familiar y social. Así como más tarde incidirá en la reformulación de un modelo de escritura de país, como Moraima, desde la retórica de la inversión en el prostíbulo; como Batilde, de modo asertivo y castigador, como María López en *María Nadie*, de modo doloroso y en silencio, o como Eufrasia, con ladinismo, con la observación del otro y con el trabajo.

Así, pues, la historia de la nación como cuerpo político converge en la sique de los hombres y mujeres de las distintas clases sociales que aparecen en la literatura brunetiana.

Es posible preguntar, entonces, ¿cómo aparecen sus discusiones, con sus silencios y quiebres en el subsuelo topológico de la morada brunetiana, es decir, en la escritura de esa morada, en el espaciamento de sus huellas?

Desde la formación de la República, las distintas políticas sociales se abocaron a pensar un modelo de nación destinado a regular el nuevo orden. Fundamentalmente se enfrentaron conservadores y liberales quienes se disputaron el poder hegemónico. Se impuso el modelo de la hacienda regido por el pensamiento católico conservador. Más adelante, en la segunda mitad del siglo XIX el pensamiento liberal empieza a cobrar mayor poder y ya a fines del siglo XIX coexiste, con otras formas políticas que se desgranán del proceso de industrialización, la construcción de nuevos sujetos sociales, el avance de la educación pública y las tendencias políticas provenientes de Europa. El pensamiento laico se inscribe en el escenario social y este pensamiento va a alcanzar una mayor fuerza en los primeros años del siglo XX con la consolidación del Partido Radical y el advenimiento del feminismo a la escena social chilena.

Marta Brunet fue militante del Partido Radical y además, participó de los movimientos de mujeres, especialmente desde la figura de la educadora y escritora Amanda Labarca. Su visión de la realidad se ordenó desde la premisa de igualdad y libertad de clase y género que estructuraba el Partido Radical, apoyando a las escritoras y artistas de la época. Elementos que permitieron que el imaginario literario de Brunet haya podido organizar una obra en la cual es posible leer el espacio en que se mueve la mujer moderna y su compleja disyuntiva en su relación con las instituciones ancladas en estructuras conservadoras y excluyentes.

La casa de Brunet en la que escribe el imaginario de su época es conservadora, una directa heredera del latifundismo opresor, no obstante, hay una huella que se recorta allí, un simbólico otro, que insinúa con su astucia, su conocimiento y su trabajo una interrogación de los parámetros establecidos por las oligarquías de la casa-fundo. Ahora bien, esta huella está inserta con fuerza en la textualidad brunetiana y cae con todo su peso sobre el cuerpo político y cultural de los modelos literarios que la hicieron posible y que acuñaron sistemas políticos, tales como el Partido Radical, que toma el poder en la década del 40, y que posibilita una inserción social más amplia y pública para la mujer chilena.

6. Capítulo III. El tajo y la laguna en “Piedra callada” de Marta Brunet

Las estrategias literarias presentes en la escritura de la casa brunetiana en este cuento son la duplicación y la inversión. La duplicación de la casa- fundo – tal como lo señala la misma autora, Marta Brunet, (88) repite la gesta colonial de la conquista a través de la figura de la encomienda. Por un lado tenemos al personaje central, Eufrasia, viviendo primero en el molino, luego en las significativas piezas de atrás, la última vivienda asignada por el patrón, antiguamente, el encomendero, para la empleada ejemplar que se retira del trabajo.

La casa brunetina está poblada por signos que no fueron vistos en la narrativa previa a su instalación cultural. En el cuento “Piedra Callada”, (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1963), el domicilio de la protagonista, doña Eufrasia, es el propio de una subordinada, en el sentido otorgado por Gayatri Spivak a esa palabra, o sea, de quien carece de poder y se ubica, por ello, en una dificultad para ser atendida, recepcionada y escuchada por un receptor. De poco le vale el ser considerada una buena sirvienta; esos son meros calificativos, porque las decisiones que sí afectan su vida como el matrimonio de su única hija, Esperanza, con un hombre que ella veta, es aprobado por el patrón. Más aún, el patrón les otorga casa a pesar de que el matrimonio se realiza contra las expectativas y las aprehensiones de Eufrasia.

Marta Brunet caracteriza a este personaje con economía, apuntando con trazo breve a su carácter y su destino como ente de ficción:

“Era una vieja alta, huesuda, con el perfil corvino y una boca fina, apretados los labios y el inferior, sellando una voluntad que sabía su meta, pero que sabía también llegar a ella por atajos, gateando, entre largas esperas, si el camino derecho se ponía dificultoso de obstáculos.”(86).

Por ello, Eufrosia habla poco, lo mismo que los personajes que están ubicados en su mismo nivel genérico-sexual, pero se diferencia de ellos a nivel performativo. Eufrosia es básicamente un acto de habla, que responde a la autoridad con respeto: sabe que su economía y su trabajo así como el de su única hija- depende de ellos. Pero también, es el ser del oprimido que espera, con paciencia y obstinación, y esa espera contiene una fuerte resistencia al orden y la decisión de evadirlo, zanjarlo y franquearlo por “otros “ medios.

La figura de la vieja evoca la de la parca, por su estatura, su perfil, su boca y su rencor.

Su invisibilidad está marcada por la desatención al habla y por la indeterminación de un hogar.

Eso la designa como un ser sin más filiación que la dependencia, dependencia que se hace débil, por ser mujer y vieja, por lo tanto cuasi inútil.

El trabajo de Eufrosia será entonces borrar o al menos, atenuar esas marcas, que la estereotipan y marginan, realizando múltiples trabajos, en los que se destaca por su gran eficiencia. No en vano ella rechaza su hogar en el lejano molino, prefiriendo vivir en las dos piezas que el patrón le asigna en la casa principal de la clase dominante. Ese es el trabajo político de un personaje brunetiano: levantarse desde el marasmo, revertir los signos de la opresión.

Considerando la asimetría genérica con la que el masculino es tratado dentro de la narrativa de Brunet, su futuro yerno, Bernabé, mozo joven, obtiene la aprobación de los patrones para casarse con una chica que la propia patrona considera digna de mejor destino que el matrimonio. Cito “tal vez podría llevarse a la Esperanza a la ciudad como sirvienta o mandarla a la escuela, o que “ayudara a la enfermera que cuidaba a su madre.”(.85)

Pero la patrona es finalmente indiferente con sus sirvientas, y, como corresponde a una sociedad muy patriarcal, con matices de un cuasi feudalismo, la decisión la toma el patrón.

Bernabé vale para éste, porque es “serio y trabajador”, la narración de Brunet le otorga un gran cuerpo y un habla mediante gruñidos, lo que se aviene con su carácter animalesco.

Geográficamente, el rancho queda detrás de una laguna, cercado por la Cordillera y el mar; la cordillera se curva en un recodo, se abre en un tajo y desde allí, “fragorosamente entre líquenes y enredaderas, el agua se arrojaba precipicio abajo, para sobre el fondo de un nuevo cauce, seguir su tumultuosa búsqueda del mar” (87)

El tajo brunetiano es no sólo una marca geológica, es el último estrato de una topología de múltiples capas: es ahí donde el significante se hunde y escancia la pluralidad de sentidos de la lengua: el tajo como corte o herida en la montaña, el tajo que

significa ir montaña adentro, el tajo como necesaria juntura de dos tipos de piel, después de un corte o incisión, el tajo como abertura, finalmente hundimiento espeso, vector femenino.

Aquí es el último recodo en que se deja la hija Esperanza. Para llegar a ella es necesario atravesar una laguna, que parece “ciega” (87.)

Parece ciega, dice el narrador, metafóricamente, pero en realidad ciega como el camino entre la hija y la madre. Alusión al Mito de Edipo, del que Freud hiciera acopio como paso necesario para la elaboración de la sexualidad.

Laguna que recuerda a la laguna Estigia que debieran en la mitología clásica griega transitar los muertos guiados por Creonte, el perro guardador de los límites entre lo perenne y lo eterno.

Esperanza es un ser que se abandona al sacrificio. La construcción de la casa, en un lugar casi inaccesible, la unión con alguien cercano a lo bestial, y, por sobre todo, su nombre propio en un cuento de Brunet indica precisamente eso: la falla, la trizadura del nombre, más bien, su imposibilidad en la comunidad brunetiana. No hay esperanza, pero sí puede haber resistencia. A veces, sólo muy raras veces, justicia.

El levantamiento de la figura de Eufrasia, su conversión en figura trágica, casi como los caracteres griegos, una Parca vengativa y cruel, requiere de una falla más profunda que la normalizada asimetría de clase y género, casi naturalizada. La muerte de Esperanza señala un punto de erosión, es lo que muestra lo destructivo e implacable del modelo patriarcal: abrumada por los malos tratos, la desnutrición, los abortos. Muere una mujer joven, exiliada de su hogar materno, en una casa que la maltrata, la destruye, que la hunde en su tajo y en las aguas infinitamente bravas del Sur de Chile.

Allí donde fallan los padres y el marido, en donde sólo existe el patriarca indolente y machista, que destina a la muerte a esta joven mujer, se impone la confrontación del gestor del drama con el único ser que exige una reparación: Eufrasia.

De allí la ceguera metafórica que ocupa el texto y que hace de la hija (Esperanza) la esperanza de algún proyecto de futuro. Pero esta Esperanza también se aleja.

Eufrasia realmente nunca la visita ni quiere oír hablar de ella.

El tajo y la laguna desconectan sus domicilios,

Eufrasia abandona la hija desobediente, pero no el trabajo, ella hace de éste un lenguaje político. Ese lenguaje le permite ingresar al territorio central del amo, para hacerse visible por su eficaz trabajo.

Arranca frases admirativas de sus patrones.

El clímax de la narración llega con la enfermedad de Esperanza, gravemente dañada “del interior”.

Es la sexualidad de Esperanza la zona desde donde su ser se debilita, desde donde la madre debe intervenir, ordenada como siempre por el patrón. Parte al rancho donde están sus nietos y su yerno. Eufrasia ordena y adorna la descuidada casa de su hija.

Con la muerte de Esperanza, se abre una lucha sin tregua entre la vieja y su yerno.

Lucha en la que se disputan los hijos, pero sin duda la pieza más preciada es Venancia, la hija mayor. Muy parecida a la madre y por ello, objeto de temor para la vieja.

El nombre es simbólico también, por la misma composición morfológica con Esperanza, pero el lexema “Ven”, nos hace pensar en un “venado”, una “venadita” joven, por lo tanto animal de fácil muerte, por su naturaleza frágil en un mundo hostil

Cito:

...agregó Venancia, acercándose al hombre, zalamera, risueña, porque los hoyuelos estaban siempre allí en las mejillas, marcándose, risueña, aunque la risa no se dibujara en la boca. Y le rebrillaban los pequeños ojitos perdidos entre la franja negra de las pestañas largas y arqueadas. Igual a la madre.

Esperanza...murmuró el hombre, y se la quedó mirando con la boca abierta y temblorosa la nuez- Esperanza..., por Diosito que se le parece, da susto... añadió como hablando para sí mismo.

La vieja, siempre de perfil, lo espiaba de reajo”

Es allí (96-97) cuando Eufrasia percibe la metáfora que es Venancia de la madre muerta; más todavía, cuando se da cuenta de las reales posibilidades de incesto, es entonces cuando se precipita la ira del hombre, el rencor contra su historia, la rabia por la pérdida de su mujer, al captar la intromisión de la vieja, poderosa y en su contra. Incapaz de una mayor elaboración psíquica de los hechos, se desata en golpes contra los hijos. Cuando advierte la fuerza de Eufrasia le dice:

”Pa eso es mi hija...Pa hacer con ella lo que se me ocurra..Con ella, con los chiquillos y con vos también...” (97)

Decisión de Eufrasia que le ocupa tanto trabajo como el ascenso en sus quehaceres con el patrón, decisión que la demora y que tiene que ver con la observación de la naturaleza, de la tierra y la geografía. Es también una decisión astuta, que intenta invertir su inutilidad de vieja. Ser valorada como persona: contar ante los ojos del otro y contar como con una “perla”.

También es una decisión que tiene que ver con la sobrevivencia, con el instinto de conservación, con el odio y la venganza. Con saber que la justicia no equivale a la ley. La narración se vuelca partidaria de Eufrasia. Bernabé es ya un “criminal”.

Por otro lado, está Bernabé, el mozo, a quien se le asigna un rancho en una de las cinco mayordomías bajo la administración del mayordomo de la hijuela Primera. Allí, una vez al mes, se le da todo lo concerniente al trabajo y a su abastecimiento.

Sin embargo, eso no es todo. El rancho destinado a Bernabé y a Esperanza está oculto por la montaña y el camino sólo es transitable por medio de vehículos. La ubicación de la casa de la joven pareja señala un paralelo con la laberíntica ubicación del lugar, la dificultad de la relación entre un mocetón rudo e ignorante, con una muchacha ingenua y pobre. La dificultad de la llegada duplica paralelamente la asimetría social entre ambos y la posición dominante de la hacienda, de la cual es frontera, a la par que designa, mediante el curso de las aguas su situación extrema, como la de la laguna, que parece “ciega”, entre el laberinto montañoso y el caudal de las aguas del río. El camino hasta la casa es una huella, tortuosa, angosta, como el camino que recorren primero la

hija, luego la madre por mandato del patrón para cuidar sus nietos después de que Esperanza enferma y muere.

Al agua, entre líquenes y enredaderas, le cuesta caer, y cuando lo hace, se va en precipicio hacia el mar. Es el destino de Esperanza, la joven a la que la llevan sus propios flujos, sus aguas, sus secreciones hacia ese lugar opuesto al deseo materno, un lugar donde tiene sexo y quizá placer con el hombre que deseó, pero también hijo tras hijo, malos tratos, violencia y finalmente, la enfermedad y la muerte. La metáfora del agua como femenina en sus dos vectores, erótico y reproductivo, está en Brunet presente en su cuento “Aguas abajo”.

La existencia de dobles que plantean una situación degradada desde el punto de vista de la narración, es una de las técnicas literarias de Marta Brunet. Ello explica por qué crea personajes que ocupan lugares con su existencia y/o con su lenguaje como la “comadrera” esposa del mayordomo, quien informa a la replegada Eufrasia del estado del joven matrimonio, y, posteriormente, de la salud de su hija.

La casa de esta pareja joven en su ubicación geográfica demarca una política de ocupación de la tierra correspondiente al estado de cuasi “encomienda” que le designa el patrón, situación afín a la posición social que denuncia Brunet y que delata, con la agudeza propia de la autora, la explotación latifundista y la dominación casi absoluta del dueño de las tierras hacia los hombres que dependen de él económica y socialmente. La metáfora del tajo como límite de un territorio y del puente como umbral desde los lugares centrales de la casa hacienda hacia las hijuelas más periféricas connotan también la posición de privilegio de la casa y hacen explicable por qué Eufrasia prefiere vivir en ella, en las emblemáticas dos piezas de atrás, antes que en el molino. Lo hace porque así adquiere visibilidad y prestigio ante los patrones.

La superposición de textos desde la perspectiva de lo minoritario hace calzar de manera dramática universos aparentemente distantes, tales como mujer, periferia, modernidad. En otra dirección, la figura del desplazamiento gradual, la metonimia que va horadando capa tras capa las antinomias de los dobles hasta hacerlos coexistir en una sola cifra, opera como proceso que va generando paulatinamente una apertura del espacio dramático. Así Eufrasia padece por su hija, a ésta a su vez es la fertilidad la que la mata y son sus hijos, sobre todo Venancia en quien recae el drama que augura el cuento. Drama que comenzara con la ignorancia, el sometimiento, el abandono, la violencia física, la muerte de la madre y la amenaza de un posible incesto padre-hija, porque ésta recuerda desde su cuerpo y su nombre a la madre. Venancia es la vívida cita de Esperanza, la fuerza desde la cual se desprende la última piedra.

El espacio arqueológico con el que Brunet construye sus relatos va a hacer coincidir la frontera, el espacio más alejado de la metrópolis y de la provincia, como el lugar más subyugado y sometido. Es desde allí donde se instala el núcleo dramático del mundo intensamente descrito por Brunet, tanto en “Piedra Callada” como en *Humo hacia el Sur*.

En el primer cuento, “Piedra Callada”, el lugar del crimen de Bernabé, en las cercanías de su casa, precisamente, en el puente que lo conduce de noche hacia ella, marca la frontera de la casa- hogar con un límite ético, provocado por la acción restauradora de Eufrasia: impedir que se produzca el incesto, impedir la reiteración del

crimen cometido por toda una sociedad patriarcal con su hija Esperanza, impedir los malos tratos ejercidos por éste con sus nietos varones. Exorcisar la casa, plantear en ella una ley que viene desde la madre, desde antes de la madre, poner allí una mano nutritiva y generosa e iniciar la reparación del violento trauma que todos ellos: la vieja y los niños han vivido, abordando una ley basada en el respeto a la autoridad, pero también posibilitando la circulación del afecto que haga posible la inculcación de valores que les den un ingreso al mundo adulto: la disciplina, la limpieza, la minuciosidad, la organización espacial y corporal, el cuidado consigo mismo y con el otro. Una ley estricta, pero no violenta, que puede inaugurar un nuevo espacio simbólico con la gestación de un micro mundo, que se despliega desde la más lejana periferia como zona de resistencia al indiferente centro colonial patriarcal de la provincia. Un modo de diseminar sobre esos sentidos que abren el relato de la crueldad y el odio, signos nuevos que pueden establecer una poética dual, ladina, escurridiza que oscile en una lógica indecidible, la del acatamiento (cuando el Otro tiene todo el poder e incluso lo maneja con estereotipos, como el nombre de “roto”, “achinado”, con los que le niega paridad y les quita el ser, dejándolos en la categoría de “cuerpos dóciles”, “piezas de servicio”, de valor de uso) o la de la trasgresión (cuando se desobedece la ley patriarcal y se genera un nuevo campo simbólico, que aparece como un tercer espacio al decir de Bhabha^{57 7}, es decir, como un sentido que depende del diálogo entre dos regímenes de poder y que obliga al sistema a multiplicar sus haces semánticos y sus virtualidades lógicas). La trasgresión aquí la hace Eufrasia, invirtiendo los signos culturales de la dominación a la ley patriarcal. Mata al yerno, calladamente, sólo gracias al trabajo paciente con una piedra fundante que hace caer el pie (y con él el cuerpo entero) en el agua. Esta piedra callada permite que la trama de sufrimiento y enclaustramiento ensanche su frontera: la casa-cárcel abre sus puertas a la naturaleza y extiende sus estrechos límites.

De este modo, laicismo, criollismo y visión de género aportan una nueva forma de abordaje del problema de la desolación del espacio minoritario y periférico, en que lo femenino, inserto desde luego en la casa, abre un nuevo umbral, en que los indefensos – mujeres, viejos, niños, pueden habitar su propio hogar, en las fronteras de la casa-hacienda de una manera libre y legal.

La casa brunetiana, laica, se aleja de la esfera conservadora que se debate entre la religiosidad y el pecado y emprende la tarea de gestionar un “territorio de género”. Desde allí en el centro de las distintas formas en que se ejerce la dominación. Eufrasia establece un repertorio de estrategias sociales, ya para evidenciar su condición de oprimida o bien para actuarla desde dentro.

En ese sentido existe en Brunet, siguiendo el pensamiento de Jacques Derrida^{58 8}, un trabajo deconstructivo que desplaza los significantes puesto que, después de su analítica, la dominación ya no es imputable resguardada en una apariencia de

^{57 7} -Bhabha, Homi, *El lugar de la Cultura*, pag 57. Según Bhabha, éste representa las condiciones generales del lenguaje y las implicaciones específicas de la emisión en una estrategia preformativa e institucional de la que no puede ser consciente en sí mismo.

^{58 8} -1930 – 2004 Filósofo francés

“naturalidad”.

El saber-poder en Brunet es un arma, un instrumento de sobrevivencia. Aunque este saber-poder de la mujer no le garantiza una estabilidad, ni siquiera una seguridad en el espacio social, sí le permite lucidez y desde allí una resistencia de orden político, al develar los límites de su propia condición: “el cuerpo socialmente producido es también un cuerpo político o más bien una política corporizada”^{59 9}

Pese que sus personajes femeninos tienen ciertos “capitales simbólicos”, principalmente autonomía económica, se advierte que es insuficiente porque su capital real choca contra el doble o triple capital del otro, no obstante es allí y desde allí donde la mujer puede establecer una forma incierta de negociación con el espectro social.

La casa brunetiana, por ende, es una casa que transita entre dos muros: el colonialismo y el patriarcado. Sea en la ciudad, o en los campos, sea rica (Batilde) o pobre (Eufrosia) ella debe construir su propio territorio. Debe re-imaginar su cuerpo, para transar con la sociedad desde la que emerge y elaborar su pequeña y a ratos trágica revuelta.

Lo importante es que en esta casa, el doble muro logra ser horadado y abierto en un umbral por donde la inteligencia y el poder de una piedra pueden hacer más vivible el espacio que le signa una comunidad masculina que apenas sí repara en ella.

El silencio, el párrafo entrecortado del texto son las fisuras significativas que apuntan a mostrar la resolución del drama. Y la casi incestuosa y amenazante casa de Brunet se resuelve con el crimen: la muerte del hombre, crimen que es una reparación de otro que trae consigo una seguidilla de desastres.

Se cierra el ciclo. Eufrosia duerme con la puerta de la casa abierta, cuidando el juicio de los nietos, ya que allí no hay vecinos. Para los otros, el hombre aún puede volver. Pero ella sabe que no podrá hacerlo ya.

Eufrosia extiende su dominio en la casa de los pobres. Ella superpone su poder de mujer por sobre el cuerpo masculino, a imitación del patriarcado. El poder de una mujer se impone en la narración por sobre la autoridad de hombre y padre de Bernabé.

El nombre del cuento “Piedra Callada” alude, pues, no sólo a la piedra mediante la cual la vieja fragua la muerte del yerno, responsable de la pérdida de su hija, del maltrato a sus nietos y de un probable incesto con la única nieta, la pequeña Venancia, que cita a su madre en su rostro y en su candidez. Piedra es una forma de fundar desde la mujer una nueva residencia, un nuevo estilo de vida. Piedra alude a todas las mujeres que arman su supervivencia, resistiendo el vasallaje y la toma de cuerpos que éste implica para la mujer subordinada. Es esa piedra la que abre las fronteras de la casa-hacienda; con ella se cierra el límite impuesto por el patrón, representando así el designio penoso de la oligarquía chilena y su trato explotador y ciego para con los subordinados que dependen de su poder.

^{59 9} -Moi, Toril. “El feminismo como crítica.” (Apropiarse de Bourdieu: La teoría feminista y la Sociología de la Cultura en Pierre Bourdieu), pp.1-20. *Seminaria* año XVI, Buenos Aires, Argentina

7. Capítulo IV. Humo hacia el sur: la casa simbólica de Marta Brunet

La novela, *Humo hacia el Sur*, de Marta Brunet, (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1963), crea un pueblo imaginario; un pueblo chileno y del Sur de nuestro país. Usando un conjunto de técnicas narrativas correspondientes a las innovadoras vanguardias con las cuales la escritora dialogó en Buenos Aires, Marta Brunet presenta un escenario de vidas mínimas tensionadas por los códigos represores y autoritarios provenientes del sistema feudal que impone sobre ellas el poder proveniente de los latifundistas y explotadores que controlan economías y psiques en un lugar que funciona como metáfora de la precariedad de los sistemas político-culturales de las pequeñas provincias y pueblos latinoamericanos. Estas técnicas se combinan con el dialogismo y la precisión, ironía y humor con las que Brunet matiza la tensión dramática de sus textos narrativos.

Bajo el significante del puente, como un lugar “entre” las poblaciones rurales conservadoras y oligárquicas del Sur de Chile y las ciudades movidas por el afán progresista liberal de las tendencias laicas, modernizadoras, se extiende una ciudad sin nombre, determinada por una geografía significativamente enclaustradora y por ello, castradora. Un receptáculo que desde lo fragmentario y pequeño se enmarca como un espejo de territorialidades huidizas, enfermas, arrinconadas.

El tajo en la tierra, abierto sobre el abismo de una montaña, límite de este mundo rural y el fuego, el humo que distiende y difumina los contornos de lo “real” son las figuras metafóricas sobre las cuales Brunet vertebra un relato polivalente. El tajo nos recuerda

otra vez la geografía indócil de “Piedra Callada.” El cuerpo del texto se extiende en una retórica que sobre un cuerpo opresivo y silencioso, recorta un murmullo cada vez más sonoro para significar las fuerzas de una productividad germinativa que procrea el sentido de un quehacer y su límite, como umbral de un nuevo acontecimiento epistémico: el paso hacia la producción de una textualidad no anclada en el verosímil acordado entre literatura y sociedad, como discurso homogéneo, centrado por la razón empiricista, sino más bien un mundo regido por una lógica diferente, inscrita en los eslabones que la razón suspende. Forjando así un discurso dual, entre la modernidad que avanza desde la urbe, siguiendo los parámetros europeos y la territorialidad sureña, en la que diferentes grupos, condicionados por su expulsión de los ejes de producción dominantes, pactan una resistencia a las oligarquías del centro y a su poder político, determinado por los intereses representados en el Estado por los sectores conservadores.

La novela entrega desde la elipsis y el fragmentarismo, un universo que no es compacto, sino descentrado y este descentramiento obedece sobre todo a su alejamiento de la burguesía por razones sociales y sexuales. Es la epidermis del abandonado o del segregado del proyecto de nación auspiciado por los discursos dominantes durante el S. XIX y que se consolida en el S. XX con la pujanza del liberalismo.

La conciencia de Marta Brunet, escritora afiliada, como ya se ha dicho, a los movimientos laicos, ligados a los movimientos radicales que buscaban una construcción de país en el que los bienes nacionales estuviesen más equitativamente repartidos entre sus habitantes, ve con claridad el conflicto de estos grupos periféricos en los que sitúa al subordinado social y al subordinado genérico. Porque es situándose desde esa perspectiva social y psíquica desde donde se apoya Brunet para construir con eficacia dramática las tensiones a las que el ejercicio del poder somete y desde la cual, emergen cuerpos oprimidos, casi inexistentes, o bien conciencias que se revitalizan a partir de la experiencia de sus límites (como la protagonista de su conocido cuento “Soledad de la Sangre”).

El subordinado social lo es por falta de educación, dinero y clase. Me refiero con esta palabra a la migración, la desafiliación a la nación que sufre en Chile, el subordinado o subalterno, concepto de Gramsci, trabajado por Spivak y Homi Bhabha. Condenado a la errancia, debe buscar el sitio en el cual tenga cabida al menos en parte. Es el caso de Pedro Molina, el presidiario que encuaderna libros, de Lucas, el homosexual que vive en el prostíbulo de doña Moraima. Disfraces y máscaras acompañan a estos personajes que no pueden ni quieren tener una identidad definida, son los ladinos o las ladinas de estas historias. Identidades móviles, contextuales, que dependen, para hacer un proyecto que les otorgue sentido de pertenencia con la comunidad.

Su inserción en el texto de la novela depende de una coyuntura, de ese espacio breve que abre la enunciación de los poderes hegemónicos a sus subalternos, que yacen en las aristas de ese tercer sentido del que habla Homi Bhabha en *The Location of Culture*^{60 0}

Se puede entonces caracterizar la casa brunetiana como una casa que acoge y

^{60 0} Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994, p.36.

confronta los dramas de los migrantes, los exiliados de este país. Los que no caben en ningún proyecto. El arrendatario errante, como señalara Brunet en un artículo que ella titula de igual manera, para referirse a la gente que migra de una casa a otra, un trabajo a otro, víctimas del sistema burgués que no paga bien y encarece la vivienda. Un país de gentes que no logran, no pueden y quizá hasta no quieren enraizarse en Chile, el país sería el umbral para pasar a otro o si no la frontera hacia otro lugar, tal vez peor, quizá mejor, todo está liberado al azar de la política de turno.

Pero esta errancia se complejiza en el caso de la subordinada, como es el ejemplo de la Pancha o Paca Cueto, quien víctima de su falta de inserción social busca e inventa identidades que la asimilan a la puta, la amante, la dama que copia a una otra "normativizada", para esconder y/o disfrutar de su sexualidad pujante.

La sexualidad y la clase social castigada de Moraima se hallan en una especie de inversión del proyecto de doña Batilde, su opción en el prostíbulo en que acompañada de un Negro y de un homosexual agrupa la nomadía de esas territorialidades vencidas para generar un proyecto de resistencia aún desde el límite, sobre el límite mismo. Es decir, desde el prostíbulo, como va a suceder en *El lugar sin límites*, de José Donoso, se genera una comunidad política, que resiste al oligarquismo, centrándose en el servicio de necesidades inconfesables, ligadas a una desafiliación sexual y en la sagaz lectura del sistema social de la época que analiza las torsiones y pliegues de los signos que ocupa la cultura del modelo conservador.

Su unión es una metáfora de la cifra del margen con la que trabaja su casa el inconsciente político de la escritura brunetiana, desreprimiendo las zonas censuradas por la retórica burguesa, abriendo los lugares sobre los cuales ésta siente terror y/o deseo, como más tarde demostrará José Donoso, en *El lugar sin límites*.

La novela trabaja su casa elaborando un paradigma cuyo tejido se urde en una trama mediante la ley de las simetrías, las bipolaridades que se conectan, provocando tensiones entre opuestos que, como se verá no son sino el anverso y/o el reverso de un mismo tejido literario. La pareja central: Batilde Arráinz y Juan Manuel de la Riestra son ambos de clase alta y como corresponde a ese nivel social, aristocrático, el matrimonio lo conciertan los padres cuando Batilde está en la adolescencia. Ella tiene en ese momento el proyecto de vida pensado para una joven de su clase: el matrimonio, una situación económica sólida, una vida sexual segura y sin sobresaltos e hijos. El, por su parte, indolente y cómodo, oculta un secreto: la apatía, el desinterés por la vida: una falta de tensiones y de pasiones libidinales.

El asunto se complejiza cuando tras el matrimonio, la apatía se concretiza en la impotencia del esposo. Y, por lo tanto, el matrimonio no se consuma. Juan Manuel de la Riestra, como el personaje central de *Coronación* y como Jerónimo de Azcoitia en *El obscuro Pájaro de la Noche*, producen la figura replegada del gay de los años 50. La pareja central se asemeja como signo matrimonial a la pareja de Jerónimo e Inés.

Virgen y estéril, Batilde decide operar una política cultural sobre su feminidad menoscabada y, dejando el modelo tradicional de la esposa, se convierte en la jefa de una organización económica y social, que la llevará a crear el pueblo, el que desde sus inicios asemeja a una cárcel - y también a un claustro. El rencor motivará para siempre

todas sus actuaciones con su esposo. El rencor dominará la arquitectura del pueblo y por tanto, su estética: casas iguales, todas de madera, casas que carecen de identidad y que realzan, por ello, el poderío de Batilde, su dependencia a ella. Gentes que son sus empleados, sus dependientes, como señala Foucault, cuerpos dóciles, cautivos. A partir del límite otorgado por un puente, olvidado en un rincón de sus territorios, como muñón que dejara pendiente el ímpetu de la conexión con el mundo moderno el territorio y su población están archiconscientes de esta demarcación que pasará a ser, no sólo un accidente geográfico, sino la huella, la fuerza psíquica que los suspende en el límite de su enunciación. Así, pues, este pueblo se organiza según el deseo de poder de Batilde. Ella ordena la común geometría de sus calles y casas, ella hará que la madera, material de construcción, provenga de sus propias barracas, a la vez que determina el código laboral de los habitantes de dicho pueblo. El pueblo es, pues el espejo de esta vida de mujer que ella suprime, solitario (sin mayor contacto con las ciudades de mayor movimiento) y monótono en la repartición de sus actividades, áspero en cuanto a la circulación y el intercambio de bienes. No obstante, definido el territorio, éste permite a Batilde su enriquecimiento, a la par que el de su esposo. Así Batilde sustituye prontamente la erótica heterosexual y el deseo de hijos por una erótica inscrita en otra posesión: la del pueblo y con ella, la erótica del poder y la del dinero. Se construye como sujeto mujer fálica, inscribiendo en su inconsciente la ley masculina, que sustituye, metafóricamente la letra "M" de mujer y de madre, por una letra análoga a la de "p" de padre, su opositora dentro de las leyes de correlación fonológica. B es oclusiva, sonora, bilabial, p es fricativa, áfona, bilabial. Así, la censura de la escritura impide el paso de "m" a "p", pero inserta la "b" que da al nombre de la matriarca su extraordinaria eficacia poética. El texto ostenta ese saber, no es sólo una sugerencia connotativa, sino un sentido textual explícito: la oscilación del nombre como indicador de la oscilación del yo, Tilde, Batilde. Lo mismo que Paca Cueto fuera la Pancha y vacila entre ambas, en determinadas oportunidades, cuando la mujer sexuada supera a la señorita recatada, así cuando la inexperta adolescente que encierra la matriarca reemerge en un cuello de encaje, es el nombre de Tilde, su apodo juvenil el que surge para nombrarla en labios del marido. Y aún más, cuando observa el pueblo destruido, es Tilde la que mira con dolor la destrucción, Tilde la que reprocha a Batilde así como a toda la sociedad el costo de la construcción social con la que ella ha enfrentado su historia.

La superposición de Ba como sílaba que encierra toda una estructura de sentido suspende el significado de "tilde", que no es otro que el de "acento", ¿acento en qué?, en lo femenino elidido, sin duda. Si recordamos la descripción que la narradora hace de doña Batilde insiste en que es delgada y que su traje, más bien su armadura, se cierra sobre su cintura, enfatizando, ante la envidia de otras mujeres, que ella no ha tenido hijos. La esterilidad de Batilde puesta en su figura como una de las nuevas huellas que cierran, que cancelan el acento, las miradas juzgadoras de las mujeres aumentando la ira, el dolor de Tilde, que habría querido ganar y ostentar el nombre de Matilde, con la M de mujer y de Madre y que, sin embargo, al ver castrados sus deseos, ostenta una nueva identidad, la que al insertarse sobre ella, la señaliza como una figura "otra", una figura que transgrede la ley del intercambio sustentada para las mujeres casadas, una figura que a pesar de haber practicado el intercambio social del matrimonio, queda proscrita, excluida del saber tradicional de las mujeres, saber sexual, y de la más preciada ley que,

de acuerdo al modelo mariano, propio del modelo católico conservador que dominara en Chile durante gran parte del S. XIX y que persistiera aún como huella, durante todo el S. XX, así como Tilde existe en Batilde y Pancha en la Paca Cueto en el devenir primero liberal y luego radical de la historia de Chile. Memoria del latifundio y de un modelo femenino centrado en el trabajo, en la sumisión al hombre, en la práctica de la caridad, y en el ejercicio de las funciones de madre y esposa, alegoría de la virgen. Es una trasgresión a la cultura de la lengua hispana y por lo tanto, una traición a la lengua. Por eso el nombre mismo del personaje es una excepción. Y una excepción deseada por su escritura. La errancia de nombres es otra de las estrategias discursivas de Marta Brunet, en que la huella de los tiempos pasados no se va, está contenida en el inconsciente del sujeto textual, como condensación que se niega a cerrar, sino que mantiene el secreto de su difícil trasplante, la máscara que deja ver los intersticios de la carne, y por ende, su desajuste.

Batilde es respetada en el texto como única y sola. Se contrapone al nombre que lleva María Soledad, ella sí ostentando en pleno el nombre máspreciado por la tradición cultural de origen hispano, pero seguido por Soledad, nombre que es en sí una paradoja, una unión de dos opuestos. Y también una ironía: Porque si bien María Soledad es una esposa fiel y una madre amante, también es cierto que ella, a pesar de cumplir con los requisitos que su clase exige a la mujer: modales, belleza y cierta educación, es caprichosa e histérica. Pero eso no hace más que ratificarla con plenitud en su rol de esposa, que lleva consigo toda la carga simbólica adjudicada a lo "femenino". Sumisa, bonita, silenciosa, emotiva. Ella nada sabe de lo que le está prohibido saber, tal es, el verdadero ser de los que ama: Ernesto Pérez, su esposo y Solita, su hija.

Ernesto Pérez, pariente de Batilde Arrainz ha llegado a vivir al pueblo junto con su esposa y su hija y la correspondiente servidumbre. Es un aristócrata, un hombre joven que se enclaustra en el pueblo. Su única relación de amistad la sostiene con Juan Manuel de la Riestra. Relación en la que el juego y la bebida -los espacios masculinos- ceden lugar a la confidencia. Ernesto Pérez confidencia a don Juan Manuel su voracidad sexual, su apetito por la genitalidad ilimitada. Practicar el sexo de manera amplia, sin las barreras de la censura es lo que lleva a Pérez a huir del pueblo, lejos de la mirada y la sospecha de su esposa, lejos de la censura. Entonces, llegamos a pensar, a solicitud del texto, que es también una huida de los centros, la que practica Ernesto Pérez, como lo es su matrimonio con María Soledad. A la que consiente y quiere, pero a la que también, no ama.

Pero en quien no repara Ernesto es en la lectura de Solita, su hija, tal vez el personaje más curioso del relato, puesto que actúa de centro observador del mundo adulto, quien desde su aislamiento, divide el mundo no sólo entre pobres y ricos, honrados y mentirosos, sino también entre los que "son de veras" y los que "no son de veras". Es decir, Solita observa las máscaras y disfraces con que su padre viste su rostro para aparentar querer ser alguien que no es: un hombre correcto, un caballero. Si Batilde no ha consumado su ser mujer, Ernesto Pérez (y aquí aparece por entero la "p" de Padre,) consume con exceso su masculinidad, sin conocer límite. Lo que el texto insinúa que oculta, tras su voracidad es su carencia, la que lo emparenta con Juan Manuel. Carencia del imaginario masculino en la adscripción a una ley más primigenia, previa a la

constitución de una virilidad más gregaria y social. Un hombre nómada, pulsional, el hombre de las hordas, que no conoce ni respeta ni lleva consigo el valor del mundo simbólico masculino. Un hombre que colinda con la homosexualidad, en el sentido de que su deseo no se satisface en la mujer de la tradición chilena, conservadora y católica, sino que ella es una especie de espejo que sustenta su poder ante los otros hombres y ante la sociedad. Figura que encarna un sexo que aún no es traspasado por el Edipo, por lo tanto, no ha sido castrado de su amor a la madre ni tampoco al del padre: un hombre en cierta medida, niño, próximo en su erótica a los dos padres. El ser del goce previo a la sublimación y a la represión que significa la superación del Edipo.

En cambio, su polo opuesto, don Juan Manuel, es el castrado, quien ni siquiera se ha atrevido a formularse a sí mismo su homosexualidad, la que aparece en la búsqueda de Ernesto, en la mirada compasiva pero cruel con que mira a Batilde, en el uso fetichista que hace de su vestuario, en la retórica de la ficción de una falsa importancia social, que le sirve de maquillaje, de ornamento verbal. Porque todo en Juan Manuel es una ficción, una construcción realizada para ganar un cierto respeto de doña Batilde y del resto del pueblo. Finge tener un lugar importante en la sociedad citadina, lugar otorgado por su puesto de "senador", pero en verdad como lo descubre Batilde en su viaje a Santiago, nada de ello es verdad.

La homosexualidad, en suma, a pesar de estar insinuada en la novela como clave que devela las relaciones de los personajes centrales del texto, es la gran artífice de la construcción del rol de la mujer, específicamente el de doña Batilde, la que, para contrarrestar la ausencia del masculino en su pareja, toma el rol de éste y los confunde en una ilimitada profusión de signos, para dar sentidos nuevos y diferentes a su subjetividad castigada. La alianza que se gesta entre ambos esposos es la del prestigio político del marido versus la importancia local y rural de Batilde. Cuando todo esto se deshace, el Significante del puente que va y viene entre masculino/femenino se deshace y viene a condensar otros significados como los de lo conservador, rural y periférico versus el mundo moderno, que hace su ingreso triunfal "quemando" el mundo local. Así la escritura propone una política textual que metaforiza en la fallida pareja de los de la Riestra- Arráinz, la derrota del matriarcado oligárquico bajo el peso de los movimientos sociales provenientes de las capas progresistas de la capital que desean invertir dinero en el lugar.

Es así como emerge la metáfora que cierra el texto: el fuego. Si el tajo montañoso abre la novela y con ella la descripción de su geografía natural y de su arquitectura, ésta es avasallada por la misma Batilde, en un acto destructivo final con el que alegoriza su derrota. No sólo ella pierde poder; el pueblo -la casa- que ella ha inventado para resistir su sexualidad castigada y sus inversiones también; por ello es el cuerpo mismo por donde debe pasar este cierre y la clausura de la investidura enmascarada del sujeto. Batilde se suicida, lanzándose al tajo por el puente. Detrás queda el humo de este pueblo inventado por ella en donde los deshechos y despojos del proyecto de país instalaron sus cuerpos dóciles en pos de una territorialidad en la que las leyes de un deseo culpable los ancló, los hizo posible como fuente de energía y trabajo y finalmente, los destruye.

La casa que genera la escritura de Brunet es el espacio en el que es posible realizar una lectura analítica de la relación género y poder en el discurso cultural tejido en Chile al

abrirse paso una modernidad laica. Los roles de hombre y mujer son solamente acuerdos sociales para llevar a cabo un programa de trabajo y esfuerzo, un programa de producción de una sociedad. Los acuerdos cesan cuando el proyecto no se cumple.

Ese es el caso de Batilde y Juan Manuel como también el de la pareja más joven: Ernesto Pérez y María Soledad, quienes deciden (o decide él) un viaje a Europa justo en el momento en que se inicia la quema. María Soledad sustenta con su sumisión, la virilidad y el carácter poderoso y enmascarado de su marido, Ernesto. Su hija lo lee como falso, no verdadero, detrás de las reglas y códigos con los que sustenta su fachada

Pero hay también otros subtemas que Brunet explora: uno de ellos, situado en su reverso, como su cita en un espejo dislocado es el de la relación mujer/ nación / prostíbulo. Moraima es esa mujer, la dueña del prostíbulo, quien desde su particular “salón” conversa con los hombres que van allí, en busca de solaz.

Hija de una sirvienta, tempranamente seducida por el patrón, Moraima se embaraza y es rechazada por su madre. Sabiendo que no puede dedicarse a desempeñar el rol materno, sabiendo que ya no se casará, puesto que la burguesía nunca llegará a aceptarla, ella abre un lugar en el único sitio que la sociedad le reserva: la prostitución. Allí gana dinero al contratar niñas y darles mejor trato que en otros lugares. Después de todo, el prostíbulo es no sólo el lugar de la fiesta y el sexo: es el espacio del relajo y del goce, por excelencia el espacio del rico que lo crea para extender su cuerpo del rígido orden del discurso moral conservador, no obstante ser su efecto y su producción. Así Moraima se especializa en la comida y la bebida en guardar los secretos de la pequeña localidad que la alberga. Moraima es, junto a su sirvienta, Moraña, la pareja que desde el lugar del subordinado se corresponde con la poderosa Batilde y con la recatada María Soledad.

La Coronela y Marina Santos -rival de Paca Cueto- al igual que las caricaturizadas solteronas, las hermanas Araujo, son el carnaval femenino que completa la novela. Las hermanas Araujo dibujan el perfil caricaturizado- además en triple - de la mujer sin marido, sin gracia, sin lugar social más que en el chismorreo. Mujeres despreciadas porque se considera que ningún hombre se interesó en ellas. Enmarcan la figura de Batilde: mujeres no solicitadas para el intercambio social / mujeres que sí lo han sido, pese al fracaso (in) visible de la pareja.

La Coronela es también una mujer madura que intenta rivalizar con Batilde en poder, pero no lo logra. Mariana Santos sirve como realce de la figura de Paca Cueto cuando ésta logra ingresar al pueblo y conquistar en él el lugar de una señorita casadera.

Otro mundo que explora Brunet es el de los niños. Sabido es su amor a su personaje, Solita, que aparece en más de uno de sus relatos. Solita disecta el mundo adulto desde su mirada profundamente desinteresada de niña. Solita confía más en sus animales y en los sirvientes: Mademoiselle, la institutriz francesa y Bartolo, el sirviente alcohólico, que en la burguesía decadente que la rodea. Solita crea mundos en los que ella, sus gatos y perros y Mampato, su pony transitan acompañados de los personajes de la realidad, sacados de su contexto habitual, embellecidos, sublimados para evadir a Solita de una realidad en la que ella no tiene lugar: es una niña, no tiene poder: su palabra es apenas oída. Su rebeldía es la ensoñación, el pensamiento que se manifiesta

en juego, con toda la elaboración crítica que todo juego implica.

Es interesante el lugar de los extranjeros dentro de la novela. Ellos abren el texto, desde la pupila de Solita, son los únicos cuya casa difiere de los demás: John Smith y su señora, padres de dos niños rubios y hermosos. El espacio habitacional de la casa de los Smith, así como su apariencia, su lengua y vestuario los señala como el límite humano del pueblo, los que no tienen que someterse, los que pagan la iglesia, los que no cursan palabra y no tienen interés en cruzarla. Están ahí, en la más grande y mejor casa del pueblo y se van antes del incendio. ¿Qué rol cumplen estos estereotipados extranjeros en el texto de Brunet?

Pues a la letra el sentido se lee. Son lo extraño, lo que permite situar la distancia entre un mundo rural y aislado, conservador, pequeño y mediocre con la modernidad, dominando desde lejos. No con palabras. Con dinero. Pues ellos tienen un poder secreto, invisible, no como el poder palpable de doña Batilde, ligado a los cuerpos y a su cotidiano trabajo. Este poder secreto es el contexto en que surge el pueblo: abigarrado, latino, heterogéneo, pobre. Ellos son los dominadores extranjeros que vienen, mudos a hacer sentir qué afásica es la lengua del oligarca local, de la matriarca extraviada que teje en ese lugar su deseo para destruirlo después. Ellos son los amos de la sociedad, no de la pequeña aldea y sus limitados confines, sino de la gran aldea globalizante que recién comienza cuando el pueblo se difumina y se pierde en un concierto de voces que se hacen humo, humo en el Sur.

Con ese espaciamiento entre los signos, Brunet pone la “a” de la diferencia entre las polaridades del espacio geográfico local y el dominante y modernizador, así como también desmonta y desautoriza las categorías de género y las cosméticas del poder que éste autoriza y naturaliza como uno de los efectos de sentido más productivo del texto. Con ese espaciamiento, también, intenta reordenar la diferencia de las “casas” dominantes y aquéllas de la periferia. Un desorden en el sujeto sureño, una dislocación de su deseo, lo lleva a destruir, resistentemente, la cesión masculina de su espacio habitacional en el Sur. La casa brunetiana se quema, toda la población brunetiana se desmorona y cambia la frontera por la crisis de Batilde, que irrumpe enloquecida haciendo ingresar la salvaje protesta desde el cuerpo intenso del Sur que ella ha forjado. Comunidad, política conservadora y periferia se hacen literalmente humo.

A modo de conclusión, entonces, la casa brunetiana, en la novela *Humo hacia el Sur*, está diagramada de acuerdo al predominio del conservadurismo, en que el modelo conservador/católico, en el que dominan las oligarquías de terratenientes, cede el poder al incipiente liberalismo y a la influencia de los monopolios extranjeros. Brunet ancla en la sexualidad reprimida de su personaje femenino un efecto de sentido de la represión patriarcal, a la par que hace coincidir en el prostíbulo, una de las más interesantes críticas del modelo en cuestión. La arquitectura de la ciudad, con casas idénticas formaliza la visión que la escritora tiene de la construcción socio cultural del imaginario genérico-sexual a la vez que mide en el espacio geográfico la organización del modelo, como efecto estructurante del poder panóptico de las clases dominantes en Chile.

8. Capítulo V. El significante de la casa donosiana en *El lugar sin límites* y *El obsceno pajar de la noche*

La casa que aparece en los textos de Donoso, *El lugar sin límites* (Stgo. Alfaguara. 1995) y *El Obsceno Pájaro de la Noche*, (Stgo, Planeta, 1987) escribe de manera metafórica la relación entre las clases medias y altas con la historia política del país. Según James Petras, la década del 40, hacia el final se puede describir como el “comienzo de la estabilización ⁶¹ 1”, por cuanto en ella, de acuerdo a Tulio Halperin Donghi, “los cambios políticos operados (rompimiento de González Videla con los comunistas, persecución del Senador Pablo Neruda) no cambiaron los datos esenciales de la vida chilena: los sectores terratenientes seguían atrincherados en sus bastiones y defendían una política de altos precios y producción estancada, las clases medias y la aristocracia defendían su nivel de vida y celebraban con los otros sectores armisticios bajo cuyos términos la inflación quedaba inmediatamente atrás ⁶² 2”.

Estos cambios políticos “evidenciaron el rompimiento de la alianza o pacto social

⁶¹ 1 James Petras. *Política y fuerzas sociales en el desarrollo chileno*. Buenos Aires. Amorrortu Editores. 1971, p.27

⁶² 2 Tulio Halperin Donghi. *Historia Contemporánea de América Latina*. Madrid. Alianza. 1972. citado por Hugo Achúgar, nota 16, op.cit. p.32

iniciado en el 38 entre los sectores populares y la clase media que, entre otras cosas, habría implicado la iniciación o el manejo de la cosa pública por parte de la burguesía. También es necesario tener en cuenta que la burguesía industrial que se desarrolla con el proceso de sustituciones e importaciones durante la segunda guerra y que durante la década del 40 estará enfrentado a la oligarquía terrateniente comienza – sobre el inicio del 50- a desarrollar una estrategia que llevará en 1958 al presidente de la Confederación de la Producción y el Comercio, Jorge Alessandri Rodríguez, a la presidencia de la República. Si recordamos, además, que el movimiento popular y los partidos políticos que respaldaban los intereses de la clase trabajadora- aunque golpeados y divididos, entre otros factores, por la Ley de Defensa de la Democracia de 1948- continuaron e incrementaron la lucha en defensa de sus reivindicaciones, resulta válido suponer que la representación que cierto grupo o fracción de la “clase media” se hacía de la realidad allá por los años de 1950, era ambigua. Ambigua, o más exactamente, presentaba variaciones con respecto a lo que habría venido siendo norma dominante dentro de los límites de su fracción de clase ^{63 3}.

Para las clases dominantes, entre las que se cuentan no sólo la burguesía industrial y la oligarquía, “el proceso social se presentaba como ambiguo e irresoluto de lo que deviene una cierta angustia frente a una realidad irresuelta.” ^{64 4}

Esto explica que en la construcción de la casa domine en *El lugar sin límites*, la retórica de la inversión. La casa- fundo que aún vemos en Brunet se invierte en el prostíbulo de la Manuela y la Japonesa, dos de los personajes centrales del libro. En *El Obsceno Pájaro de la Noche*, la retórica textual propone una casa, por una parte, ruina, la Casa de la Encarnación de la Chimba; por otra, laberinto en que domina la repetición monótona de lo feo y lo grotesco. La máscara y el disfraz es aquello que se encuentra en la búsqueda del objeto de deseo, que siempre fracasa, revelando el carácter inauténtico del personaje, la estructura neurótica y fantasmal que conforma el objeto aparentalmente deseado. Los desenlaces donosianos proponen siempre la caída del velo de este objeto falsamente evocado o deseado y se revela como la experiencia frustrante de una pérdida, la pérdida de un mundo que nunca existió sino como falsa experiencia, falsa imagen. Los enunciados del texto desarrollan como señala Achúgar “un proceso devaluativo de la imagen de la realidad” ^{65 5}.

Es en esos años, tras la liquidación del proyecto de Ibáñez, cuando vuelve la derecha oligárquica a tomar el poder en el año 1958, fracasando el intento de los estratos medios por “desarrollar” los estados latinoamericanos ^{66 6}. Esta experiencia de los estratos medios, comenzada en 1938, en parte se vincula con el “desarrollo “de manera ambigua. Si algunos sectores tuvieron una visión clara del proyecto, otros deformaron su

^{63 3} Achúgar Hugo, página 31-33.

^{64 4} Achúgar, op.cit.p.33.

^{65 5} Achúgar; obcit.p.36-37

^{66 6} Achúgar; ob.cit pp 66-67.

puesta en ejecución “por las presiones de la situación estructural, las que contribuyeron a que esos proyectos tuvieran poco efectos sobre sus seguidores”^{67 7},

El desengaño que experimentara Donoso como escritor con respecto a la cultura del país y la visualización de un universo enteramente dominado por una burguesía decadente lo lleva a elegir el eje de la casa como sede del transcurso narrativo en ambos textos.

La búsqueda narrativa de Donoso, según como lee Achúgar a Rodríguez Monegal⁶⁸ está orientada hacia una esencial negación de la estructura dicotómica del universo. No hay dos partes enfrentadas, sino ambas coexistiendo; en un “esto y aquello” en lugar de la disyunción “esto o aquello”.

Por ello, Donoso declara en su famosa entrevista con Rodríguez Monegal, que desea “la opacidad literaria”^{69 9}.

Según Dorfman^{70 0} y Cornejo Polar, en “José Donoso y los Problemas de la Nueva Narrativa Hispanoamericana”^{71 1}, hay una “universalización de la concepción donosiana, lo que implica una estructuración creciente y totalizadamente ambigua”.

Según Dorfman, se puede decir de los narradores de la generación del 50 que:

“El personaje no se mueve, porque no tiene hacia donde huir. La ambigüedad de la construcción literaria de la casa donosiana llega a su punto máximo en *El Obsceno Pájaro de la Noche*. Allí la escritura de este autor encuentra su total ajuste entre la propuesta deseada y la enunciación de su concepción. Antes esta concepción no había acabado su proceso”^{72 2}.

A modo de ejemplo de esta unidad, Achúgar cita la reiteración de la imagen de la unión grotesca de hombres y perros en las tres novelas que manifiestan este proceso de integración de un proceso de comprensión del mundo. Cito de *El Lugar sin Límite*: Los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas, múltiples extremidades heridas e hirientes^{73 3}. Y en *El Obsceno Pájaro de la Noche*, se recogerá la imagen en estos términos: El nudo de niños y perros pulguientos forman un solo animal monstruoso en el suelo, pies desnudos,

^{67 7} Achúgar; Nota 39

^{68 8} Rodríguez Monegal, Emir. *La Novela como Happening* (Entrevista a José Donoso en Rev. Iberoamericana Número 76-77 Julio – Diciembre de 1977

^{69 9} Achúgar p. 118

^{70 0} Notas para un análisis marxista de la narrativa chilena de los últimos años. Rev. *Casa de las Américas*. Número 69, Año 12. Nov-Diciembre.

^{71 1} *Acta Literaria*, Tomo 17.(1-2) p.216

^{72 2} Achúgar, p.138

^{73 3} *El Lugar sin Límites* p.133

embarrados, yertos, ojos ardiendo^{74 4}.

La afirmación de Rodríguez Monegal sobre *El lugar sin límites* "El travesti, real o simbólico, es la clave secreta de este mundo infernal"^{75 5} adquiere según Achúgar la proyección que Sarduy desarrollará un poco después de modo más acabado. En febrero de 1967^{76 6}, Sarduy plantea que:

"El significado de la novela (*El lugar sin límites*) más que el travestismo, es decir, la apariencia de inversión sexual, es la inversión en sí: una cadena metonímica de vuelcos, de desenlaces transpuestos, domina la progresión narrativa"

Con lo que según Achúgar, Sarduy, mirado desde la óptica de Rodríguez Monegal, logra que *El lugar sin límites* se convierta en una ilustración de un espacio o ente universal, ya que tampoco, referirá a un modo de entender o concebir el mundo:

"*El Lugar sin Límites* es ese espacio de conversiones, de transformaciones y disfrazamientos: el espacio del lenguaje^{77 7}", porque para Sarduy referir la realidad forma parte de un prejuicio, de un mito enraizado en el saber aristotélico"...por esto mismo termina postulando que:

"Cejas pintadas y barba; esa máscara enmascara que es una máscara: ésa es la realidad (sin límites, puesto que todo es contaminado por ella"^{78 8} que el héroe de Donoso enuncia.

No hay una realidad más honda, como veía Rodríguez Monegal, sino una realidad en que travestismo es metáfora de escritura, en que enmascaramiento y escritura, son una y la misma cosa, señala Achúgar, para quien estas lecturas denuncian la negación de una mediación del trompe l'oeil de una plasmación ideológica. Debemos ver la mediación como la realidad que se debe oponer al sistema de realidad de los ingenuos lectores. Con esta negación, opera una reducción:

Con la aparición de *El Obsceno pájaro de la Noche*, la crítica retoma la lectura de la casa donosiana desde una clave social, especialmente con Hernán Vidal^{79 9}, quien ve en la novela un estrato realista y otro suprarreal. En este segundo estrato intenta: interpretar los conflictos inconscientes de los personajes en conexión con su condición social. Es en este estrato en donde encontraremos las claves de la obra, como también en la personalidad ambigua de su antihéroe: la Manuela^{80 0}.

^{74 4} *El Obsceno Pájaro de la Noche*, p. 154

^{75 5} Rodríguez Monegal: art.cit,p.83

^{76 6} Sarduy, Severo. "Escritura /Travestismo". p.44, *Escrito sobre un Cuerpo*.Buenos Aires. Editorial Sudamericana,1969

^{77 7} Sarduy, op.cit.p.44 en Nota 10 de Achúgar

^{78 8} Achúgar, refiriéndose a Sarduy, p.48

^{79 9} "Narrativa del Boom ", en *Arte y Sociedad, Ideología No2*, Agosto-Septiembre 1977,p.11

^{80 0} Hernán Vidal op.cit." *José Donoso..Surrealismo y Rebelión de los Instintos*.San Antonio de Calonge, Gerona.Ediciones Aubí

Vidal intenta rescatar la lectura de Rodríguez. Monegal y otras lecturas ideológicas, pero señalando que el personaje “Pancho Vega” señala la lucha libertaria dentro del primitivismo mental del campo chileno en el criollismo de Donoso, que así hace su representación del hombre, mientras que en la Manuela ve el esfuerzo de la modernización histórica en pugna con un sistema social tradicionalista y reaccionario^{81 1}. Así vincula una mentalidad arquetípica en conflicto con un período de transformación social. Sus acotaciones más interesantes son, según Achúgar las referidas a lo singular de la visión donosiana y a las particularidades de la estructura del discurso^{82 2}.

Así va quedando más clara la vinculación de la visión social de Donoso con la organización de sus relatos y la construcción de la casa, en la que lo grotesco, apunta a la decadencia de una sociedad rígida y jerárquica,... todo orden se cae porque es reflejo de un falso mito, de un concepto erróneo que el hombre posee acerca de su simetría interna.

Achúgar valida la concepción de Nigro de que uno de los aportes de la técnica de lo grotesco es la visión de la humanidad en Donoso^{83 3}.

Otra lectura destacada por Achúgar sobre *El Lugar Sin Límites* es la de Fernando Moreno Turner, “La inversión como norma. A propósito de *El lugar sin límites*”.^{84 4} Este crítico centra el problema de la estructura profunda de la obra, determinada por la especial configuración del hablante implícito y propone como perspectiva de la novela la expresión de la visión de un mundo cuyas notas esenciales están constituidas por la presencia de lo sórdido y lo grotesco. Centra el problema en la “inversión”, mediante una perspectiva que entrega una noción del mundo al revés por cuanto el infierno es ilimitado y porque en ese mundo trastornado, los actos y los personajes no son tan sólo lo que aparentan ser, sino también mucho más^{85 5}.

La inversión como estrategia narrativa donosiana ya había sido señalada por Sarduy, pero afinada más bien en el eje sexual. Moreno Turner la amplía al campo de las formas como señalara Jaime Concha:

“Es muy posible que sustentando estas manifestaciones de la inversión le permite dar cuenta del protagonista, de la esfera religiosa, principalmente bíblica. Y del aspecto faústico inherente a la anécdota. (cf Moreno Turner 1975) Es muy posible que, sustentando estas manifestaciones de la inversión, haya una paradoja más profunda, la de las casas resistiendo la acción voraz del latifundio y la voluntad destructora del hacendado”^{86 6}

La circulación de los conceptos de Bajtín y su aplicación a la lectura de los franceses

81 1 Achúgar op.cit:p.153-154

82 2 p.154

83 3 Nigro, ob.cit.284 en Achúgar,Hugo ob.cit. p.155

84 4 Achúgar, Hugo: op.cit.p.156 cita de Moreno Turner: art.cit.en Donoso. *La destrucción de un mundo*art.citado en Donoso, p.97

85 5 Moreno Turner Nota 45op.cit.p.78

lleva a críticos como Nelly Martínez^{87 7}, a indagar en los textos que articulan la casa donosiana y a proponer *El lugar sin límites* como “un texto de transformaciones infinitas y el discurso de la Manuela como prefiguración del espacio sin límites del texto del Mudo”^{88 8}.

Martínez, según Achúgar, no ve la construcción ideológica del texto y Luengo verá que no hay tal diálogo de varios enunciados de distintos emisores, por lo menos en *El Obsceno Pájaro de la Noche*, “sino un monólogo en que lo que dialoga, de modo paranoico, son las hablas evocadas, imaginadas por la conciencia del Mudo”^{89 9}.

El acceso y la salida de Estación El Olivo están cerrados; a este pueblo se llega, pero no se puede salir de él. “No hay límite a franquear, señala Achúgar, o que marque principio o fin”^{90 0}.

El anacronismo, la inversión del tiempo histórico, la sobrevivencia de un tiempo pasado que se pretende vigente y sólo puede ser revivido míticamente, incluso la simulación de la voz femenina de Manuela, todo el ámbito de *El lugar sin límites* “reproduce el proceso ideologizante que pretende natural lo que es construcción. de intereses particulares”^{91 1}.

La inversión o la acción ideologizadora del texto se presenta según Achúgar de modo universal, escapando al deseo del autor, de ambigüedad y fragmentación de la conciencia. No obstante pensamos que si es el texto la construcción de una ideología, ello no obsta para referirse a *El Lugar sin límites* como la creación de una realidad únicamente válida para el tercer mundo, específicamente, para Chile. Dice Carlos Fuentes, en un Homenaje a Donoso: “Nadie hizo más patente las rígidas jerarquías sociales en América Latina, la crueldad del sistema clasista en Chile...”^{92 2}

La Casa de La Encarnación de la Chimba y la Rinconada se describen de manera similar aunque ambos espacios funcionan como antagonistas que simbolizan enfrentamientos de personas y de concepciones de mundo. Pasa de ser la leyenda de la unión perfecta a constituirse en el universo de los monstruos. Como si mediara entre ambos polos esa frase de Jerónimo, cuando, al observar la relación de Inés con Peta dice: “la relación de Inés con el mundo de abajo, de la siniestra, del revés, de las cosas

^{86 6} Concha, Jaime. “Cruces hispanoamericanos: Fuentes, Donoso y *El lugar sin límites*” pp.346-361 en *La literatura chilena hoy*. Kart Kohut, José Morales Saravia (eds) Frankfurt/Main. Madrid, 2002.

^{87 7} El carnaval, el diálogo y la novela polifónica”, en *Hispanérica* Año VI, Número 17, 1977, p.5

^{88 8} Achúgar. p.158

^{89 9} Luengo, Enrique. *José Donoso: Desde el texto al metatexto*, Concepción, ed. Aníbal Pinto, p.56.

^{90 0} Achúgar p.160

^{91 1} Achúgar, p.161

^{92 2} Fuentes, Carlos. En “Cruces hispanoamericanos::Fuentes, Donoso y *El lugar sin límites*.op.cit.p.350-351

destinadas a perecer escondidas, sin conocer jamás la luz^{93 3},”.

Las dos casas se erigen para ocultar: la de la Chimba a Inés, y la Rinconada, a Boy. Ambas son protectoras: la Chimba para el Mudito, la Rinconada a Boy. Hay supeditaciones: los Monstruos a Boy; en la Casa, de la Chimba, Humberto se supedita a Iris Mateluna y luego a Inés de Azcoitia. Mientras los sirvientes carecen de identidad, los monstruos son todos diferentes e inclasificables.

En ambos casos, los espacios casas son prisiones, encierros. Si se llega a analizar funciones y roles en ambas casas, La Damiana y Miss Dolly son traidoras.

Hacia el interior de la casa, el límite está puesto por los paquetitos. “El límite dice Achúgar es cáscara y fluctuación, dialécticamente determinado por el adentro y el afuera, pero es en *El Obsceno Pájaro de la Noche*”, además máscara, disfraz, representación, mito, mentira, envoltorio, saco de, yute^{94 4} .

El yute delimita un adentro y un afuera, es la “última corteza de saco para nacer o morir” dice Donoso.(539). Las “capas geológicas de los sacos, (540) son la zona del límite entre dos espacios pero cuya definición implica una esencial ambigüedad que impide la precisión^{95 5}”.

El saco continúa la fuerza significante de la paradoja de la acción de envolver y de encerrar. Envolver es delimitar un espacio (uterino, diría yo), por eso el motivo de los paquetes va a llevar a la cuestión del imbunche como concepto.

“Envoltorio tras envoltorio. ¿No ve, Madre Benita, que lo importante es envolver, que el objeto envuelto no tiene importancia”. (30-31) Este principio de indeterminación que existe en las historias y en los tiempos “está cercado por la noción del poncho que limita, enmascara y envuelve”. Esto ha sido señalado por Zunilda Gertel^{96 6} .

La noción del límite entre adentro y afuera, del propio espacio, pierde su validez operativa. El cuestionamiento que realiza *El Obsceno Pájaro de la Noche*, no se refiere tanto a la realidad empírica del espacio (a la realidad empírica extra textual y a lo que se propone como tal en el texto) sino a las nociones y categorías con que el hombre se enfrenta a ellas.

Afuera y adentro pueden por momentos ser indiscernibles, aunque de uno a otro espacio haya la distancia que va de la angustia a la salvación o vice-versa. Así lo dicho por el Mudito respecto a la casa:

“más puertas abiertas o cerradas porque da lo mismo que estén abiertas o

^{93 3} Achúgar, Hugo. Op.cit, Nota de *El Obsceno Pájaro de la Noche*,p.183

^{94 4} Achúgar, Hugo,op.cit.p.246

^{95 5} Achúgar, Hugo,p.247.

^{96 6} “*El Obsceno Pájaro de la Noche*; Desencarnación, Transformación, Inexistencia” en *Chasqui* VolVI Num 1. nov 1976, p.25. cuando dice que: “la máscara (la cabeza del Gigante) no es aquí el parecer que encubre el ser; es lo mismo que el poncho del relato del cacique, una presencia fija que encubre un vacío de múltiples rostros.”

cerradas⁹⁷ 7“

Las reducciones contenidas en el envoltorio son agresiones operadas a nivel de la enunciación, que son metáforas de que lo envuelto son los lados no visibles de la historia. Los lugares olvidados a ratos, como el chalet Suizo, La Rinconada, presentan una falsa realidad enajenante y enajenada, en relación a la otra realidad, que sería lo real verdadero. A veces, el espacio construido es vivido como el único micromundo posible, un micromundo artificial que sustituye la realidad. Eliminar la angustia de la conciencia de vivir en una realidad ambigua, porque lo que crea ese sentimiento es la mera existencia de lo indeterminado o ambivalente o ambiguo. Algo similar ocurre en la pieza de la Clínica, donde toda la tensión se articula en función de la ventana- fotografía que es el límite entre adentro y afuera.

En el microespacio hay también una producción dialéctica de posiciones con respecto a un límite paradójicamente preciso aunque indeterminado⁹⁸ 8 De eso son ejemplos el baúl mundo y el Canódromo.

El baúl mundo tiene un arriba y un abajo, que enlaza tiempo y espacio y que se fusiona con la gradación del tamaño. La formulación espacial da cuenta de un drama que se intensifica con el paso del tiempo. La dirección se la vive en una forma subjetiva y por ello se vuelve tan precisa. “Cuando se la logra hacer desaparecer, desaparece la angustia o al menos se reformula: “Arriba, abajo, no hay dirección, porque no hay afuera”⁹⁹ 9 .

El Canódromo es un espacio dibujado, un papel sin volumen que dentro de la ficción logra adquirirlo. La perra amarilla es una figura de plástico, avanza de casillero también, pero “atraviesa siglos y esteros”, pasando de de realidad del juego a otra realidad empírica y mítica”.

La articulación del espacio así como el tiempo y la persona se rigen por la indeterminación; no poseen una significación precisa., pero siempre significan enajenación y exclusión.

La identidad anulada es presentada como privilegio, se relaciona con el nombre, y dejarlo es dejar una fijeza, “la unidad que la tiene encerrada dentro de un calabozo de ser siempre la misma persona “, como dice el Mudito (156). A esa rigidez se oponen los harapos. Así se enfrentan lo fijo y lo transitorio, el espacio concreto y la indeterminación de lo imaginario. “Enfrentamiento que opone la noción de precariedad del disfraz a la noción de perpetuidad de la máscara¹⁰⁰ 00”. La unidad y la colectividad, el yo y el nosotros involucrados en una acción que implica la disolución del límite entre la identidad individual y la colectiva; anverso y reverso coexisten en una unidad en la que la mente tradicional no ve sino un lado.

⁹⁷ 7 p.23”. de *El Obsceno Pájaro de la Noche* (Achúgar, op.cit., p.248

⁹⁸ 8 p.251 Achúgar, op.cit. Nota 63 p.249

⁹⁹ 9 p.303. Achúgar, op.cit. p.250

¹⁰⁰ 00 Achúgar, op.cit. p.270.

Aquí la máscara sería el rostro social y el disfraz la solución momentánea, fugaz para los que carecen de rostro.

El motivo del imbunche, según Achúgar, es la última máscara que tiene una raíz sociológica, “tener máscara es encarnar un modelo ideológico”^{101 01}. Pero el lector de este texto, reconoce verso y reverso y ve que en definitiva, lo que se le ofrece es un paquete y nada más... Precisamente ese paquete y esa nada son la enajenación absoluta y final de la persona. La paz de la quietud, la pérdida de toda necesidad, la disolución final de la identidad, por realización, por encarnación última del modelo propuesto en el motivo del imbunche. Y porque se ha aceptado ser otro, ser definitivamente el otro, es que ya no importa no tener rostro ni nombre aunque la nostalgia reaparezca. La nostalgia por ser alguien y tener nombre reaparece y se repudia el ser paquete. Máscara e imbunche son modelos ideológicos; encarnación de una identidad fija y encarnación de una identidad muerta^{102 02}.

La disputa entre el narrador y su mundo llega hasta a hacer postular a Hugo Achúgar que no hay narrador en este libro, que hay un “antinarrador” en el libro en análisis.

Pero, a pesar de mi desacuerdo parcial con Achúgar en ese punto, veo la línea que traza su texto para hablar del proceso de inautenticidad, de la fragilidad de la conciencia de ser y de existir en un mundo verdadero desde el punto de vista del sentido que lo trace. Este proceso lo sigue por el hilo de los personajes, cuya aparición en la literatura donosiana va siempre unida al proceso de degradación. que observa en todas sus novelas.

Si bien es cierto que la argumentación de Achúgar, brillante por lo demás, nos puede llevar a pensar en un antinarrador, que en una de sus facetas depende del narrador, pero no del narrador realista, que es el que creo que él observa aquí, sino de una escritura que se estructura a partir de una enunciación y de un sujeto de esa enunciación que se desarma a sí mismo, en ese sentido “anti”, un narrador que se instala en la imaginación activa del significante enunciador, que llega hasta el infierno, desciende de él y pasa a la nada, pero allí se confunde con la infinita virtualidad de sus posibilidades, tomadas y luego desechadas, como cáscaras burguesas, tales como la categoría de persona, de nombre y rostro.

Ese lujo no es sino el de una escritura que se escribe a sí misma pero que escoge como pivote de la narración al Mudo, pues él es finalmente quien se degrada, destruyendo todo su programa, hasta que termina por ser la máquina que lo desarma: él es el papel que termina quemándose junto a la vieja.. El anti- narrador está contenido en el metatexto, es decir el poder de la escritura de la casa donosiana en su culminación, selva de significantes que escoge una persona- máscara, un aspirante a nombre y a rostro y a clase, que pulveriza, los vuelve laberinto y los somete a la desintegración en que lo único que perdura es la letra y su nada, la vieja custodia del paquete que ha envuelto, en un sentido ritual.: envolver la historia.

^{101 01} Achúgar, op.cit., p.275

^{102 02} Achúgar, op.cit. p.275-276

Esta escritura abre un espacio mental para conducir la historia y hacer emerger, desde ella, una lectura plural, fragmentaria y vertiginosa. Lectura que pone ciertos hitos fundamentales: el caciquismo, la oralidad maulina, para llegar a los dictámenes de la aristocracia que pronto enloquece y que busca dominar con Jerónimo esta tierra de nadie que sería Chile. El significante del sujeto se mueve desde su casa- cuerpo como un envoltorio, un harapo sin identidad que lo apresa y lo confina hasta llegar a ser imbunche preso en un saco de yute. La casa de Donoso queda así como sus personajes hundida, agujereada. A punto de quedar fuera del hemisferio. Como el autor del texto observa la historia chilena y la latinoamericana. Sin capacidad de lucha por salir del marasmo cultural del guión decadente de una clase alta y una burguesía decadente e insatisfecha. El lugar político es una especie de herencia, y la verdadera lucha la realiza el cuerpo alienado y rencoroso del proletario. Es decir, el obrero sometido a un dictamen de clase y a una oligarquía que apenas lo ve en su dimensión de persona, por lo tanto, lo que ofrece el texto como visión del "subalterno " es una sombra siniestra, equívoca, monstruosa. El personaje de la clase media baja, como el Mudo, es el envidioso sujeto que tiene el deseo puesto sobre la base de la apariencia, más que en el ser, que nunca logra. Eso le confiere un carácter fantasmal y neurótico al encogido Mudo. El libro traza un panorama fragmentario y descentrado de las conexiones políticas y culturales de las clases sociales, con una poética amarga, desesperanzada para decirnos que la historia chilena traza su continuidad sobre una base de autofagia y destrucciones.

Eso es lo no dicho del texto; su zona opaca, no- clara es la clave que marca los silencios, pausas y terrores de una enunciación sigilosa, temerosa, pero infinitamente audaz.

9. Capítulo VI. Un escenario de mutacion e inversion de signos en *El lugar sin límites* de José Donoso

En *El lugar sin límites*, de José Donoso, (Stgo. Alfaguara. 1995) se encuentra la comunidad premoderna de un pequeño pueblo cerca de la Estación El Olivo, ubicado cerca de Talca, aunque el texto no indica precisiones mayores. Dicha estación es el punto ciego de un terminal ferroviario, lugar habitado por pocas gentes, todos un poco abandonados a la suerte de la prevaricación y la anarquía, próxima al derrumbe y al caos. Esta casa depende totalmente de las decisiones de don Alejandro Cruz, el hacendado dueño de la mayor parte de las tierras de este pueblo.

La casa que comparten la Manuela y la Japonesita es un espacio poéticamente constituido por la pérdida y la fragmentación. Es la zona del desastre causado por la indefensión de la hija y del padre, en la medida en que son un saldo de la modernización, y por lo tanto la casa donosiana se despliega tributaria del término de un proyecto de vida conservador: en realidad, todos menos Octavio dependen del agricultor, Alejandro Cruz, dueño de los viñedos y artífice de la vida social del pueblo. Este lugar es un punto ciego, adonde nadie llega ni nadie se va. Por eso la casa donosiana en este libro como en *El Obsceno Pájaro de la Noche* elabora un tiempo espacializado, casi un cuadro mítico que no tiene otra expectativa que la de ser sala de espera. El prostíbulo en que se centra el texto es el escenario en el que se dispendia vino y goce a los hombres que por azar

pasan por este lugar solitario y pobre. Con el fin de encontrar un poco de placer en medio de viajes alienantes y fatigosos. Es, por sobre todo, una casa de prostitución, de remolienda, pensada por el aristócrata, don Alejandro Cruz, para su disfrute.

La Manuela es un homosexual de cerca de sesenta años, que vive tratando de sobreponerse al frío y a los achaques de la vejez, en la que los huesos, las muelas y los dientes molestan en una casa cuyo dato más perturbador es la presencia de su hija, la Japonesita.

Esta hija de poco más de 20 años es el resultado de un cuadro plástico que fuera organizado por su madre, una prostituta ya madura, llamada la Japonesa, que ve perderse todos sus haberes y que sabe que su sola fortuna sería la posesión del único bien del que ha carecido siempre: la casa.

La Manuela es también un travesti, que goza de la atracción de los hombres y que llega a esa casa para acompañar a las hermanas Farías, dos “cantaoras”, en la guitarra. Allí, se convierte por su condición desigual, anómala de hombre vestido de mujer, en el alma de la fiesta. En ese pueblo chico, en la casa de prostitución, la Manuela (Manuel González Astica) se convierte en el eje de la atracción del público de la casa-burdel

Porque la Manuela rompe la linealidad sexual del comportamiento asignado a los géneros, de hecho es la única que se transforma en un significante de la opresión cultural ejercida sobre todos los personajes del pueblo. Ella hace posible la conversión de la casa en un lugar que va más allá de lo prostibulario, en un lugar mítico, en que acontece un ritual sacro-profano.

Lo sacro entendido aquí como la producción de una alteridad que va más allá del tiempo y de las posibilidades genéricas de cada uno de los actores de la escena en que se unen los polos, femenino y masculino de cada uno de ellos en un solo cuerpo, infernal y dionisiaco. Este pasaje abre el signo que divide lo masculino de lo femenino, lo real y lo posible, la unicidad y la pluralidad en un tejido poroso, en el que tiembla, vacilante el universo abierto que es cada uno de ellos.

Cuerpo que posibilita además la transacción simbólica de la adquisición de la casa al realizarse a petición de don Alejo, la cópula entre la Manuela y la Japonesa Grande. Cuerpos por ello que sueñan con convertirse mediante un acto errático y erótico en el modo de adquisición de un nuevo status: propietarios, perdiendo el lugar tráfuga y nómada que los consigna como iconos de la marginalidad.

Esta cópula se realiza gracias al poder sexual de la Japonesa (su conocimiento sobre los cuerpos sexuados la hace saber cuándo y cómo es posible el desborde, la salida del rol, su inversión.). Y sabe que Manuela es sobre todo un cuerpo imaginado, fantaseado. Sabe que todos los espectadores, los asistentes a la ceremonia sacro-profana de la unión con ella, desean observar ese coito, que el sentido común daría por descartado.

La escena construida para la observación es desde luego muy importante. Pues ocurre en una casa pobre, pero concebida para alojar el único espectáculo posible en un lugar al que la modernidad quiere devorar, como los perros de don Alejo, el terrateniente a la gallina travesti.

Este espectáculo no puede ser sino el de una cópula rica en inversiones. La visión desnuda de cuerpos imposibles de unir normalmente genera una convulsión genital y por ende, llama a los estadios pre- edípicos del hombre, a cargas libidinales ancestrales, que portan áreas no domesticadas por la cultura, posibilitando la reunión de violencia y erotismo.

En este sagrado, el círculo de la Manuela y la Japonesa marca un límite entre el “afuera” y el “adentro”. El afuera lo constituye la violencia de la exigencia del poder, su certificación en la compleja posesión del objeto del deseo: la casa, el hogar para esos miserables, prostituta y travesti, siempre excéntricos, siempre carentes, habitantes del receptáculo que anida en la falta del ojo del otro y su demanda de satisfacción. El afuera es el otro, el poseedor, a quien hay que exorcisar, haciendo bailar sus demonios, sobre todo, los concernientes a la sexualidad. Condensando los cuerpos en la letra que ellos buscan y que es el nudo de sus cuerpos malsanos, nominados perversos, entregados al sacrificio y por ello, a la expectación de una gloria vil y efímera: la odisea del contacto precario, intenso, impensado. Hacer creíble lo imposible, la gran metáfora: el hombre que seduce en cuanto mujer y la mujer que es penetrada por otra mujer en cuanto su pareja gay la imagina y la desea “hombre “. Cito:

“como si fuéramos dos mujeres, mira, así ves, las piernas entretrejidias, el sexo en el sexo, dos sexos iguales, Manuela, no tengas miedo, el movimiento de las nalgas, de las caderas, la boca en la boca...yo soy la macha, ves cómo te estoy bajando los calzones y cómo te estoy quitando el sostén para que tus pechos queden desnudos y yo gozártelos, sí tienes, Manuela, no llores, sí tienes pechos chiquitos como los de una niña, pero tienes y por eso te quiero. Hablas y me acaricias y de repente me dices, ahora, sí Manuelita de mi corazón, ves que puedes... Yo soñaba mis senos acariciados, y algo sucedía mientras ella me decía sí mijita, yo te estoy haciendo gozar porque yo soy la macha y tú la hembra, te quiero porque eres todo, y siento el calor de ella que me engulle, a mí, a un yo que no existe. Y ella me guía, riéndose conmigo porque yo me río también, muertos de la risa, los dos para cubrir la vergüenza de las agitaciones y qué importa que estén mirándonos desde la ventana, mejor así más rico, hasta estremecerme y quedar mutilado, desangrándome dentro de ella, mientras ella grita y me aprieta y luego cae, mijito lindo qué cosa más rica, hacía tanto tiempo, tanto, y las palabras se disuelven y se evaporan los olores y las redondeces se repliegan, quedo yo, durmiendo sobre ella, y ella me dice al oído, como entre sueños: mijita, mijito, confundidas sus palabras con la almohada¹⁰³ 03.

Habría que poner énfasis en el lugar vertiginoso y plural que se le otorga a la mirada. Lugar que lleva a los cuerpos a ir al límite, en este caso, más allá del límite. Obliga literalmente al sujeto a quebrar sus propios parámetros, y a cursar un “posible”, rompiendo los supuestos pensables de su propia autorepresentación. Por decirlo de otra manera, la lengua de una cierta racionalidad se derrumba, sufre una mutación que tiene que ver con la lógica indecible establecida por Kristeva.

En esta lógica se abre la dualidad: hombre/ mujer para ceder paso a una sexualidad ilimitada que no tiene polos, no tiene confines. Y la casa la ampara, la posibilita y la

¹⁰³ 03 *El lugar sin límites op. cit, pp.104-105*

retiene como escena y también como memoria,

De hecho, el libro se abre cuando ya la casa está plenamente habitada por la memoria de esa escena construida para don Alejo, cuando ya la dueña de la casa de prostitución es la Japonesita, hija de esa azarosa pero también necesaria unión de su madre con la Manuela. Una hija a la que, en los dieciocho años que llevaba bien cumplidos, no menstruaba, que era excesivamente flaca, que no atraía a los hombres.

Se dice de la casa que ésta “se está sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón sino que más alto, y la contuvieron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas”^{104 04}.

La casa se muestra como un territorio amenazado por la fragilidad del mundo premoderno que incluye, por la ruina que amenaza con ser, un museo en el que yace ya petrificada una historia que no es sino la arqueología de un deseo, cuya última metamorfosis es pues su pérdida de materiales y la conversión en escombros, en el que la cultura queda como resto, yuxtapuesta a la naturaleza: “los tacos de los huasos que entraban dando trastabillones molían la tierra dejando un hueco sucio limitado por la tabla que se iba gastando, una hendidura que acumulaba fósforos quemados, envoltorios de menta, trocitos de hoja, astillas, hilachas, botones. Alrededor de las cuñas, a veces brotaba pasto”^{105 05}.

La casa se sitúa a una cuadra de la estación donde terminaba el pueblo. La mayoría de esas casas ya han sido vendidas por los toneleros que trasladaron sus negocios a Talca. En otro tiempo, el centro era la estación; ahora el centro se ha trasladado al otro lado del pueblo.

El lugar no es más que:

“Un potrero cruzado por la línea, un semáforo inválido, un andén de concreto resquebrajado, y tumbada entre los hinojos debajo del par de eucaliptos estafalarios, una máquina trilladora antediluviana entre cuyos fierros anaranjados por el orín jugaban los niños como con un saurio domesticado. Más allá, detrás del galpón de madera encanecida, más zarzas y un canal separaban el pueblo de las viñas de don Alejandro. Viñas y viñas y viñas por todos lados hasta donde alcanzaba la vista, hasta la cordillera. Tal vez no fueran todas de don Alejandro. Si no eran suyas, eran de sus parientes, hermanos y cuñados, primos a lo sumo. Todos Cruz”^{106 06}.

Más allá, el dominio de don Alejandro Cruz declara su prosperidad y la de su extensa familia, opuesta a la escasa genealogía de la de los perdidos habitantes de la casa de *El lugar sin límites*.

El nombre de don Alejandro Cruz- todos Cruz- alude al quiebre, a la desarticulación de la casa y del escaso, feble dominio de la Manuela y la Japonesita. El proyecto de

^{104 04} *El lugar sin límites*, op. cit p.19.

^{105 05} *El lugar sin límites*, op.citp.19.

^{106 06} *El lugar sin límites* p.21

dominio colonizador del rico hacendado, proyecto capitalista, elimina, crucifica, más bien, la casa de los parias, de los débiles y marginales que hacen de ese lugar a medio camino entre la frontera y el límite, su única patria. Esa casa es la patria de la Manuela y la Japonesa, el único bien, el solo proyecto posible y pensable para el travesti y su hija.

Pero aquí debemos recordar con Homi Bhabha, que todo estereotipo tiene una función política. No ser visto considera este autor es parte de una estrategia del oprimido. El opresor no puede ver salvo desde los códigos del eurocentrismo. Por ello, los dominados se camuflan, mutan su ser en máscaras sucesivas y fluctuantes que los hace parecer extravagantes, pero invisibles y secretos a la vez.

El mayor camuflaje opera en la acción, facilitada por la fastuosa habilidad de la Japonesa Grande para hacer circular el deseo en los hombres y por su capacidad de leer el masculino castrado y reprimido que existe en la Manuela. A ese masculino lo hace emerger justo desde su revés: el femenino. ¿Cómo? Le brinda todo el cuidado necesario para que aparezca revestido de mujer mientras que ella toma en préstamo ese masculino rechazado por su compañera y lo convierte en una niña de pequeños pechos.

El carnaval opera aquí desde los cuerpos en los que el sexo que emerge tiene un motivo más que erótico, político. Los genitalidad promiscua y alterada que sale de estos cuerpos es una genitalidad que actúa sistemáticamente de manera negociadora. Se ofrece al espectador, a los otros que miran un cuadro plástico que lo arriesga todo: el tributo de su placer, el tributo de su horror y la mezcla inconmensurable de todo aquello.

La casa imaginada se superpone a la casa real, como aquello que falta a los cuerpos que buscan abrigo, protección, amor. Los cuerpos – ruina que fueran para ello ruinas espectaculares- admiten una nueva forma matérica: ser portadores de una matriz que rompe la lógica aristotélica y se establece como lógica del deseo en donde a cada uno de los núcleos se adhiere el alterno:

La Manuela atrae a Pancho Vega porque es un hombre que se oculta tras una máscara de mujer. La Japonesa toma a la Manuela como esa mujer que (no) es y que logra seducir en cuanto ella adivina en el hombre ese deseo que, más allá de las máscaras y del vestido, es esa dualidad la que desea expresarse matéricamente. Y lo logra, con todo el miedo y asco que su lado masculino le provoca a la Manuela.

Esta relación ha sido explícitamente tratada por Severo Sarduy, en su libro *Escrito sobre un cuerpo*. Ed. sudamericana. 1969^{107 07}. Es la paradoja y la ambigüedad lo que solicita la demanda de los seres que sólo portan un sexo y que dialogan de manera limitada con su otro (u otra). Limitada por su condición precaria, por su miseria y por su enajenación. La comunicación se centra en las necesidades básicas de la vida.

Es la Manuela la que abre la posibilidad de una apertura del guión escrito por y para todos. Por eso es que la máscara del traje de española, aunque él (como también el vestido) estén viejos y casi deformados, atraen, en cuanto portan la idea de una reunión de los contrarios. El todo y la nada, el lujo y la miseria, la vida y la muerte. Alegorías de una colonización antigua, desmadrada y feroz, pero que no dista mucho de aquella con la que la cultura elabora las pautas de comportamiento genérico.

^{107 07} Sarduy, Severo op.cit

La Japonesa huele (sabe desde su inconsciente) que puede hacer lo que hace con la Manuela. Huele a Manuel desde antes de la escritura materna, huele el temor a la mujer en el falo masculino y desde allí lo reescribe. Pero lo que allí sucede es la descolonización de los cuerpos, la salida al otro y para el otro, montaje escénico y teatral deliberadamente puesto en marcha para el ojo dominante de Alejo, que es el Otro de los cuerpos cautivos en situación de precariedad, de ruina, sicutizados y enfermos casi.

La figura de Pancho Vega, es la figura del seudo masculino que sabe y le teme a su homosexualidad. La esconde y la encapsula en el matrimonio, pero a su vez, este ocultamiento cede cuando aparece la Manuela con su vestido de española. Es que el baile es el desenfreno, el rito de exorcismo, que complicita con la muerte para buscar la salida del canon burgués y del binarismo eurocéntrico. La Manuela y su danza rescribe para todos el deseo de ser no los oprimidos sudacas sino los opresores europeos y más aún, ofrece la posibilidad de abrir la pulsión edípica y permitir el abrazo con lo materno, sin culpa.

Pancho Vega es un obrero que ha trazado su vida en relación estrecha con don Alejo, específicamente con su esposa, Blanca, a raíz de su amistad con la única hija del matrimonio, Moniquilla (Mónica):

Esta hija muere a causa de una enfermedad que afecta a ambos chicos, pero Pancho logra sobrevivir. Doña Blanca se sume en un estado de fuerte melancolía, casi en un estado de depresión y fuga con respecto a su vida.

Endeudado con Don Alejo, vive sumido entre el temor que éste le provoca y el deseo de mejorar su forma de vida. En la novela, representa el polo opuesto de Manuela, el prototipo del "macho", seguro de sí mismo y de conquistar a toda mujer que se le ponga en su camino. Pero es la Manuela, en su doble identidad quien lo seduce, la Manuela y Manuel González Astica, que es el nombre del masculino del homosexual. Manuela que hace retroceder el macho, desmontándolo de su supuesta y encandilada masculinidad, hacia una clara y poderosa homosexualidad.

Esto llena de rabia a Pancho, quien busca la forma de agredir al homosexual, quien a su vez lo desea y lo teme.

La Manuela tiene el poder de descentrar las identidades desde un lugar oprimido, es ese poder el que funciona como significante del texto, como capacidad de desmontar sus identidades binarias, otorgándoles densidad y pluralidad. Esa es su conquista y gloria: hacer danzar el espectáculo reprimido del Otro.

10. Capítulo VII. ...la casa de *El lugar sin límites*. Entre la desaparición y el camuflaje

La inversión de signos y la explosión de la historia, tiene más de un sentido: en la casa de *El Lugar sin límites*, es instalar el homosexual y el homosexualismo a nivel de la enunciación narrativa. Así lo señala Leonidas Morales: “poder y seducción, o poder seductor, pero ejercido en un contexto de erotismo homosexual, un aspecto éste de las relaciones de poder”^{108 08}

Alejandro Cruz desampara y condena a la Manuela; es el ojo del poder que lo ejerce mirando, certificando, otorgando un falso don: la casa. Pero ese don va a ser lenta, sutilmente, retirado. Es el dueño de los bedeles que hunden a “esa pájara que es la Manuela, esa pájara- esa gallina que se autogeneró una casa”

No necesita hacerlo solo. Gradualmente, la Manuela pierde el lugar que construyó por su seducción y eso, en parte por la violencia que desata en los hombres. Al deseo de la máscara (hombre vestido de mujer) se responde con rabia. Eso ocurre con Pancho Vega, que depende de Alejo y con el rudo pueblo (Cruz, todos Cruz) que desea a la Manuela, la odia (se odia) porque ese erotismo muestra la debilidad de su construcción

^{108 08} Morales, Leonidas. *Novela Chilena Contemporánea: José Donso y Diamela Eltit*. Stgo, Cuarto Propio. 2004. “La Mirada del Testigo”, p.61.

como “macho”. Como señalara Rodríguez Monegal “El travesti, real o simbólico es la clave secreta de este mundo”^{109 09}.

Hay un sacrificio en la historia y ese sacrificio pasa por la casa que se pierde como ocurre, de manera implícita a la par que con la Manuela. Porque la casa es su organización síquica y física, la cartografía del deseo de este ilimitado mapa de *El lugar sin límites*.

Desde la óptica descentrante de la lectura derrideriana de Jacques Derrida, podríamos señalar que la Manuela posee la facultad de hacer girar el texto hacia una zona polimórfica, que abre un horizonte posible de leer desde ciertos intersticios de significación. Los que nos facultan para generar desde la emergencia de ese lugar y su multiplicidad referencial, un objeto escurridizo y frágil, que hace tambalear los signos rígidos del sistema hacia sus bordes, en los que se encuentra el sujeto subalterno del margen.

Este sujeto contiene un espesor que no es ni el de la subjetividad que hace posible la representación occidental misma ni el de la otredad, que se desprende en el lugar anverso de esa mimesis, su característica es ser ni lo uno ni lo otro. Es el ser obturado y esa obturación genera quiebres en la narrativa, perforada tanto por la fuerza del discurso dominante, que repite, ventrílocuamente, la voz del lugar más conservador, respetándola, a ratos, admirándola. Y por otro, subyace la crítica a la cultura, deslizada por la fuerza del lenguaje, que, entre sus numerosas capas, convoca una cierta lejanía, es cierto, pero también una mirada cuestionadora a las bases mismas de la construcción cultural del patrón, como a la de los sirvientes. El discurso no respeta las ideologías limitantes: las presenta y se reserva un juicio nunca explícito, lo que confiere carácter alegórico al relato: esto es una periferia, la dura provincia, sin más ley que el caudillismo y el matonaje. Así se vive en la Estación El Olivo, como en cualquier pueblo de Europa Oriental, Africa o Asia. La modernidad exige un precio, y éste lo pagan los sujetos minoritarios, los enfermos, los locos, los homosexuales.

Porqué? Bajo la mirada del poder, existen sólo como máscaras del deseo del blanco, dominador (don Alejo), menos que uno y dobles, como lo señala Bhabha^{110 10}.

Su producción de fuerzas tiene la característica de ser “más que lo mimético y menos que lo simbólico”^{111 11}. Más que lo meramente mimético, en el sentido de que aquí se escriben figuras que no necesariamente son copia o reflejo de un referente externo, sino que producen su propia forma. Pero ella carece aún de la singularidad simbólica, requerida para poder dialogar de manera par con el poder. A ratos, la tocan (a esa singularidad): cuando a la Japonesa se le ocurre obtener la casa por medio del acto erótico, pero la pierden, porque son frágiles y porque están concebidos, en la pupila donosiana como los excesos, los restos del dominador.

^{109 09} Emir Rodríguez Monegal .op.cit

^{110 10} Bhabha,op.cit.p.148

^{111 11} Bhabha,op.cit.140

La Casa como cuerpo, metáfora de la dependencia y de la máscara blanca, es la zona mater del camuflaje. Es el hogar, la habitación de los que son dominados y practican la estrategia de la ambivalencia en la estructura del yo, como dice Gramsci, siguiendo a Hegel al hablar del concepto que él acuñara, la subalternidad^{112 12}.

La gran problemática de cómo construir una identidad, un rostro posible cuando el dominador no quiere sino reflejos de sí, cuando la violencia es el motor de la organización sociocultural en esta periferia, nos hace pensar en los conceptos de Bhabha. Se trata de la "logomoción", la posición de la a derrideriana entre logos y movimiento, logos y circulación de identidades^{113 13}. En la casa donosiana no hay una presencia, una verdad del sentido, sino una escritura que lo produce. *El lugar sin límites* estructura la historia de un grupo dominado, disociado de las zonas de poder, que le exige para comparecer ante él, la visibilidad orgiástica de una sexualidad que se plantea como una doble metonimia: 1- una metonimia de la fuga del deseo del dominante y 2- una construcción híbrida de un sujeto que enmascara su identidad, generando un cuerpo "otro" del suyo, en un camuflaje perverso y gozoso a la vez, para otorgarse un ser. Ahora bien, resulta que esta doble operación es un proceso infinito, en que los apostadores mienten, en que la promesa trunca no conquista realidad. Es importante tener en claro que el rigor del texto exige la promesa como significante, pero la promesa como elipsis, un hueco al que perforan los enunciados del texto.

El apostado- sobre quien se ejerce la apuesta- carece de ser, es siempre un parecer. Los demás buscan la clave secreta de su sexualidad, sea para sacrificarla, renunciando a ella, sea para gozarla.

La casa es la gran figura que sostiene ese reticulado, en que los cuerpos están sujetos a pulsiones dominadas por el terror, la fuga sicótica (la Manuela, la Japonesita) y la desesperanza de las viejas prostitutas. La casa refleja el abandono y la precariedad del pueblo mismo en la medida en que no interesa ni va a interesar a la modernidad. La Estación El Olivo se convierte en un icono de lo que persiste como ancla de un pasado, mientras que el presente es flagelado y prácticamente liquidado.

Sus habitantes son cuerpos terminales, moneda que pierde su valor, por ello, la Manuela es entregada a su propia pasión autodestructiva hacia Pancho Vega. Este desea castigar en ella su propia homosexualidad, pero se tropieza con la autoridad amenazante de don Alejo, quien al recordarle sus deudas por préstamos con los que mantiene a la gente bajo su dominio, le recuerda también que él es la cabeza visible del poder en El Olivo.

Esto provoca la paralización y el desvío del Macho. Los signos sexuales se reorientan y espacializan en la medida en que tal así como la casa que se va hundiendo, el olvido hunde a la Manuela, la figura constitutiva del relato y también a los otros "restos" del texto, sus figuras residuales, van cayendo en la periferia, en los márgenes y silenciamiento del texto.

^{112 12} Bhabha, op.cit. p.81

^{113 13} op.cit. Bhabha ,op.cit .p.82

La figura humana también es reemplazada por el animal, los cuatro bedeles negros que protegen y cuidan el lugar. Según Dietris Aguilar^{114 14} esos cuatro bedeles se erigen en contra de la “gallina “que es simbólicamente la Manuela. Entonces el / la animal /a que carente de figuración metafórica debe correr por las alambradas, aterrado/a por la furia del Pancho. Sin saber que detrás de la máscara masculina, lo que en realidad siembra su exterminio dictaminado desde siempre por los centros es la figura hegemónica de don Alejo.

A la pregunta planteada por Homi Bhabha :“¿Dónde trazar la frontera entre lenguajes, entre culturas, entre pueblos?”^{115 15}”, podríamos decir que en *El Lugar sin límites*, no hay cómo trazar la frontera, todos son “estaciones terminales” de un gran olivo, que va ser el eje axial de la crucifixión, siguiendo la connotación cristiana del nombre Cruz. Cruz castiga su erotismo y el de todos los que lo han vivido con él, Cruz quiere desplazarse hacia una vertebración más amplia: la aldea globalizada. Por ello, la casa que mantiene los residuos de esa memoria, la casa que es la alegoría que muestra el plus de sentido de la historia cortada por la carretera, debe terminarse y con ella sus habitantes.

“Sería difícil comprender el miedo provocado por la hibridización de la lengua, activado en la angustia asociada con las fronteras vacilantes (psíquicas, culturales, territoriales) de las que hablan estos versos y señalar que no es posible distinguir la presencia plena de las ideas de autonomía y dominación de otro grupo social que no posee su propia posición hegemónica. Porque la sombra del otro cae sobre el yo, dando lugar a un entre- medio elíptico”^{116 16}.

Sólo podemos comprender los poderes del lenguaje colocando la violencia del signo poético dentro de la amenaza de la violación política. El signo poético yace en el vestido, en el baile, en el estentóreo poder del carnaval de los cuerpos, en que lo superior y lo inferior se conjugan sobre un mismo escenario.

El sobreimponerse como cuerpo sobre otro, al que se debe imitar, genera la mimesis trasgresora, como dijo Barthes “la violación de un límite del espacio significante, que permite al nivel mismo del discurso, una contradivisión de objetos, usos, sentidos, espacios y propiedades”^{117 17}.

Así podemos captar la importancia de la imposición de un significante imperial y/ o colonialista como la condición cultural para el movimiento mismo del imperio, para su “logomoción “, la operación que expande un lenguaje con una velocidad ciega sobre un cuerpo otro, que no ve, que no percibe en la nueva escena que abre y cuya hibridez no tolera sino como “margen, enfermedad, salvajismo “. No ve su necesidad, su radical y profundo vacío, sino como una piltrafa que hay que entregar a los perros. Pero no

^{114 14} “Simbología, Realidad y Sueños” en *El lugar sin límites* en www.dietrisciudad.com.ar. U. Nacional de Zamora.

^{115 15} Bhabha, op.cit p.81

^{116 16} **Bhabha op. cit p.82**

^{117 17} Barthes, Roland. *El placer del texto*. México.S. XXI 1982..

obstante es sobre las superficies escriturales de esa dualidad estructurante, que se genera el territorio del Otro, fractura misma del Significante en la penetración del cuerpo elidido, suspendido del otro. Y su infinito poder de diseminación de formas en los contextos en los que emerge el rostro del poder, múltiple, poroso y con miles de tentáculos. Como don Alejo, como el ferrocarril, como la Japonesa Grande, la madre que es puta y que muere oportunamente en el texto, pues ella es la posibilitadora de esta fuerza con la que los hombres se sitúan con vergüenza. Vergüenza de seres precarios, de desear el mínimo y complejo ser de esos otros.

“Cruz”, nombre que porta don Alejandro y cuyo peso se hace sentir en los maderos de la casa, que se invierte y presentada, así, como ruina, permite que en ella se practique un espacio en el que inseguros, los inestables poseedores, en nombre de su invertida posición genérico- social, se ofrecen, primero como cuerpo, finalmente como vidas, vías por donde transita la periferia.

Son, finalmente los cuatro mastines los que destrozan los límites de lo “masculino”, lo “propio” y lo “auténtico” en una inundación de sangre. Emanada por el cautiverio de cuerpos privados que dieran una fuerte lucha político- sexual por abrirse paso como signo político de la conformación de un espacio privado. Que se termina, pero que lo hace fisurando importantes grietas sobre el cuerpo, sobre un libro, que se despliega en y entre ellas, dejando ver ese ojo ciego que es el texto del dominador. Generando surcos en la memoria que nunca podrán cerrarse del todo, que son lo ilimitado del lugar.

Se mira, pero se ve y no se ve, paradójicamente, entonces estamos en una frontera psíquica. La grieta del cuerpo del objeto narrado fascina, porque esa grieta es la posibilidad misma de una apertura mayor: al extender tanto la herida hacia los bordes, se puede producir el placer, el placer derivado y secundario de la psicosis. La sangre de un cuerpo muerto en un fundo, inmolado por su amo y sus secuaces, los cuatro brutales mastines, invoca el fin de la danza erótica, cuando se pide el cuerpo desmenuzado, hay un goce monstruoso, que hace colindar al hombre con la bestia.

Si la casa hundiéndose es la alegoría de la ruina, la sangre que cae y el cuerpo desmembrado son la metáfora misma por donde circula el sentido de la historia, en uno de sus efectos, por los menos: la reconversión de todo el relato en la espera de ese momento sacrificial. Y eso hace que aparezca la perversión de la historia, su abyección, como un estrato de significación que este núcleo de significación ha puesto en movimiento desde el travestismo de la escritura.

Lacan citado por Bhabha ^{118 18}, señala que éste es el momento de la “pulsación temporal (el Significante en el campo del Otro) petrifica al Sujeto en el mismo movimiento en que llama al Sujeto a hablar como Sujeto.”

Foucault, por su parte, repite algo del mismo movimiento siniestro de la duplicación, cuando señala que hay una indeterminación en lo conocido, lo demasiado conocido... El nivel enunciativo emerge en su proximidad misma... Tiene esta cuasi invisibilidad del “hay” que es borrado en la cosa misma de la que uno puede decir: “Hay esta o aquella cosa...” “El lenguaje siempre parece estar habitado por el otro, el otro lado, el distante;

118 18
Bhabha, op. cit. p. 78

está ahuecado por la distancia ¹¹⁹ 19, citando a Foucault

El sujeto poscolonial es aquel que emerge desde ese “entre”, apenas soslayado, como hibridez de un vacío especular, propio del mismo acto constitutivo del habla estructurante de toda especificidad cultural postergada en el acto mismo de la enunciación colonial.

Las culturas llegan a ser representadas por virtud de los procesos de iteración y traducción, a través de los cuales sus sentidos son muy vicariamente dirigidos en (a través de) otro. El sujeto colonial toma lugar con su posición subalterna en la iteración donde un signo proveniente de la cultura dominante, toma el lugar de la cultura dominada.

Según Clifford Geertz, la experiencia de comprender otras culturas es “más como captar un proverbio, percibir una ilusión, entender una broma (o leer un poema) que como consumir una comunión” ¹²⁰ 20.

La historia del sujeto descentrado, según Derrida, y su dislocación de la metafísica europea es concurrente con la emergencia de la problemática de la diferencia cultural, dentro de la etnología. Hay que entender, entonces, que hay una política cultural de la diáspora y la paranoia, de la migración y la discriminación, de la ansiedad y de la apropiación, que es impensable sin prestar atención a esos momentos metonímicos o subalternos que estructuran el sujeto de la escritura y el sentido.

El miedo es provocado por la hibridización de la lengua, activado en la angustia asociada con las fronteras vacilantes (psíquicas, culturales, territoriales) de las que hablan estos textos de Donoso. Me refiero tanto a *El lugar sin límites* como a *El Obsceno Pájaro de la Noche*.

La angustia de la Manuela por ser un Hombre frente a los ojos de Alejo, sin acabar de serlo ni de desearlo ni de comprenderlo; la angustia de Pancho, que se siente Macho, no hombre, deseando la admiración por el poder que ante la mujer despierta su genitalidad y sin embargo, sorprendido de desear otro hombre.

Y en *El Obsceno Pájaro de la Noche*, la angustia del Mudo palpita en los fragmentos de ser que lo conforman, tratando de obedecer en sus múltiples y sucesivas encarnaciones el programa cultural eurocentrista. Ser simplemente un ojo que mira, una distancia entre una expectativa de ser y la temblorosa duda de habitar siempre la frontera huidiza de un cuerpo incompleto, dominado por el fantasma de la castración.

La casa donosiana traza, pues, una frontera subversiva como política de la invisibilidad, y de la elipsis, y que termina no sólo con su desaparición material como lugar de residencia, sino también como soporte generador de los cuerpos que la habitan.

Es también una instancia del sujeto que la produce y que se fragmenta y pulveriza (se hunde) con ella, proceso que da iterativamente en este relato circular, de anillos que se abren y se cierran, dando forma al proceso de enunciación de una escritura migrante y

¹¹⁹ 19 Bhabha op.cit, p.78

¹²⁰ 20 *Local Knowledge. Native Point of View: Anthropological Understanding*. Nueva York. Basic books, 1983, p.70

escurridiza.

Los espacios significantes que se abren como zonas de emergencia de esta escritura sin límites entre las fronteras de un cuerpo dominante que es permanentemente agujereado por el cuerpo del dominado tiene, pues, como eje, la casa fronteriza, el cuerpo híbrido y plural de la Manuela, la memoria discontinua de la Japonesa Grande, como primer relato. Un segundo grupo de hechos se abre como un gran ojo vacío de contenido, pero móvil, como el panóptico del que habla Foucault. en su libro *Vigilar y Castigar*.

La demanda intercultural sería híbrida en la medida en que, bajo este ojo del poder, desafiando los límites del discurso y cambiando sutilmente sus términos, se instala otro espacio específicamente colonial, para las negociaciones de la identidad cultural. Lo hace, bajo la mirada del poder, mediante la producción de saberes y posicionalidades parciales, que vuelven enigmáticos los significantes de la autoridad de un modo que es siempre menos que uno y doble.

El patrón, don Alejo, dueño del discurso colonial, es un fresco, un futre, que engaña, dice que quiere que le paguen, pero luego cambia el discurso, y dice: "Pero si ya me pagaste esta mañana. No me debes nada hasta el mes entrante. ¿Qué te picó de repente?" (92).

El cobro del dinero es sólo una estrategia atemorizante de Alejo, quien, literalmente, ocupa los cuerpos desde el canibalismo: usa a los perros como metonimia, a la Manuela como fetiche que deja a Pancho encarcelado dentro de él, de su objeto vacío separado de su poder, en instantes; en otras oportunidades, le obliga a su repetición carnavalesca., cuando Pancho ocupa momentáneamente un habla que no es sino un tic de ese poder, o cuando lo castiga porque desea herir, suprimir a la Manuela, que también es un signo que él ha puesto en ese lugar.

Escribe sobre los cuerpos subalternos los signos de su poder, pero éste se duplica y se resemantiza sobre la base parlante de un cuerpo que lo vacía, lo disemina y lo señala como su poseedor. Poseedor que también es atrapado, en cuanto seducido por la pluralidad de su goce. Pluralidad que es antes que nada homosexualidad. La homosexualidad violenta del deseo latinoamericano.

Esta homosexualidad se genera por la fuerte presencia de la mujer- madre, en la cultura latinoamericana, de acuerdo a la lectura de Patricio Marchant en su libro *Sobre Arboles y Madres*, particularmente en su tejido analítico de la poesía mistraliana. Marchant postula el inconsciente chileno como el texto de la madre, sobre la base de una red metafórica anclada en la figura del árbol como matriz^{121 21}.

Esta sexualidad es el eje de articulación de una identidad cuyo ensamblaje provoca no sólo efectos en el relato como signifiante del mimetismo colonial, sino también desordena los signos del código dominante, en tanto que le muestra su imagen de un objeto deseable en una máscara escondida, prácticamente el lado anverso de su deseo. Genera así una lectura en reversa, alterando el canon. No se desea una mujer, se desea un hombre que haga las veces de una mujer. El oprimido en cuanto tal niega su

^{121 21} Marchant, Patricio. *Sobre. Arboles y Madre* Santiago. Van Sa. 1984.

masculinidad, pero si la interrogación al espejo femenino le da al hombre un soporte de su virilidad. ¿ qué soporte le da este otro, enmascarado, situado en el entre "menos uno y doble," como señala Bhabha,? p.149 ^{122 22} .

El proceso parcial de la metonimia de la presencia permite el desplazamiento estratégico del valor. Así, éste, representado en sus significantes enigmáticos e inapropiados (estereotipos, bromas, creencias múltiples), empezamos a captar el espacio específico del discurso colonial cultural. Aquí, la construcción del "menos que uno" consiste en separar al hombre de su lugar de origen: desplazamiento que lo torna errante, apto para mimetizarse en cualquier otra zona que no sea la del texto fundante. Es lo que llama Bhabha "el afecto de la hibridez,,: a la vez un modo de apropiación y de resistencia, del disciplinado al deseante ^{123 23} ."

"Como objeto discriminado, la metonimia de la presencia se vuelve soporte de un voyeurismo autoritario, tanto mejor para exhibir el ojo del poder. Después, cuando la discriminación se vuelve afirmación del híbrido, la insignia de la autoridad se vuelve una máscara, una burla ^{124 24} ."

Bhabha, en desacuerdo con Fanon, quien plantea que, en estos casos la respuesta es "volverse blanco o desaparecer", elabora como tercera respuesta el mimetismo, el camuflaje.

Como mascarada del mimetismo, podemos leer los gestos de la Manuela y la Japonesa Grande, de la Japonesa, dicen que van a Talca, que venderán la casa, (que es lo que don Alejo desea oír) pero saben que no, cuestionan la veracidad de Alejo, saben que él lo que quiere va más allá de la red de sus cuerpos, que disfruta, sino que quiere lo que alguna vez cedió: el poder y el saber de esos cuerpos y sus textos híbridos, oscuros. Quiere romper el pacto al que, forzosamente, cedió para llegar a ese Otro, a su genitalidad acosada, forzándola a entrar en el enunciado impostado de un deseo en préstamo, cautivo de otro mayor: la autonomía del imaginario que aún no puede representarse en un simbólico que alcance a pesar semióticamente sobre el dominante.

Mientras tanto, su lugar transcurre en el entre-medio elíptico, donde la sombra del Otro cae sobre el yo ^{125 25} .

Ese entre es articulado, para Bhabha como enunciante "en la subversión camuflada del "ojo maligno" y la mimesis trasgresora de la "persona desaparecida ^{126 26} ."

Es así como se va articulando el sujeto de este texto, escrito dentro de una factura heterodiegética, es decir, la mimesis descansa ya no en el autor- narrador, sino que en

^{122 22} Bhabha,op.cit,p.149

^{123 23} Bhabha,op.cit.p.149-150

^{124 24} Bhabha,op.citp.p.150

^{125 25} Bhabha,op.cit,p.82

^{126 26} Bhabha op.cit p.82

un narrador que va desplazando su instancia de producción de la realidad a través de los personajes, desplazándose desde sus actos hacia su ser

“Sí, si Pancho Vega no fuera tan bruto entonces ella se enamoraría de él y sería su amante un tiempo hasta que la dejara para irse con otra, porque así son de brutos los hombres y después yo sería distinta. Y tal vez no tan avara, pensó la Manuela, tan amarrada con mi plata, que al fin y al cabo haría trabajo me cuesta ganármela”(51).

Como hacia el final del libro en que los perros y el homosexual constituyen un solo cuerpo, que se debate, mientras a lo lejos, en las viñas don Alejo la espera, en apariencia, benevolente de su cuerpo oprimido y patas de perros entrenados en la dura tarea del castigo se fusionan labrando la efigie del amo, el latifundista, así las voces del interior y exterior de este texto se trenzan, intercambian sus saberes parciales. A la sombra del poder del amo.

La destrucción del sujeto hacia el fin del desenlace de la novela es coexistente con el hundimiento final de la casa, que queda prendida en la retina del lector como alegoría de un mundo premoderno, que finalmente se sepulta en la naturaleza: las viñas de don Alejo, que matando al dueño, consigue que el infierno ilimitado que es el subordinado, se extinga. El libro ha mostrado la dura lucha de éste por ser, por existir en las peores condiciones. Pero no lo logra. Domina siempre pues, el hacendado que va a retramar una vez más su poder, vendiendo el espacio que cedió por el placer a la mirada sedienta de sus otros: un travesti- una puta.

11. Capítulo VIII: La casa, material sensible en *El obsceno pajarero de la noche*

Así como en *El lugar sin límites*, la casa es el infierno, el revés de un hogar y la extensión metonímica de una frontera de doble identidad, siempre replegada en la metonimia del ojo que la instaure como elipsis de un deseo reprimido y censurado, *El Obsceno Pájaro de la Noche*, Planeta.1987, es la casa que hospeda y que guarda a los marginados y oprimidos que poco a poco se transforman en textos o restos de un canibalismo significativo y nuclear como operación textual del texto en análisis..

Este libro aparece en Barcelona en su primera edición, en 1970, por Seix Barral .La primera edición en Chile, es en 1985. La edición sobre la cual trabajo y hago citas y referencias es la de 1987, Editorial Planeta.

Esta casa es el escenario de un cuerpo. Este cuerpo es un reducto aristocrático llamado la Casa de la Encarnación de la Chimba-, posesión de los Azcoitia, los personajes que encarnan la estructura de poder oligárquico del libro. Aristocracia cuya crisis y decadencia retrata José Donoso en la interrelación social, síquica, cultural, política que el texto plantea con sus pares como con sus dependientes.

El eje central, el personaje o actante central, de este complejo libro, que se abre como un texto y un metatexto, es el Mudo, uno de los nombres múltiples, que encarnan la

figura del sujeto dependiente, del marginado, cuya figura subalterna, se esgrime dentro del texto como un contratexto, una cara no-burguesa, que se teje en los intersticios y reveses, en los agujeros que le dejan dentro del discurso oficial el poder aristócrata y el burgués.

El Mudo es el que realiza la escritura de la casa de *El Obsceno Pájaro de la Noche*, sobre quien descansan sus muros y sus silencios, las articulaciones de los materiales que dan sentido a la propuesta de la casa donosiana.

Es en *El Obsceno Pájaro de la Noche*, el espacio literario en el que Donoso ensaya una trenza de códigos que, provenientes de espacios y tiempos diferentes, se entrelazan en una zona única: la palabra y su silencio, la escena escritural que abre Donoso y que es su máxima obra literaria, la más densa y llena de sentidos.

¿Cómo produce este espacio de escritura, cuál es el imaginario que porta y que parece escaparse en sus modos narrativos de la historia literaria de Chile?

La casa literaria de Donoso, como producción simbólica es una casa que lee las relaciones de la familia como institución jerárquica de poder y dentro de ella, desde ella y por la posición social y cultural de sus miembros, las distintas políticas que cursan los destinos de los grupos.

En el caso de Donoso, la tradición realista se mantiene, desde el salón deteriorado de *Coronación*, el burdel de *El lugar sin límites* y la casa sin ventanas, ya completamente desvencijada de *El Obsceno Pájaro de la Noche*.

La ruptura de Donoso con la tradición y con la historia tiene que ver con el reemplazo del espacio significativo de la casa salón, por una casa laberíntica, que se reinventa constantemente y que, en este proceso, cada una de sus fases, va conservando, como trauma y como ruina, la épica del desastre que contenía la anterior. A esto debe añadirse que la casa surge desde la conciencia incierta y delirante de un narrador que en cada uno de sus episodios, mantiene la eterna sospecha de incerteza en sus enunciados lingüísticos; la narración sobre cualquier personaje que aparezca en el espacio de esta casa, en cada partícula de su trama, nunca es fiel consigo misma, de modo tal que siguiendo a Adriana Valdés podríamos llamar que existe una rotura del pacto de inteligibilidad entre narrador y lector. Un narrador traicionero que siempre nos equivoca, nos cuenta historias que no completa ni soluciona (caso de embarazo de Iris Mateluna, por ejemplo, caso del nacimiento de Boy; caso de muerte de Jerónimo a manos de su hijo).

Las piezas de la casa son la vivienda de las Viejas que guardan y envuelven todo, y su narrador, a veces, perdido, a veces un sola figura que susurra muy confusa la porosa y titubeante trama de modo delirante y siguiendo una lógica de espejos invertidos. En un archivo que es por sobre todo su cuerpo, último texto de una historia que se devora a sí misma. Antropofágica, pequeña y miserable.

Es la palabra zigzagueante del Mudo la que va recortándose en los diferentes tiempos, espacios y personajes, imbunchizándolos en una palabra uterina que se hace una con Jerónimo, con las Viejas, con los monstruos, en el delirio paranoide que ejemplifica agudamente el episodio del Dr. Azúa.

El espacio en el que se produce este proceso es una casa, espacio que existe por la evocación y la representación del Mudo. La Casa como resto de un proceso de modernización leído desde las figuras marginadas por los poderes hegemónicos, por una sociedad que pierde sus antiguos contornos, para ceder paso a un orden nuevo, dictado por el neo-liberalismo y el poder del capital y los monopolios transnacionales. La Casa de la Encarnación de la Chimba, tiene a las Viejas, que son las empleadas de las antiguas casas patronales.

Las empleadas allí asiladas son mujeres que han pasado su vida al servicio de una familia aristocrática. Saben todas las historias que determinaron y / o modificaron el o los cursos de las vidas de los amos. Habitantes de los patios traseros de las mansiones en las que sirvieron, hoy, aún útiles, son la reserva simbólica de un reverso del poder, del que guardan el museo de su trayectoria, las ruinas de los hitos constitutivos de este poder, los huellas de su fragilidad, el lugar, los lugares por donde el cuerpo ha derramado sangre en más de alguna batalla erótica, en apuestas de dinero, en los restos perdidos con los que anudaran los rostros que no quisieron ver.

La escena que emana de las piezas de las viejas de la Casa de la Rinconada está llena de “paquetitos,”. En ellos se adhieren los restos inconexos de esa otra historia, que el Mudo como narrador, voyeur e intérprete registra junto a la Madre Benita (monja española, cuidadora de la Casa) que, atónita, observa el despliegue de un archivo que ella no puede desentrañar, pero que el Mudo conoce. Esta escena ocurre tras la muerte de Brígida, una de las ex sirvientas y tras el consecuente alboroto que provocan su muerte y su entierro.

El Archivo de la historia que no se documenta, pero que es el eslabón perdido de la madeja que conduce al desentrañamiento de una clave histórica vital: la de la vida y destino conjunto en el pesar y el desastre de la clase alta chilena, eso viene a simbolizar el “paquete”, como metáfora.

La Casa donosiana es una jaula en ese sentido, una cárcel que está llena de restos, de cuerpos que se empaquetan para ser desechados, de desechos que finalmente contienen una letra que alguna vez vivió para ser reflejo de un ojo del poder, que se desvió y dejó esa mirada a sus testigos, las viejas. Y al Mudo, su narrador. Paquetes que esconden un oscuro laberinto, por el que transcurre la historia de los otros hombres ¿En dónde? No olvidemos- el texto lo requiere, el significado popular: paquete sirve para denominar el sexo masculino.

Son ellos los que ocultan sus sexualidades, los que las guardan en sus recorridos a ratos coartados, castrados, homosexualidades.

Las Viejas son, pues, un texto que se retiene, en una lógica que no sigue el proceso de conjunción, disyunción, ni ninguno de los otros procesos de la lógica, es un indecible, que el texto plantea como un “secreto”, que las viejas (y el Mudo guarda). Pero éste es un espejo (un espéculo, como diría Irigaray) que no sólo tienen ellas, como trofeo; a ellas las retienen, recluyéndolas. Y este guardar es un modo de recortar, de empaquetar, y de impedir que un universo se despliegue. Es un modo ya del coser, de dar sobre un cuerpo, precisamente el de las Viejas, una feroz puntada, guardándolas en un asilo, una Casa asilo, con el Mudo, como Panóptico, figura intermedia entre ellas y la

clase de la alta burguesía. Figura que abusa de los menos letrados, pero que necesita y desea el espejo del poder de la clase baja, recluida, que lo contemple, aduladoramente, en apariencia. Pero también – y por ello son guardadas- en su oficio de intelligenza, detectivesca. Y porque, las han construido, parcialmente, como fetiche, como motas o pigmentos de una piel corporal que en ese espacio interno oculta algunas rayas.

Porque el Mudo – y también el texto--trabaja para la clase dominante, porque desde su infancia, los ojos del padre y de la madre de este sujeto y narrador de la historia no le dicen lo contrario. Sino que él encarna la mediocridad, que palidece en correlación con lo que es y representa Jerónimo de Azcoitia.

Humberto Peñaloza, ése es su nombre de pila, no es alto, no tiene rasgos europeos, no ha estado en Europa, no tiene una historia trazada para delinear los destinos políticos y culturales del país. No. El debe ser para el otro. Menos que uno porque él trata de ser para ese uno, doble porque su cuerpo es la galería de pulsiones de envidia y deseo de ser Jerónimo, pero éste le demanda ser su inteligencia. Ser su escritor y su escritura, su cuerpo y la escena de ese cuerpo, su voyeur, su partenaire: el ojo sobre el sexo en un triángulo sexual que le da a Jerónimo la potencia penetrante y al Mudo, la capacidad de la certificación de la penetración. Pero no hay paridad entre ambos. Sólo la necesidad, la oscura y certera necesidad del deseo.

Por eso, el Mudo, debe ser serpentino, astuto. Debe callar y ocultarse. Debe hablar cuando se le precisa, mirar cuando se le quiere. Y un lado de su ser, se encoge. Pierde cuerpo, es lo que él denomina, “un cuerpo sin órganos “. Pierde el nombre, pierde la oportunidad, pierde el libro que escribe, pierde su sangre, pierde la escena, finalmente pierde el habla, se queda sin voz. En su narración sobre la Casa de los Monstruos, señala que ha perdido el 80% de su cuerpo.

“Sí, madre Benita, aunque Ud. tenga mi mano entre la suya y me consuelen sus palabras piadosas, ya no soy. Tal vez, lo mejor será cuando me mejore, me meta en el atado de trapos debajo de mi cama donde guardo el chalet suizo y los manuscritos., así ellos no me pegarán, porque con sus puños enfurecidos, me quieren obligar a hablar”.(151-152).

Las Casas que habita el Mudo son desplegadas como una segunda piel. Conoce sus huecos y tapia sus puertas, condenando a la casa a convertirse en su único espacio mental, su frontera frágil y escurridiza, escurridiza en cuanto siempre hay otro que lo mira y lo reduce, aún más... Disfraces de otros cuerpos temidos, de otras voces amenazantes, como se puede observar en todo el texto.

El texto sigue las huellas de *El lugar sin límites*, específicamente recurrente en la “conseja” que aparece en él, que narra la historia de la niña beata-bruja, Inés de Azcoitia y su nana, la que se transmuta en “perra amarilla”. Los cuatro perros negros que acompañan al cacique de *El Obsceno Pájaro de la Noche* son míticos, análogos a los de don Alejo en *El lugar sin límites*.

La conseja vincula un relato oral, iterativo, popular, un rumor, que concita la convergencia de lo mapuche y mestizo en la escritura de la casa donosiana. Esta “conseja” narrada según Donoso, por la boca del Mudo, se transforma en un hito en la escritura del libro que consecuentemente con ello, postula un universo asimétrico y

monstruoso (188-9) para nombrar lo indio, la base “rota” y “fracturada” de esa eso de formulación de una monstruosa desidentidad. Desde casa a ruina, desde ruina a papel quemado, desde Humberto Peñaloza a guagua y desde allí a imbunche, situado hacia el fin del libro en el erial, en el margen, anticipándose ya a Eltit..(188-9).

Este relato parte desde la conseja maulina que prediseña las emergencias de Inés de Azcoitía, en el lado superior y de la Peta Ponce, como voz popular. Los perros que danzan una vez que se consume la relación de Humberto y Jerónimo a través de la sangre (217) son encarnaciones totémicas del poder. Son su figuración pulsional, su alegría sexual, que presagia la aparición de los Monstruos.

La perra amarilla, aparece como el animal mestizo al cual los cuatro custodios, azuzados por el amo, quieren sacar del lugar (222). Todo augura, pues, una reelaboración ritual de lo narrado en la conseja: la gestación de una bruja y su compleja relación con lo masculino

El hijo de la pareja central, Jerónimo e Inés, es concebido a su vez, no sólo con ambos, sino también por Humberto y la Peta Ponce. Por eso es “monstruo”: representa la unión incestuosa de la clase aristócrata con la clase popular.

La casa de este texto multiplica la persona. Multiplica el espacio y el tiempo. El tiempo no es sólo el cronológico, sino también el de un mito, que el Mudo llama: el tiempo de la Peta Ponce. Y que es, a mi juicio, la extensión de la conseja maulina, la perra que queda perdida, una vez que la niña y la nana desaparecen de los ojos de los hombres.

La casa del fundo La Rinconada es una comunidad que elude explícitamente la belleza. Tiene tapiadas puertas y ventanas, ha sido concebida como una “cáscara hueca y sellada compuesta por una serie de estancias despobladas, de corredores y pasadizos, en un limbo de muros abiertos sólo hacia el exterior de los patios, en los que se arrancaron los árboles temiendo su habitual exuberancia. Quedaron sólo matorrales podados “en estrictas formas geométricas que disfrazaban su exuberancia natural.” (.230).

Todo apunta a la cerrazón, a mirar el interior y no el hiriente mundo externo. En el estanque rectangular, mandó poner una Diana cazadora “gibada, la mandíbula acromegálica, las piernas torcidas, luciendo el carcaj sobre su giba y la luna nueva sobre su fuente rugosa “(.231).

Jerónimo buscó a Humberto como el secretario recolector de monstruos:

“Sacó de un monasterio a un jorobado, buscó enanos, envejecidos y agrietados, gente obesa o bien desproporcionada de manera lamentable. Finalmente se corrió la voz de la recolección de monstruos y llegaron cartas y llegaron monstruos de todas partes hasta del extranjero,” (233)

La casa de los Monstruos tiene una ética: que es la del deseo, que puede cumplirse más allá del bien o del mal. Sólo que Boy no debe conocer la belleza ni apreciar su valor para la burguesía. Incluso su dieta alimenticia debe estar carente de todo placer: un mismo gusto anónimo imperaría sobre todo alimento: la vainilla, así la mente de Boy no sabría buscar alimento alguno que le causara algún desorden o distracción, ni la embriaguez del alcohol, ni el deseo tumultuoso del exceso del comer por comer, es decir, por placer.. Nada de eso, sino que su dimensión estricta está en lo mediano

También el secretario debe escribir, para lo cual se le asigna la Torre construida por Jerónimo una vez sabido el nacimiento de Boy, allí, Humberto, con su Olivetti nueva, con suficiente papel, de tinta y de copia, debe urdir los secretos con los que se ha de manejar la Rinconada. No obstante, la buena vida lo ensambla en el lugar con la precisión del gancho que es Boy, al menos ésta es la metáfora preferida del texto para nombrar al hijo de la doble dupla.

El secretario estructura en su mente todo el libro, pero la página en blanco se mantiene como tal. El Secretario no puede vivir en la torre- Panóptico que le asignaran. Se le desarrolla una úlcera, que le recuerda que ningún placer etílico ni alimenticio es para él; el whisky está allí en su copa, pero una sola gota que encienda en su estómago un sabor dispar, lo derrumbaría. Y es que Humberto se siente comido por dentro en esa Torre y en su proyecto, como en su metabolismo, que al fin y al cabo no está hecho sino para la medianía, (como él quiere que sea y sienta Boy) y su deseo, que lo expulsa del lujo está en los pasadizos y corredores de la Casa capitalina, es el sujeto del rincón, no el del centro.

Por algo es peña (nombre popular de la piedra y loza, es decir, piedra sepulcral y sepulcra). Y es loza, o sea, no es carne sino material para que se diseñe algo con él. Esa es la letra que abre la escritura de la casa donosiana de este texto. Piedra enterrada en el inconsciente de Donoso así como en el de Brunet en el cuento "Piedra Callada", la protagonista es una vieja magistral para trabajar con la piedra, haciendo que ella le retorne la paz de su casa y que por una vez en la historia, el juego sea a su favor.

La imposibilidad de la escritura del libro-crónica de La Rinconada o del libro que narre la biografía de don Jerónimo, coincide con la pérdida del sujeto en la articulación delirante del "cuerpo sin órganos", que Donoso tomara de Artaud, aunque en un sentido ciertamente diferente al del gran escritor francés, al menos para organizar textualmente esta novela.

Para comprender esto, utilizaré los modos de comprender Artaud que aparecen en "La palabra soplada", de Jacques Derrida ^{127 27}.

Artaud pensaba que era el cuerpo el texto por escribir, para lo cual había que rehacer y renacer) corrigiendo el programa falologocéntrico que el DEMIURGO (Dios) había inoculado para él a partir del orificio del nacimiento, así como a través de todo orificio, de toda apertura.

La apertura de la boca y la del ano, eran el lugar de circulación de un texto puesto allí para someterlo a él como a todo hombre. Su exigencia, su mandato era derribar ese asedio, destruir el lugar pre-existente del texto culturalmente programado para él.

Para eso, postula la existencia de un cuerpo sin órganos. El órgano era para Artaud, la caracterización de una articulación corporal y con ella, la administración de jerarquías, en las cuales, los órganos eran el eje de una subordinación, por ende de una administración corporal, pautada por el Amo, es decir, nuevamente tenemos aquí, la figura del Demiurgo.

^{127 27} Derrida, Jacques. "La Palabra Soplada", en *La Escritura y la Diferencia*, pp.233-270.

Porque el cuerpo para Artaud demandaba una reestructuración basada en el concepto de un teatro cruel. Cruel porque restaurador de vida, reunificador de todas las circulaciones de energía dispersas en la naturaleza viviente. Reincorporación de lo sagrado como administración de las fuerzas que posibilitan la vida de las formas. Haciendo estallar el orden del discurso y planteando un orden que, inserto en éste, lo disemine y lo aniquile, por ello, planteamiento de una nueva gramática y con ello, de fonemas que tengan la capacidad de enunciar como significantes, las fuerzas vehiculantes de las relaciones del cuerpo consigo mismo y con los otros. Repartir la unicidad y rehacer su condición sellada, aislante y cercada en una multiplicidad indiferenciante en que no existe la muerte sino como parte de un latido viviente que puede ser el silencio como puede ser su resta o su sonido. Permite que acontezca la nada y que desde ella, el todo universal y cósmico sea su lado múltiple y poroso. Ese lugar le da Artaud al “cuerpo” Lo mágico y la experiencia de lo sagrado tienen la posibilidad de acercarnos al dios que existe en nosotros como comunidad viviente indiferenciada con la naturaleza y con el /los otros, es decir, sin subordinaciones a la posible “utilidad” a la que rinde tributo la experiencia de lo moderno. Un cuerpo que tiene la estatura no ya de un ser humano subyugado pasivamente en la tarea de sobrevivir, como órgano de lo viviente, sino de vivir, aunque sea por poco tiempo, una ruptura con la linealidad del pensamiento logocéntrico, y ensanchar el yo con el otro, la otra y con el todo.

Para Artaud, según Derrida, la muerte es una deuda con el pensamiento eurocéntrico. Se muere de un “yo” estrechamente vinculado a la subordinación, a la retórica de lo útil, pero la muerte de un ser que es, como lo piensa Artaud, una aptitud para la vida de las fuerzas buscando formas, no muere. No se deshace esa aptitud, sigue siendo vida ^{128 28}.

Cuando Humberto queda en la Torre de la Rinconada, una víscera suya, una víscera unida a su estómago ulcerado, lo enferma. La sangre que sale de esa boca de su cuerpo le recuerda que él está en una historia que no le pertenece y que su lugar allí es el de observador y de registro, que aunque esté habitando el panóptico, éste, a través de la Emperatriz y de su erótica, también lo invaden. Los Monstruos, como existencia viviente pasan, con todo su poder, con todo su ser a contagiarlo

Es allí, en la Torre en la que percibe que los “monstruos” tienen vida propia y que esta vida propia se entremezcla con la suya y lo afecta de manera radical. Ubicarse en la Torre y ser el centro, le daba poder, pero un poder que no podía administrar del todo. Los otros, como siempre en Donoso le miran con deseo, como Emperatriz, a la que el Mudo mira con asco, pero todos saben que él es frágil, o al menos, así lo supone Humberto, que se debate en una doble paranoia.

Emperatriz, enana, vieja, quiere casarse con él, por un lado, porque lo desea, y él se ha visto alterado y hasta excitado con el deseo de ese cuerpo pequeño y obeso.

La otra paranoia, que proviene de los Monstruos y sobre todo, del Dr. Azúla en confabulación con la Emperatriz –según el Mudo– es que quieren operarle, so pretexto de

^{128 28} Derrida, “La palabra soplada”, op. cit

aliviar su úlcera. Pero, en realidad, para extirpar sus órganos, su sangre, y sustituirla por la de los gigantes Miss Dolly y su pareja, como una posible “versión” de la revolución de los Monstruos.

Para extraer sus vísceras, hasta tal punto que Humberto se escapa como ya señalara previamente y va a parar a la Casa de la Encarnación de la Chimba, refugio de execrados, de las Viejas, de las Huérfanas y finalmente, de los enormes zapallos inútiles que bautizan la casa de ese modo con la exageración de una naturaleza promiscua y disgregada. Su único sentido consiste en marcar el tiempo lineal de la historia, hacer sentir que la naturaleza es implacable y que las Viejas, las Asiladas, el Mudo está también cercano a la Naturaleza. No son personas, están cerca del abismo, de una selva de significantes que coinciden en apuntar su aniquilación, la casa es una costra de su ser. Los zapallos no sirven a nadie, puesto que nadie quedará en la Casa. Las Viejas se van, se las llevan a otro lugar, inferior o a ningún lugar, el texto no lo dice, pues las Viejas se reducen a una sola, la Vieja Bruja mítica de la leyenda que aparece en el texto en las páginas 35 a 42 y se instala junto a palitos, escombros y una hoguera incipiente, junto al río con un imbunche, el Mudo, Humberto, entre papeles. Tal vez, la última metonimia de los libros que abortan, o que se destrozan. Que no pueden escribirse.

Pero, éste, al huir desde la Rinconada, le dice a la Madre Benita, que “ha perdido el 80% de su cuerpo”²⁸⁹)

Jerónimo habría fraguado este complot, el tenerlo amarrado a una cama, como supuesto castigo por no haber escrito el libro prometido. Este libro contaría las vicisitudes de la clase social del oligarca, pero el libro se hace escenario y deviene cuerpo, cuerpo enfermo de Humberto que declara “haber perdido los pies, las manos, la piel, su nariz, su riñón, sus brazos, su estómago, el hígado, los pulmones “(.290-291)

En lugar de escribir el libro prometido, Humberto fragua las vicisitudes de la niña beata, una biografía de Jerónimo, un ensayo filosófico, que nunca comienza, porque la hoja está siempre en blanco.

Nunca moriría, porque será “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 personas, mi tiempo se irá alargando y alargando de modo que, como nunca seré una persona, sólo un terreno de cultivo para trozos de otras personas, jamás moriré”,⁽²⁹²⁾.

Finalmente alucina con que Jerónimo intenta, en una cama correlativa a la suya, injertarse su sexo, botar el suyo originario y dejar a Humberto sin genitales. Por la osadía de haber tocado a su mujer.

Este ensueño que es también su pesadilla, esta pesadilla que es también un deseo, da paz a Humberto: le certifica que sí, poseyó a Inés.⁽²⁹⁴⁻²⁹⁵⁾

El delirio, que comienza en la hacienda La Rinconada, en la Torre, da paso al otro gran movimiento del sujeto: la Casa de Encarnación de la Chimba, es decir, el lugar reducto de los exiliados de todo sitio, de los marginales, que allí tienen también un mundo

en gestación.

Por ello .la calidad de útero plenamente en gestación de La Casa. Su condición germinante de un gran proyecto, mesiánico, que les daría sentido a sus vidas residuales, y aún más, les permitiría, ascender al cielo, albergadas por el Hijo nacido de una múltiple Madre Virgen, una que pare y siete que prohíjan y nutren a ese niño.

Pero de útero infértil, pues sus proyectos sirven para ser escritura, no para generar, a partir del deseo una fantasía que se convierta en texto. Sigue para las viejas la realidad angustiada de la amenaza de no tener casa, ni destino, ni siquiera una tumba.

Cada casa genera relatos que se imbrican, se cortan entre sí.

La Casa de la Rinconada, la casa- ombligo, que se mira a sí misma, nace desde una estética y una ética prefigurada por Humberto, que es la de la anti- naturaleza y el artificio feo, la cita deformada del mundo del arte, la negación de la bipolaridad feo- bello y su conmutación por el horror. Pero este plan tan cuidadoso en su bipolaridad se mueve, se descentra desde los habitantes y de acuerdo a lo que de Certeau señala: con la práctica del espacio. La Rinconada como lugar de lujo, el desnudo acondicionado para los monstruos, les hace desear algo más para sus cuerpos indóciles y ese plus viene dado por su subjetividad, y por las formas de representación que liberan sus psiquismos libres del exilio y el maltrato al menos del que supuestamente habitaban antes de ser contratados por Humberto.

Se saben necesarios y protagónicos, por lo tanto, generan una demanda, que consiste en el caso de Miss Dolly, en el deseo de amamantar, quebrando las reglas alimenticias de Boy; en el de la Emperatriz, en casarse y tener sexo con Humberto y en el Dr. Azúa, en practicar la medicina y operar a Humberto.

Sobre cuerpos muy demasiado programados, como el del Mudo, estos cuerpos excedidos rediseñan una nueva historia, un trabajo que pasa por sus propias historias, otorgando un nuevo y distinto espesor al trayecto asignado. Los Monstruos responden a la demanda de poblar y esa respuesta desarticula a Humberto, quiebra el mandato patronal.

Es por eso que nos atrevemos a suponer que el cuerpo de Humberto desde la escritura se convierte en “cuerpo sin órganos”, sin dependencias ni articulaciones, esa cáscara seca que no puede escribir, porque su máquina de producción de signos no hizo intervenir a los actores del proceso de su escritura con el rango de productores de un cuerpo, un cuerpo no sólo de inscripciones de viaje y viajes con memoria y con los traumas que la configuran, sino también con deseo de futuro y sobre todo con el deseo de salir de su yo, romperlo vía erotismo, vía maternidad. Cualquier vía corporal aparece como pertinente, la boca, el sexo, el ano. La cosa es imaginar una comunidad más amable para ellos. Se resisten a ser máscaras de un teatro de comparsas, quieren ser actores de su propio cuerpo, lo que, para Artaud, era un teatro. Agreguemos, desde Lacan, un teatro de pulsiones.

Esto provoca la caca verde de Boy, la mirada que consigna a Humberto como “feo” y el deseo del propio Humberto, a pesar del horror de tener sexo con Emperatriz.

La Casa de los Monstruos está habitada por una retórica de la inversión, del antiguo

tópico español de “el mundo al revés”. En que la norma es la distorsión y lo monstruoso es lo esperable, lo único posible y comprensible.

Pero ese nuevo aspecto de la Casa como lugar vivo y a ratos antagónico al Mudo, el tener conciencia de que esas identidades deformes tienen vida, proyectos, horroriza a Humberto, que sólo quería ser allí un jerarca, de cómoda y lujosa vida. Y lo hace huir. Al menos, ésa es la explicación que da a su testigo, la Madre Benita, no por azar, una religiosa española.

Pero hay más: a la Casa de la Encarnación de la Chimba, llegan las huérfanas. Una de ellas, Iris Mateluna comienza a conectarse con el mundo externo. Aparece un muchacho, Romualdo, quien luce una máscara de cartón piedra. Dicha máscara fascina a la niña, que es analfabeta. Sobre ella se representa la naturaleza humana prácticamente en estado de infantilismo, iletrada y abandonada. El sexo con la máscara es un ritual infantil por parte de ella y perverso por parte de los otros. Romualdo, entonces, decide ganar dinero a expensas de la joven, aprovechándose de su ignorancia, que no es otra cosa que la expresión de un abandono radical. Pero el muchacho, rudo e ignorante, hace pasar la Máscara a los otros jóvenes, que así, conquistan a Iris y tienen relaciones sexuales con ella.

El Mudo lo descubre y hace saber a las Viejas que la Iris es una virgen preñada.

Las Viejas, con ese dato, arman un gran relato, de origen mariano. Este Niño sería análogo al de la Virgen María, un niño santo. Ellas cuidarán del Niño que nace en esta pobre casa, y así, este acto redimirá sus vidas.

Serán pues, madres y como la Virgen María, podrán subir al Cielo. Tendrán una Ascensión. Con el niño santo y milagroso, ellas partirán, terminando con su destino de servidumbre

Así estos cuerpos liberados a la nada, desde la óptica del dominador, encuentran una ruta, un deseo. Pero el Mudo ocupa, perversamente estas fantasías y toma la Máscara del Gigante, de cartón piedra, para sus propios propósitos. El cuenta con la esperanza de poder preñar a la joven.

Pero no sabe (o desea no saber) que una vieja lo observa, una vieja lesbiana, astuta y letrada. La Damiana Cisneros, quien, basándose en las viejas revistas y diarios acumulados en la casa, enseña a Iris a leer y le hace saber que no existe concepción sin padre. Desbarata el plan de Humberto, gozar libremente a Iris, y le permite a ésta tomar venganza.

Iris Mateluna le otorga a este personaje una nueva identidad, la de guagua. Lo ata, lo amarra, enteramente y le asevera que sólo le dará la libertad si le dice quién es el padre de su hijo. Humberto le dice que es Romualdo. Pero ante la búsqueda de la joven, que no sabe reconocer a Romualdo, ya que por sobre todo, le interesaba la Máscara, la Damiana le dice que el Padre es el Mudo.

Aquí se quiebra el relato y aparece Inés. Arrebata la (¿idea? ¿realidad?) de la guagua, se la arrebata a la Iris, quien, desconcertantemente, pasa a un segundo plano.. La idea se materializa de un modo aún más perverso. Inés anuncia que va a irse a vivir a La Casa de la Encarnación de la Chimba. Viene desde Roma, donde ha perdido su lucha

por la beatificación de la Niña Santa. Inés llega a convertirse en la Gran Vieja, la dominadora.

Les quita, por el juego del canódromo, todas sus pertenencias a las viejas y las despoja de muchos de sus más preciados tesoros.

Así tiene lugar un ritual mágico, la vestidura de Inés es un patchwork de cada una de las más poderosas prendas de las viejas, las más significativas. Y ellas la multiplican, la pluralizan, otorgándoles un cuerpo de poder, que le va a permitir convertirse en la más poderosa de todas ellas.

Las identidades fluctúan, se multiplican, forman, como las casas y el cuerpo mismo de los personajes, un laberinto. Que en su fusión, de rara urdimbre, abre un multitema, en que a veces unos se adhieren y tragan, imbutizan a otros. Como el de Inés al llegar a la etapa de bruja, hace desaparecer a Iris y en su investidura de Vieja Bruja, subsume a todas las demás.

Ella es la Vieja Arquetípica, la reedición del Mito, la construcción de un archivo como cuerpo metafórico en que toda la historia se decanta y al lado del imbutido, consagran su destino último de masacre y miseria: son finalmente la imagen del despojo y del abandono cuando la clase cae y su última cara da una puntada sobre el cuerpo del más dominado: el arquetipo de la dominación: Humberto Peñaloza., el narrador.

Esta diseminación de textos y de identidades todas imbricadas a través del relato delirante del Mudo, que teje el libro en su cuerpo, para llegar a tener un nombre. Este es sólo una huella, a ratos, dolorosa, barroca, encerrada y perversa. Que se llena de una escritura en que todo texto está al mismo nivel, por su descentramiento y donde no cabe la autoridad patriarcal del sujeto. Este es más bien una muerte, una ausencia por cuya lengua fluye la escritura, incluso su propia configuración identitaria como Mudo, Humberto, la Guagua o Niño Prodigioso, el Imbutido, con el que cierra el texto.

Pero la casa de este texto donosiano, está hecha con restos de estas móviles habitaciones por donde pasa el Mudo, que es tal, en cuanto depositario de una Voz, de una autoridad ficticia, que representa el patriarcado. No sólo Jerónimo, sino la Historia de Chile, de América Latina, que lo convierte en el representante fallido y trunco de un poder que decrece.

Lo interesante es que es la escritura la que desinfla la voz. La desautoriza al hacernos saber que este supuesto Padre es tan sólo la emanación de un texto que se perdió y que sólo le resta el prestigio de un cuerpo.

Ahora bien, este cuerpo también es amputado en la escritura, amputado porque se queda en un lugar que no quiere, no logra tener descendencia más que aliado con una máscara de mujer, Inés, cuyo ser correlativo yace en la Nana, la así llamada bruja, la sirvienta Peta Ponce.. Como es amputado el cuerpo, la casa se desarticula.

Se podría decir que el cuerpo de Humberto es una página que va inscribiendo distintos textos, ninguno pierde totalmente lugar, ninguno es pleno, sino que todos conviven formando un jeroglífico en que cada escrito se adhiere al anterior, como en un escenario dialógico e intertextual.

En ese sentido, el texto coexiste con la escena narrativa que ese cuerpo constituye,

sin órganos, es decir sin articulaciones que vayan constituyendo redes de dependencia, sino más bien constelaciones de sentido y algunos puntos de fuga, como por ejemplo el embarazo de Iris, relato que aparece para situar a Humberto como “guagua”, para verlo amarrado, como un bebé y sometido a una mujer, para anteceder a su última transformación, como imbunche.

Aquí termina como libro la casa donosiana, para llegar a convertirse en la escritura de la casa, en el sentido que Jacques Derrida daba a ese término. Una escritura que desteje sus articulaciones, que las vuelve a fusionar, que las desmorona, y exorciza, para dejarlas como la letra que contiene el logos, el metalenguaje de sentidos que puntea la respiración donosiana..

Es Humberto, el Mudo, la séptima-vieja, la guagua, el imbunche el que escribe la casa como texto, como cuerpo y de allí, como escritura, cuando deja de ser persona, pasa a un nosotros, se une a la Peta en la concepción monstruosa de Boy y cuando abandonando la casa, cae como saco de yute, al lado del paquete inicialmente unido a : Inés/Peta, queda como un soplo que escribe a través del yute y el papel que lo envuelve, como resto histórico.

El otro motivo con el que aparece la historia es lo monstruoso, que implica la generación de una estética grotesca, llena de máscaras y camuflaje, de manera más explícita.

Lo monstruoso que hay en el abuso de un tropel de muchachos enamorando a una huérfana sobre la base del uso de una máscara de cartón piedra sirve como nexo para unirse con el Jardín de Los Monstruos de la Rinconada a la que espejea en la manera del quiasmo. Por una parte, tenemos los Monstruos producto del desvío sexual y síquico de un grupo humano y por otro, el acontecimiento de lo monstruoso en la Casa de la Encarnación de la Chimba. La seducción grupal nos permite mirar cómo observa el narrador el mundo popular en que nos introduce con Iris. Lo ve como antropofágico, y esa mirada se extiende a todo el lugar, dominado por el canibalismo y la violencia.

La “realidad” del mundo narrado se cohesiona en la multiplicidad explicable desde su probable origen en el relato de la conseja maulina. A la multiplicidad de padres, en un sentido figurativo, se contrapone la multiplicidad de madres, de ese bebé que llega sin ser buscado, pero que se pierde en el laberinto textual para dar cabida al bebé que nace del Mudo y a su esperable imbunchismo,

Lo siniestro y lo demoníaco ocupan un lado de la realidad y conforma un aspecto no visible del mundo donosiano. No visible, pero que (re) cae sobre el interior de la retina haciendo dudosa la aparente tranquilidad de lo visto. Haciendo todo monstruoso, bizarro, equívoco.

La lectura que Donoso hace del país y de su historia tiene ese lado siniestro. Porque en la composición social y cultural de Chile hay un grupo acallado, mutilado, no visto. Y ese lado existe de modo “oscuro”, en la conseja maulina. Es el lado indio, huérfano, popular, Y para la escritura, monstruoso. Al lado del sujeto pobre y marginal, está la mujer. Por ello Inés resurge en la Casa de la Encarnación de la Chimba, una ya con la Bruja, ella misma ahora plenamente Bruja.

A través de la clase, el género y el poder, Donoso ve tres hitos, tres construcciones históricas engañosas

Las clases dominante y dominada conversan a través del sexo y del trabajo. La clase media pone el cuerpo para que la clase alta lo utilice. Pero no lo hace de gratis, Su participación en el juego de los poderes es múltiple. Certifica el poder de la clase alta, pero lo hace por necesidad de ganancias materiales, que pueden concretarse a través del dinero, el trabajo y también el ascenso social. Porque la clase media es una clase poco definida, producida recientemente en este país y está compuesta por gentes que surgen de la clase baja a través del trabajo y la educación.

La clase media teme volver a ser baja. Sin demasiada conciencia de sí, como la ve Donoso en este libro. A pesar de que en muchos momentos históricos, su capacidad de habilitación cultural ha llegado a asustar a la aristocracia. .

A través de Jerónimo, Donoso critica la clase alta como una clase cómoda, conservadora y siempre guiada por el interés de mantener viejas estructuras económicas y políticas provenientes casi de la Patria vieja.

La Renovación del país está dada, en parte, por la capa media, por su terror de volver a ser dependiente de manera total y de perder lo poco que tiene. Sabe que tiene el desprecio infinito de la clase alta, por ello, su autoestima (su economía y su goce) tambaleante es el eje de su terror.

Pero es una renovación que a ojos de Donoso se vuelve improductiva, pues la clase media ha internalizado los patrones cognitivos de la alta. No le concede, como lo hace con Humberto, ninguna porosidad ni posibilidad de cambio o intercambio con nuevos valores, la encuentra un ensayo mediocre que reitera los mismos patrones de la aristocracia. Esto se ve en la incapacidad escritural de Humberto, en la Rinconada, en su nostalgia del patio trasero.

Le concede sí, una imaginación más fértil que la de la clase alta, a la que ve en plena decadencia. Pero le otorga una imaginación barata, ligada a los intereses del poder y de las hegemonías. Mentalidad de secretario, cuerpo de dependiente.

Es en la relación especular, como Lacan planteara, que una sombra del Otro cae sobre el Yo. En el caso de las capas medias, este Otro generaría una constante preocupación por la apariencia, mantenida en los estrechos márgenes de lo correcto.

Lo "correcto", tiene un componente ético y otro estético. En el plano ético, está la honradez, la valoración del saber como forma de aplicarse a un trabajo y el acatamiento a instituciones que la misma clase alta, que dirige los destinos del país y que es la que lo ha sostenido como forma de regulación, vigilancia y dominio. Una de estas instituciones es la familia. La familia es cómplice del Estado y de la religión en la formación de los ideogramas nucleares del país, en la formación de subjetividades, sexualidades y deseos.

La estética de las clases medias se ajusta a los parámetros de las altas, pero como no dispone de los mismos poderes ni saberes ni tampoco de los mismos cuerpos, esta estética llevada a su máximo seguimiento provoca la ironía de las altas y la burla de la baja.

La subjetividad como discurso y autorepresentación del yo se da en la clase alta en la temprana formación familiar, en la repartición de roles, sexuales y sociales dentro del grupo de los hermanos, en la familia nuclear. Con la complicidad de la Iglesia (como el cura Clemente) aliada de la política, determina el acatamiento del Orden dominante. El que actúa en ella debe pasar (como lo hace Jerónimo) por el Matrimonio con una mujer de su mismo rango.

Ese es el incesto del que la casa como libro calla. Jerónimo e Inés eran primos y como Ursula y José Arcadio de *Cien Años de Soledad*, que se sienten amenazados por el incesto y con el terror popular de parir el hijo monstruo, ellos no sienten esa amenaza, sino que él se ve acuciado por el temor de fallar a su sexo, a su nombre y a su clase. Y ella, con el terror de ser sexuada, de que ese sexo si habla, lo hará de manera dual, mestiza y tal vez no sea considerada virginal, sino pecadora (puta).

Por ello, la dilación y la ritualización del acto sexual, como sede de un espectáculo humillante para el hombre, y negociable, transable para la mujer. Donoso ve en el sexo, en la mezcla de cuerpos, la articulación ejemplar de la unión de deseo y economía, de eros y polis y además la perpetración de una historia que el autor- narrador considera abyecta. Prisionera de un yo, de una clase, fraccionada de sus posibilidades por una etiqueta. Empaquetada.

En la familia y más tarde, por medio de la escuela, los maestros, inspectores, directivos y toda esa institucionalidad garantizan la vehiculación de la sexualidad hacia el matrimonio y el trabajo. El trabajo en determinada profesión o actividad es el único diálogo que mantiene la clase alta, dueña de los capitales y poseedora de las economías reguladoras de todas las articulaciones sociales. Ella las administra de acuerdo a políticas. Y a determinadas ideologías que circulan conectando los individuos a un texto social: la vida cívica.

La escritura de la casa donosiana es crítica con la política de las clases dominantes como explotadora y conservadora. Sin generosidad ni escrúpulos. Así como Doña Inés le gana a todas las otras viejas en el canódromo, porque ha sido educada para ganar (el tablero es suyo), la clase alta domina económicamente a las otras porque el dinero, las tierras y la forma que toma el país es la que ella le impone. El mismo Jerónimo, así como su tío, Clemente, el cura, es conservador.

El Mudo se constituye como testigo de ambas clases: la alta y la baja.

La clase baja es más heterogénea que la alta, según el libro en análisis, no hay política alguna que la modele ni que la inscriba, de manera más fluida en la nación. Donoso la ve como una pluralidad sin rostro. Siempre como cuerpo multiplicado, reconocible por su fealdad y su pobreza. La clase baja es la de aquellos iletrados que desempeñan los trabajos que la clase alta no quiere hacer, por historia: la servidumbre, la limpieza, la costura, la comida, etc.

Pero desde esos trabajos, despreciados por la clase alta, la clase más humilde obtiene un poder sobre las otras; sabe de la fragilidad de los sistemas organizados por la clase alta, sabe los costos que cada una de esas vidas paga por acomodarse en el sistema y, por supuesto, lee las fallas de la clase media con claridad prístina. Por eso, es valorada como pieza articuladora y como base de la estructura social. Su esperanza es

recibir un poco más de aquellos que la humillan y la mantienen como cuerpo aparentemente dócil. Porque las estrategias de emergencia de la clase baja y de allí lo inédito de sus propuestas, consiste en, oblicuamente, instalarse en lugares no vistos por la alta, no deseados por ella como trabajo, pero sí como placer.

La clase baja contorsiona los sentidos de los mitos personales y los ritos sociales de la alta, por ello, su moralidad, su autorepresentación es más deslizante y depende del espacio de interlocución en que se encuentre con las clases altas y medias.

Sobre todo, la clase baja emerge como pieza clave para la alta cuando se encuentra en crisis, para ayudarla a reparar su dañado mundo simbólico. Es en la fuga sicótica provocada por castraciones irreparables como el personaje de la criada joven (Estela) aparece en *Coronación* como figura del deseo. Es en el aburrimiento de sostener el latifundio, en la crisis con su mujer, Blanca, cuando el prostíbulo se hace importante e interesante a don Alejo. Es en el temor y aburrimiento de sostener su papel como político que el cuerpo de Humberto emerge como pieza clave para Jerónimo. Es cuando tiene el hijo monstruo que Humberto se plantea como Secretario y Creador del Proyecto de la Rinconada.

Es del dolor de la adolescencia, que la Viejas Nanas retienen el desliz metonímico de ese corte:

“No, todo a la basura. Trapos y más trapos. Papeles. Algodón café con la sangre de una herida pretérita. Envoltorio tras envoltorio. ¿no ve, Madre Benita, que lo importante es envolver, que el objeto envuelto no tiene importancia” .(30)

El mundo simbólico de la clase baja es un mundo ceñido más a lo mágico, lo ritual, lo oral. Por ello, tiende a la repetición, lo que no excluye que este mundo sea móvil y dé origen a inesperadas metáforas, como por ejemplo, los de la Madre Virgen y el del Niño Santo, como aparece a lo largo de *El Obsceno pájaro de la Noche*.

Cuando la clase baja se conecta con las letras, la realidad que crea es personal, no pasa por una clase, no se deja correlacionar con las otras, porque su mezcla es incomprensible para las demás. Como es el caso de la Damiana Cisneros, vieja, lesbiana y alfabetizadota de Iris Mateluna. La salvación es personal, el lugar al que se espera llegar es único y no tiene más espacio que para ella.

El subalterno es menos que uno y siempre doble. La unicidad (el yo como sujeto privilegiado dentro de la cultura eurocéntrica) no la tiene, pues le falta ser; el subalterno, en este caso, el subordinado, carece de ser y de los privilegios otorgados al ser. En el caso de los subordinados de Donoso, ellos no se representan sino en masa, sus rasgos psíquicos son aquellos que emergen en el diálogo de sus patronas, lo que ellas aún pueden hacer y hacer bien. Coser, zurcir, reparar ropas: el traje de los o las patronas. Ellas dan la puntada, el remiendo de esas extensiones del cuerpo que conforman el vestuario de aquellas que se erigen desde y para siempre como sus representantes.

En el caso de las huérfanas, la única sobre la cual se dirige la mirada es sobre Iris Mateluna, una mirada interesada y perversa, dirigida a su sexualidad, con el propósito del Mudo de confiscarla. Con el fin escritural de tejer un punto que haga sentido con el delirio de las viejas y con la aparición de Inés en la Casa de Encarnación de la Chimba. Ese punto es, exactamente, la sexualidad presentida como fértil de Iris Mateluna: su

posibilidad, la única en ese grupo, de ser madre. Eso dará en el texto, el giro necesario, para otra conversión textual, la de la guagua, la criatura que esperan las Viejas para su salvación, la criatura paquete, el imbunche que será Humberto.

En el caso de la Peta Ponce, hay una descripción psíquica y física, pero en relación con “el otro lado de Inés” y la continuidad histórica de la Bruja, de la conseja familiar, la que se perpetúa, metafóricamente, en un animal totémico: la perra amarilla, maldita, transhistórica y de origen indígena: meica.

Sanadora de su ama, siempre del lado de la mujer y vinculada a lo femenino, la sexualidad y la maternidad. Así dice Inés a su entonces futuro marido que ella y la Peta son inseparables, son la misma persona vista desde el otro lado del espejo, el otro medallón que produce la realidad en su textura laberíntica. La Peta, oculta en una cueva de la casa patronal de Inés es la condensación de esta cultura híbrida que el texto devela y condensa y cuya matriz está en la unión dialógica de Peta/ Inés, como lo revela el narrador, Humberto, en un pasaje del texto:

“como la Peta Ponce tiene el poder de plegar y confundir el tiempo, lo multiplican y lo dividen, los acontecimientos se refractan en sus manos verrugosas, como en el prisma más brillante, cortan el suceder consecutivo en trozos que disponen en forma paralela, curvan esos trozos y los enroscan, organizando estructuras que le sirvan para que se cumplan sus designios” (222-223)

La historia representada está, pues, organizada de acuerdo a un orden mágico, cuya ritualización en los diferentes planos temporales y espaciales, da origen a un mundo irreal, fantástico, regido por esta doble vertiente: mito e historia, por un lado; locura y discurso normalizador; hegemonía y marginalidad.

Las hegemonías en la casa que produce la escritura de Donoso son contrastadas, en el espacio de interlocución con su otro, con la marginalidad, la cara oculta y desconocida de la realidad. Una marginalidad temida y fascinante por el horror de ser anverso, de ser el pilar- tan frágil-del deseo y la economía de la alta. Las Viejas así como los monstruos, ambos espejos, ambos restos, ambos excesos (de años, de miseria, de anormalidad) van a desordenar todo orden, haciendo ver que el caos se encuentra también en el sujeto normativizador.

El orden depende del caos, de la anarquía: a él, sólo a él le conviene esta franja de separación, pero los sucesos: la realidad de la unión Peta/ Inés; el nacimiento del hijo monstruo, la relación Humberto / Jerónimo, la unión de lo letrado con lo iletrado, en el caso de Damiana e Iris, van a hacer estallar esa división, produciendo ese tercer espacio de la enunciación del que habla Bhabha^{129 29}, y volviendo polisémicos los sentidos, sacándolos de sus rígidos condicionamientos orientados por bipolaridades ciegas y equívocas.. Y por ello aparece la figura del “monstruo”, metáfora de la invisibilidad y del camuflaje del Otro. Convierte en exceso horroroso, lo que no comprende de sí, la alteridad de la mirada. En este caso, la genealogía no directa, sino cruzada, por la del sirviente, posiblemente de origen mestizo. Hay una pus en la sangre, hay una tumefacción en el cuerpo. Hay un olor extraño. Esa extrañeza, el significante de esta extrañeza, genera lo monstruoso desde la perspectiva del dominador. Pero también

^{129 29} Bhabha. *El lugar de la cultura*, p.57

desde la del subordinado Humberto. Lo monstruoso es un desplazamiento que se configura como una constelación inesperada de la relación con el Subalterno. Que, al revés del travesti, que le encanta, porque lo ve distante, éste lo horroriza: porque le muestra hasta qué punto su cuerpo puede convertirse en un medio, un cuerpo que lleve al exceso su disparidad, su otredad.

Eso es lo que Derrida llama diseminación de los sentidos, una proliferación de verdades inesperadas que provienen de sujetos singulares, expulsados de la cultura oficial, que viven o padecen la historia de otra manera y por lo tanto, leen el texto social desde ángulos distintos.

Para los Monstruos, existe el derecho a un erotismo y por ello, quieren cursar su desenfundada genitalidad. Esa es su salida y eso escapa al castrado y castrador Humberto. Es esa presencia, obscena para él, la que lo hace explotar y soñar con que le quieren quitar su cuerpo,

Le quieren quitar su cuerpo censor en realidad y hacer de la Rinconada, una superficie escribible para ellos, no sólo un texto vivible. Azúa quiere continuar con su vocación médica, Dolly quiere cursar su maternidad, Emperatriz quiere tener una vida sexual regular, en cuanto quiere un matrimonio. Por eso, Humberto no puede escribir un mundo nuevo, eso sería grotesco para él, porque él ya está escrito, dentro de lo cursi, y en el domesticado orden burgués, dentro de la envidia al poderoso, es decir, envidia al personaje que sostiene el orden dominante. Para él, la vida consiste en una desesperada búsqueda del reconocimiento, a costa del cuerpo, del trabajo y de la perversión y la crueldad de ese Gran padre, dueño de los saberes y poderes de una cultura que para él es mediocre e insípida si no se la integra a ésta, su condición legítima y suprema. Ser es poder, para Humberto. Los monstruos también quieren poder, pero un poder que Humberto ignora: el poder de expansión y articulación de su cuerpo y sus pulsiones. No quieren ser el objeto de mirada del único mundo que Boy (y antes que él Humberto y Jerónimo) puede ver, sino que quieren desplegar ampliamente su condición de ser humano en su exacerbada sexualidad que es al fin y al cabo la clave que porta su otredad.

En buenas cuentas, no quieren seguir el programa textual y corporal que Humberto Peñaloza diseñara para ellos.

No ser uno, no tener ser, implica, contestando a Bhabha, la posibilidad de ser desde la invisibilidad, no sólo doble, sino que múltiple. Si doble se define como la operación de situarse entre la oficialidad y la obligatoria marginalidad, es cierto, pero más allá de eso, los personajes multiplican sus desesperados contornos porque lo que los afecta es la desidentidad, el no ser y con ello, su inexistencia ante la ley que detenta el poder. Por ello, las viejas son serviles ante sus patrones, delirantes y atrevidas en sus formaciones psíquicas, en su anhelo de fuga ante la realidad que viven, rapaces y devoradoras entre sí. Los monstruos acatan aparentemente la ley, pero cuando ésta no los observa, a través de sus pertinaces testigos, hacen planes personales para ampliar su cuerpo dentro de sus posibilidades sobre todo cuando han observado que éstas son mayores que las que creían. Consiguen la huída de Humberto.

La casa por la que transcurre la novela se escribe de un modo fragmentario y hasta

entrecortado en sus modos narrativos. Presentando un montaje no siempre bien logrado, a ratos incoherente, en el que se ensartan textos y textos que articulan las acciones que revelan los enmarañados psiquismos de los personajes. Sus múltiples facetas: sus ensoñaciones y sus pesadillas, siempre a través de ese narrador múltiple que a veces llega a la extinción y que es el Mudo: Humberto Peñaloza.

La huida de Humberto desde la Rinconada hasta la Casa de la Encarnación de la Chimba se presenta siguiendo una lógica emocional, el delirio del Mudo, pero deja sin resolver lo que ocurre a los Monstruos: la llegada de Jerónimo y su muerte a manos de Boy. Pero Jerónimo sigue vivo en su casa cuando Inés se va a la Casa de las viejas como la última y más importante de las Viejas, como la Santa y la Bruja, al mismo tiempo.

Sin embargo, este impasse se soluciona si consideramos la pluralidad de la lógica del texto: una lógica poética, que no ordena de modo lineal la historia, sino que propone distintas soluciones frente a situaciones que se encuentran en la mente del Mudo. Es en esa mente, nada más, que el dueño muere y continúa vivo.

Los monstruos son los que quedan en la casa cuando la letra cae, cuando el programa se deshace y Humberto, el narrador, muere. Pues, ¿qué permanece en el lugar cuando se van las piezas que lo articulan: las viejas, Humberto e Inés? Los enormes zapallos, monstruosos, inútiles, excesivos para la Casa de Encarnación de la Chimba.

Y en la Rinconada, el otro gran espejo de la Casa de la Chimba, que hace con ella la figura quiásmica, sólo quedan las sombras de las alucinaciones de Humberto: los Monstruos, es decir, la hipérbole del cuerpo por escribir de América Latina.

Es con ellos que Donoso cierra la historia chilena; cuerpos anómalos, impertinentes, fallidos. Productos del mestizaje, del incesto, del terror al otro de las capas dominantes sudamericanas, debatidas entre la carencia neurótica o en la homosexualidad, se mantienen replegados en los laberintos corpóreos de las casas ruinosas de *El Obsceno Pájaro de la Noche*.

El límite de la casa donosiana es el terror a salir del receptáculo del yo, que no sería sino una máscara hipócrita, su frontera, el subalterno, que aspira, a su lado a tener un ser, un lenguaje, una historia.

12. Capítulo IX. El carácter ambiguo y plurisignificante de la casa donosiana

He señalado que la novela se ordena según un criterio espacial. Son los espacios los que permiten producir los importantes cambios de significación en el texto. Sobre todo, la metáfora de la casa. Esta metáfora funciona casi como una extensión del cuerpo, como núcleo de cambio de identidad en Humberto y estructura los diferentes hitos por los que se ordena el relato.

Según Enrique Luengo, en su ensayo, José Donoso: Desde el Texto al Metatexto:

“el sentido último del texto se verifica en una suerte de metasignificado que se desprende de la organización interna, de las leyes propias que se evidencian en el proceso de su producción e intelección única, propuesta a una descodificación también única. El significado, en otras palabras, se evidencia como idéntico a sí mismo en un estado de plenitud significativa, que se completa y termina en el acto de lectura, en tanto actividad que lo origina”^{130 30}.

Coincidimos con Luengo en que un elemento “de cohesión integradora” serían “los enclaves espaciales... Las secuencias no son, de esta manera, de acción, sino “secuencias de espacios”, en los cuales se desarrollan múltiples acciones desvinculadas de un tiempo reloj”^{131 31}.

^{130 30} Luengo, Enrique. José Donoso. Desde el Texto al Metatexto. Concepción. Editora Anibal Pinto, pp.42-43

^{131 31} Luengo, op.cit, pp.44-45

De esta manera, distingue una distribución que iría ordenada de la siguiente manera:
“1- Páginas 11-98- Casa de la Encarnación de la Chimba”, desde la muerte de Brígida hasta el relato de la conseja de la niña bruja 2- Págs.98-105- Casa de Humberto Peñaloza. Desde la evocación de su juventud hasta el primer encuentro con Don Jerónimo 3 -Págs. 106-163- Casa de la Encarnación de la Chimba. Desde la destrucción de la cabeza de cartón piedra, hasta el momento en que el Mudito roba un ejemplar de su libro desde la biblioteca de Boy. 4- 164-229- casa de don Jerónimo. Desde el nacimiento de Boy hasta la cópula de Jerónimo/Humberto e Inés /Peta 5-Págs. 230-304.La Rinconada. Desde la instalación de la Rinconada hasta la operación de Humberto. 6- Págs 305-472.Casa de la Encarnación de la Chimba. Desde la visita de de Misia Raquel de Avalos hasta el momento en que Inés después de ganar la guagua a Iris, enloquece, 7-Págs 470-507-La Rinconada. Boy se escapa de La Rinconada y muerte de don Jerónimo 8-Págs 508-543-La casa de la Encarnación de la Chimba. Inés es trasladada a una casa de enfermos mentales y el Mudito desaparece entre papeles que alimentan el fuego de una vieja pordiosera”. ¹³² ³².

La instancia dialógica del texto, su multiplicidad es tratada como proliferación de técnicas vanguardistas que ponen en jaque la comprensión de la narración de una manera plural y polivalente descartada por Luengo, en el afán de sistematizar el texto sobre todo desde el postestructuralismo francés. Es un notable esfuerzo, pero ello le obliga a explicar las equivocidades del texto, por su esquizofrenia. O por el carácter acuoso del referente. Nadie, si sigue la lógica aristotélica podría saber si fue verdad o no el embarazo de Iris, si Inés fue puesta en un asilo psiquiátrico o murió en Roma, si ciertamente Boy existe o es una producción del Mudo.

Coincido con la tesis de Luengo, que es la escritura de la casa donosiana la que está puesta en escena, la que otorga plenitud de sentido al libro. ¹³³ ³³.

Las múltiples zonas de difusión o multiplicación del final irrumpen desarticulando la estructura convencional del relato, como si el sujeto de la enunciación desgranara un hilo para cortarlo, como una parca y luego aglutinarlo con otro, sin importarle la pérdida de la coherencia.

En realidad, la casa donosiana es una arqueología de la historia latinoamericana y de sus espacios de deseo, cuyo umbral transita desde un viaje fundacional que en su frustración se multiplica en un laberinto en el que va sepultando sus saberes en ruinas, paralelas a la destrucción de todo orden y de toda existencia más que el imbunche, cosido entero y amarrado.

Postulamos que no hay orden normal ni delirio, sólo el caos de una disposición anárquica, indomesticada, que es la que pone en la escena del lenguaje, el montaje de un jeroglífico del inconsciente chileno. Que, sobre la base del orden espacial da cuenta de una estática movilidad, la de la máscara. La máscara logra engañar momentáneamente, pero su extraña fijeza sólo esconde su deseo de gozar y morir en el

¹³² ³² Luengo op.cit,pp.46-47

¹³³ ³³ Luengo,op.cit.p.45

intento de aplastar el otro que no ve que ella, por cambiante que sea, es el rostro.

Este rostro, inane, es el Mudo, el provocador guardián del orden superior, que lo ve como miserable espejo de su fragilidad y del orden inferior, que lo mira con terror y desprecio, porque sabe de su engañosa factura y de sus múltiples remiendos. De su feroz capacidad destructiva y de sus insondables fracturas. Por eso, si el Orden superior lo deja como su cómplice, su sirviente y lo desea su “escribidor”, el otro lo convierte en un imbunche, un monstruo. Lo paraliza haciéndolo víctima de una desenfrenada paranoia. Es él quien se ve como imbunche. El imbunche es, pues, su propia producción, su doble, en el sentido que Derrida hace ver que tenía ese concepto para Artaud: la escritura del poder hegemónico, pasando por el cuerpo, suprimiendo toda voluntad de escape. Con lo cual el texto, desde su función enunciativa, sostenida mayormente por Humberto, cumple una perspectiva de clase: ser un dependiente, servidor de España, en lo más cosmético de sus rasgos: ser la periferia poco noble, indeseada pero resistente.

Ser el cuerpo sin órganos para que la escritura de la historia tenga un cuerpo múltiple y dispar, un cuerpo alterno al bello cuerpo europeo. Todo por la mirada, la visibilidad.

La escritura, a través de la figura de Humberto, ocupa el cuerpo del subalterno, pero como huella, y una huella útil y perecible. Como figura de lo carente, lo que no alcanza el habla plena. Porque es indocumentada, centrada en su barbarie y en su forma iletrada. Lo ocupa como mito, como una figura que está ahí pero que sustenta el pilar del “imposible” mundo de la naturaleza latinoamericana, el fracaso, el ocaso de la utopía. Este lugar es monstruoso, y además es un monstruo rebelde y sexuado.

Esa es la caricatura que Humberto. a través de la figura apenas mencionada de sus dos textos abortados: la crónica de la Rinconada y la biografía de Jerónimo, escribe, en su cuerpo.

En sus pasajes laberínticos desde su casa de juventud, hasta su llegada a la Encarnación de la Chimba.

Postulamos además que la pregunta por la existencia o no de algún episodio, personaje o historia, tiene la intención, acaso no deliberada de confundir al lector. Este texto ya ha roto con el verosímil tradicional, como ya señalé. Es más bien, siguiendo a Barthes, un texto legible o escribible que renuncia explícitamente a dejarse leer con la requerida necesidad burguesa de “claridad”.

Sin embargo, la propuesta de Donoso no es ni lo uno ni lo otro, sino que encierra el desafío del lector de incluirse en el texto cerrado en su sentido como en un sinsentido, para señalar que está erosionando toda inteligibilidad. Tanto el relato como el metarelato son contenidos por la escritura donosiana. El texto los contiene a ambos, sólo que el relato no es comprensible por su metarelato, tampoco éste basta al relato, como interpretación. Que el pacto de inteligibilidad como de ininteligibilidad con la lectura se quiebran por el enjuiciamiento a la capacidad misma de una clase para representar la realidad, como de producirla. Y que exige más bien la intención de seguir una mente que está detrás del narrador, y que con Booth llamaríamos el autor incluido, el deseo textual de ser seguido por todos sus saltos, huídas, discontinuidades, lapsus, en un ensayo de provocar el llamado a un cuerpo caótico que no quiere ser comprendido, sino poéticamente amado o detestado en su anarquía.

No quiero decir con esto que no haya historia; las hay pero fracturadas y ahí sí nos atrevemos a decir que tan fracturadas como el sujeto, pero que sí hay un discurso que es el de la realidad como excremento del espíritu, como “obra” como diría Artaud, series de máscaras que funcionan como espejos odiosos y destructivos, para decirnos que su universo descontrolado y miserable no esconde más que un descentramiento radical. Una estructura que se desarma para mostrar la víscera justo en el momento en que el propio texto la amputa.

El exceso de espejos no hace más que rellenar el texto de pistas que no tienen dirección, es una exhibición más de la libertad barroca de replegarse en el sentido y mostrar superficies de guiones amputados, destinos inciertos, para señalar que la lógica eurocéntrica es equívoca, mentirosa. Ineficiente a una novela que se odia, se encuentra obscena porque es mestiza, tiene una parte, y una parte no despreciable de lo indígena, execrado y fetichizado por los europeos.

Un lado que se visita y que circula de manera nada despreciable en el texto, como “mágico”, “iletrado”, desconociendo el hecho de que también es un universo que se basta a sí mismo, como todo lenguaje y que su escritura., las condiciones de posibilidad de su escritura, aterran al Mudo y por ello, configura el orden de un imposible, Porque no se puede (o no se quiere decir). Se lo envejece, se lo llama huérfano, bastardo, huacho, pero la verdad es que se lo desconoce. Es invisible para el Conquistador.

Y es la clave de su paranoia, por lo que los nombres de bestia o monstruo, son acercamientos necesariamente fallidos por los que este texto merodea, como palabra que titubea, se rompe antes de poder nombrar y dar espacio a un cuerpo.

Y que prefiere envolver y guardar en la construcción de la Casa que también terminará por sucumbir.

No en vano, el texto menciona una operación, nombre que el inconsciente donosiano articuló para hablarnos del miedo del narrador. Humberto sueña que le extirpan el 80% de su cuerpo. El habla, la sangre, la voz., entre otras cosas.

La sangre de Humberto, la poca sangre prestada a Jerónimo, es una sangre que circula para dar vida al representante de la hegemonía, para hacerlo pasar por algo que no es. Es una sangre que cobra. Desea ser considerada como parte de la fertilidad de Jerónimo.

A nivel ritual, recibe esa paga. Pero es con los subordinados, las viejas que lo envuelven como “guagua”, nótese palabra indígena, o con los monstruos, que le desean extirpar todo para que ellos sean normales, para que esa pupila atroz de ese voyeur que es Humberto, los vea como seres vivos, sexuados y que no los aplaste en la Rinconada, en ese rincón del subsuelo de su mente, que no los pierda en la geometría de una Babilonia aterrante, requieren de un sacrificio, el de esa mente articulante de una óptica que los aniquila y que desde una lógica más justa, los mire. Pero Humberto no puede, los deja como una masa indeterminada, insatisfecha, deseante que hace de su cuerpo, o de un 80% de él, una página por escribir.

Este ochenta por ciento es una parte bastante importante, corresponde a la vitalidad de Humberto, a su sexualidad, que le ha sido arrancada, a su naturaleza, que ha sido

ordenada en un libreto secundario, como cronista o biógrafo de otro, a su dolor, que ha sido siempre no ser el otro, a su incapacidad de ser el poeta (la figura tradicionalmente pensada para producir los sentidos del relato del país, en el caso de América Latina). Lo que lo lleva a repetir ese doble que lleva inoculado en él: Jerónimo.

Pero es un doble amado hasta la exasperación y el odio. La crítica que Donoso le hace a Jerónimo por medio de Humberto es la impotencia, la apatía. No el clasismo, que, como todo clasismo comporta un grado de fascismo (hacia Humberto, hacia las Viejas, hacia su hijo, hacia Peta y con ella a la figura de la mujer indígena), sino a su comodidad, a su cobardía, que sería no quedarse en Europa, sino que obedecer a su clase. A su ingenuidad, no presuponer lo que le esperaba con el matrimonio: entrar en un sistema de poderes compartidos entre oligarcas y dominados, a no mirar bien el jardín (metáfora del sexo femenino, porque hacia el fin de él, hay una bruja, a no mirar bien ese gran depredador que sería la mujer).

A su explícita homosexualidad, no asumida, pero vivida bajo la figura de la necesidad, de la profunda complicidad. Necesidad de ese cuerpo otro, el único que escribe su guión con su cuerpo, que imagina y ejecuta lo que él podría llegar a desear. Ese es el 20% del cuerpo de Humberto, el de Mudito, Guagua, Niño, Imbunche. Amarrado a la mujer para que no se despierte su profunda y obscena sexualidad.

La sexualidad está sujeta al poder en Donoso, más que al deseo, al poder. Los géneros se movilizan de acuerdo a los contextos en una mutación que depende del espacio social y cultural del sujeto.

El género masculino colinda con la homosexualidad; el femenino con la frigidez, la histeria y el canibalismo.

Es indisociable la conexión Jerónimo- Humberto, la masculinidad de Jerónimo se apoya en la necesidad de certificación de su empleado. El texto, los textos que escribe Humberto son todos para que Jerónimo lo mire como a un par.

En cuanto a la factura literaria de *El Obsceno Pájaro de la Noche*, situamos su dialogismo con *El Lugar sin Límites*, por ciertos antecedentes de la Manuela en el Mudo, de las prostitutas con las Viejas, de doña Blanca, esposa de Alejo, con doña Inés. Este dialogismo se produce en el nivel de la enunciación, en la que el Mudo conversa con diferentes voces de la historia que él mismo narra, voces que él metaboliza para que ingresen en su propio delirante psiquismo. Estamos, en ese punto, de acuerdo con Luengo, cuando señala que el texto que leemos es entonces una “biografía”, en la que sin embargo, el escritor se envuelve de tal manera que de quien habla es de él mismo; se pierde en sus propias palabras en una especie de “metadiégesis”^{134 34} que pone al descubierto su intimidad.

Otras veces es el mismo Mudito quien se refiere a su actividad de “escriba” de un texto en proceso de elaboración:

“Me la pones por encima (la cabeza) ritualmente, como el obispo mitrado coronando al rey, anulando con la nueva investidura toda existencia previa, todas, el Mudito, el secretario de don Jerónimo, el perro de la Iris, Humberto

^{134 34} Enrique Luengo. *José Donoso. Desde el Texto al Metatexto*. Concepción. Ed. Aníbal Pinto. 1991 pp.567

Peñaloza, sensible prosista que nos entrega en estas páginas una visión tan sentida y artística del mundo desvanecido de antaño cuando la primavera de la inocencia florecía en jardines de glicinias” (89-90)

Sin embargo, según Luengo, el tejido discursivo de *El Obsceno Pájaro de la Noche* es mucho más denso, puesto que integra y engloba muchos niveles narrativos en la voz del sujeto de la enunciación básico. El relato-biografía del Mudio está enmarcado dentro de una fuente de discurso que lo integra, procede de una fuente de discurso que le cede la palabra. Este es un caso de lo que Bal, citada por Luengo, llama “incrustación, o cambio de nivel narrativo, en donde los enunciados relativos al acto mismo de la enunciación integran un acto de enunciación secundario”^{135 35}. El proceso de transposición de la voz en una jerarquía de niveles narrativos implica un cambio de la instancia perceptiva del mundo representado; en otras palabras, el narrador – focalizador- extradiegético cede ahora la voz y la visión, a un focalizador intradiegético. El Mudio, sujeto focalizado, en la inmediatez de su discurso, se erige en el focalizador de una realidad que es el resultado de su experiencia ya no referida por un sujeto ajeno a ella, sino representada en el acto mismo que la profiere^{136 36}. Según Luengo, el libro “biográfico” de Jerónimo estaría narrado a través de un narrador extradiegético “que actúa como conciencia modelizante de la experiencia humana que implica la alterada cosmovisión del personaje- centro de la diéresis”^{137 37}.

Este narrador extradiegético refiere los pormenores de la escritura de dicha biografía, aunque de manera más integrativa y totalizante sea el narrador primario el que interviene para contar todas las circunstancias que rodean ese proceso de la escritura.

Sin embargo, en cada uno de los enunciados del narrador heterodiegético, encontramos fragmentos de un discurso segundo, que no proviene del primero y “cuyo contenido y textura verbal le es absolutamente ajeno”^{138 38}.

Sintió su pantalón mojado. Su miembro decayó. Apoyando sus codos en la mesa a ambos lados de la Olivetti, ocultó su cara en las palmas de sus manos. ¿Cómo evadirse? ¿Hacia dónde? Anularse. No desear ni ser deseado por nadie. La página metida en la máquina, en blanco... Emperatriz, por favor, perdone mi pretensión. Al fin y al cabo, yo no valgo nada, no soy más que un bohemio que vaga por los crepúsculos, en busca de un ideal que siempre se me escapa, que mis manos solitarias jamás tocarán... Emperatriz... cáseme conmigo... La cabeza de Humberto Peñaloza se desmoronó sobre la máquina de escribir. Sus manos volcaron la lámpara del escritorio. Su cuerpo fue deslizándose de la silla y quedó hecho un montón de escombros en el suelo “(269).

El narrador heterodiegético funciona a manera de una imagen fugitiva que no se deja aprehender, se anula a sí mismo. Pero es éste justamente quien organiza la disposición

^{135 35} Luengo, Enrique, op.cit p56

^{136 36} Luengo, op.cit 56-57

^{137 37} Ibid p.58

^{138 38} Ibid, p.58

objetiva del texto. El sujeto básico de la enunciación nos instala en el mundo de la ficción como espectadores de una escena que él ya conoce y que maneja desde el título y epígrafe de la novela. Dentro de este marco referencial que propone las reglas de lectura se instala esta segunda instancia narrativa que percibe, focaliza de manera instantánea una situación relativa a su subjetividad en un proceso psíquico que no se experimenta como referente sino como una conciencia reflexiva manifiesta en su discurso desde el cual fluye el mundo representado en la diéresis. Justamente, esto es lo que ha llevado a hablar de una novela dentro de la novela, en la cual se juega con el lenguaje; o en otros casos, de novela que se destruye a sí misma al escribirse.

El narrador–focalizador básico sustenta un discurso que permite la existencia de un enunciado en el que el personaje centro de la diéresis elabora vocalmente una realidad que tiene como referente su experiencia frente al mundo en el que se actualiza su enajenación. El narrador básico, en este caso, no percibe o concibe cosas en ese mundo sino que sólo acerca de ese mundo, debido a que la historia para él ya ha pasado y ocurrido en otro lugar. Este se instala afuera desde donde organiza, en un acto de imaginación o memoria, la situación en que se actualiza el discurso del personaje enajenado.

Es parte de la tesis de Luengo que todas las voces provenientes de otros personajes, los monstruos, Inés, o de otras acciones que ocurren o más bien habrían ocurrido en el pasado, son parte de un mismo texto del cual el Mudo es el único eje y centro, puesto que es “él quien otorga el prisma, desde el cual emerge el mundo de los “otros” revertidos en su yo.”^{139 39}.

Incluso más, Donoso según Luengo habría anulado la distancia entre sujeto y objeto, pues toda la novela no hace más que desplegar un universo que se corta y se coarta, por el miedo que Humberto tiene de desplegarlo, de modo que son sus propios temores, deseos, fantasmas los que organizan este retiro de un objeto siempre a punto de resbalarse, dejándolo ante la hoja en blanco, impotente.

“Su proyecto primario es hacer una biografía de don Jerónimo y una crónica de La Rinconada. La novela es, justamente, una evidencia del fracaso de fijar en la escritura ambos planes. El mundo representado en la novela corresponde, por lo tanto, en este nivel del análisis a los procesos mentales que se desenvuelven en el personaje; proceso que integra a manera de autorreflexión todas las circunstancias que el acto de impotencia implica. Su discurso corresponde a un continuo hablar consigo mismo en donde convergen una serie de virtuales situaciones dialógicas que su fantasía imaginativa concibe”^{140 40}.

El discurso de Humberto es la crónica del fracaso de esta escritura que finalmente lo escribe a él. “Así como su facultad de hablar está anulada, la imposibilidad de la escritura es una extensión del impedimento físico al ámbito de la facultad de crear”^{141 41}.

^{139 39} Luengo, op. cit. 69

^{140 40} Enrique Luengo, *José Donoso. Desde el Texto al Metatexto. Concepción. Ed. Aníbal Pinto. 1991.p.71*

^{141 41} Luengo, op. cit. p.71

Es en La Rinconada el lugar en el que se hace patente este fracaso y lo que consigue es la lectura del lugar y de sus habitantes como amenazantes, los que llegan a su cerebro como voces que lo van inundando, mostrando su desequilibrio y su inestabilidad.

A la manera de una pantalla, los personajes imaginados por el Mudo, ingresan en su orbe, manipulados por la imaginación que los concibe, son moldes, esclavos al servicio de sus pulsiones.

Los personajes del texto del Mudo no tienen más valor que el que les otorga su estado de ánimo, seres ficticios, que como las hojas de papel que no usa pueden guardarse bajo la cama o desaparecer. Ese es el caso de la Iris Mateluna,

Se pregunta qué va a hacer con la “cáscara de la Iris” una vez que ésta haya parido y recordando, su carácter de “séptima vieja”, delira, señalando que bien puede guardarla como un pedazo suyo, pues “a mí también me gusta guardar trastos inútiles debajo de la cama” (.129.)

Sin embargo, estos personajes se le escapan, están fuera de control. Lo imaginado lo traiciona y adquiere, desde otra pulsión, más aniquilante que la anterior, una vida propia que lo incrimina, acusándolo de haberlo creado o rechazando los imaginarios roles que le tenía destinado. También Boy le cuestiona el haber escrito la biografía de su padre, el Mudo a veces se desdobra y llega a generar un supuesto diálogo entre Jerónimo y la Emperatriz que hablan acerca de los móviles vengativos de su fallida escritura.

Si la escritura sería una liberación, el Mudo no la logra puesto que sus frustrados intentos no hacen sino aniquilarlo, dejándolo convertido en un papel que sucumbe como la letra muerta. Su proyecto lo absorbe como escritor, fragmentándolo en los múltiples personajes que su fantasía es capaz de proyectar.

Su conciencia de sí mismo se destruye hasta el límite de ir desapareciendo bajo las múltiples capas de sacos de yute con que las viejas lo van imbunchizando, cosiendo, para finalmente, hacerlo desaparecer en un espacio reducido al “no- ser”.

“Esperar. Y durante siglos espero que se forme otra capa geológica con el detritus de los millones de vida que dicen que existen, para que sepulte de nuevo mi nostalgia. Mi espacio se va reduciendo con los remiendos de la vieja que ha estado cosiendo para que yo no salga, es una vieja la que cose, sentí la voz de sus dedos manejando los sacos mientras cosía, yo rajo y muerdo de nuevo, cose y cose para reducir mi espacio, las manos dan vuelta al atado, por si hubiera una rotura que se escapó a sus ojos legañosos y la encuentra y la remienda cuidadosamente como si tratara de bordar iniciales sobre la batista más fina, no de coser arpilleras. No quedan orificios: el paquete es pequeño y es perfecto. Guarda su aguja” (540).

El Mudo desaparece dentro del saco, su existencia se disuelve en los papeles que la vieja saca para avivar el fuego “mete la mano en la bolsa, saca papeles y astillas y los echa a la llama, que momentáneamente crece. Pero dura poco “(542).

El proceso de creación y destrucción puede volver a repetirse, pero en todas sus manifestaciones y en aquellas que el lector tenga frente al objeto- libro, según Luengo, el

Mudito vuelve a vivir “el proceso de autoaniquilarse en la efímera sustancia de la letra que le confiere existencia”^{142 42}.

La Casa de Encarnación de la Chimba pertenece a la familia de los Azoitía. La Casa genera en sí relatos que se encuentran: allí residió a fines del S. XVIII, la antepasada beata o bruja, Inés de Azcoitia.

La Casa entonces es ambivalente como lo son las dos versiones textuales. Por un lado, fue fundada con el propósito de encerrar a la niña bruja o de crear un lugar para la niña santa y milagrera. La segunda función de la casa fue la de un lugar de reunión o retiro para las familias adineradas. Luengo ve allí una oposición de funciones: exclusión, luego ampliación de la casa con fines sociales.

Creo que la Casa tiene un relato, cuya versión mítica atraviesa toda la historia, con sentidos diversos. Es decir, la casa tiene un sentido religioso, sea en la ideología mariana, sea en su trasgresión, la brujería.

La brujería es un tema o tópico histórico vastamente estudiado por Michelet^{143 43}. Brujas como forma de abordaje de la vida de la mujer en la Edad Media y durante el Renacimiento. La bruja era una mujer sola, que trasgredía aparentemente el poder de la aristocracia, compartida por la nobleza y el clero. Se la suponía dotada de muchos poderes, tales como, ayudar a impedir embarazos, también llegó a tener conocimientos médicos, otorgados por su profuso conocimiento de las plantas sanadoras (una etnomedicina). Era la guardadora de las creencias de religiones previas al cristianismo, puesto que no todos los campesinos y labriegos eran letrados; el catolicismo no llegaba a todas partes, además recuérdese que se impartían las misas en latín.

En los primeros siglos de la Edad Media, las familias vivían unidas en villas, se casaban entre parientes y temían los desiertos, los lugares despoblados, por el miedo a Satán y a sus múltiples encarnaciones (grupos de monjes solos, que se temían a sí mismos y que incubaban en ellos el horror de los otros),

“No cultivaban más que los alrededores de un palacio merovingio o de un monasterio, en los que se refugiaban cada noche con sus animales, bajo el techo de una amplia villa, de aquí los inconvenientes, análogos a los que se derivan del ergastudum antiguo, donde se amontonaban los esclavos. Muchas de estas comunidades subsistieron durante toda la Edad Media y hasta más tarde. Al señor no le preocupaban las consecuencias. Consideraba a esta tribu, a esta masa de gente como una sola familia que “se levantaban y acostaban juntos, que comían de un mismo pan y de un mismo puchero”.

En tales circunstancias, la mujer era muy poco considerada. Mientras que la Virgen, mujer ideal, se iba elevando de siglo en siglo, la mujer real iba contando muy poco, cada vez menos, para estas mezclas de hombres y rebaños.

En su cabaña, la mujer hila sola, echa su mirada a un cordero y sueña.

No hay casas aún, no se podía cultivar las tierras lejanas ni había permiso para

^{142 42} Luengo, op.cit.,p. 79.

^{143 43} Michelet, Jules. *La Bruja. Un Estudio de las supersticiones de la Edad Media*. Madrid. Alianza.1987

construir casas más lejos, en los claros de los bosques.

Primero, la mujer tiene la rueca, la cama, el cofre, como reza una vieja canción. Luego vendrá la mesa, el banco o dos banquetas^{144 44} .

Los sueños le hablan del mundo de hadas y duendes, desvirtuados por la tradición y que son los herederos de viejas tradiciones. (La Bella Durmiente, Barba Azul, la Rosa y el Ruiseñor)

Esta mujer teme y honra a su marido; afuera un siervo, para ella, un rey.

Y cuando va a la Iglesia, no se atreve va mencionar que aún siente piedad de los antiguos dioses, que alguna esperanza y felicidad- quizá cierto placer- y los asuntos para los que se prestan estos “lares “ domésticos, como el de los nacimiento de niños, las enfermedades, los malestares o la mantención del amor nada tienen que ver con María.” Ese es el nacimiento de la bruja, a espaldas de la tradición cristiana. Nace desde lo femenino, lo privado y lo doméstico. Nace también desde la sexualidad de la mujer.

Es esta bruja la que viene a incorporarse de lleno al texto de *El Obsceno Pájaro de la Noche*. Lo interesante es que se la ve desde joven, tanto en el relato del tiempo mítico, como en el actual, es decir, en el tiempo de los enunciados literarios, hechos por el narrador externo, en su factura heterodiegética. La joven unida a la vieja, como en un solo cuerpo múltiple, que se bifurca, para llegar en la lectura oficial de los acontecimientos, a la niña Beata, a la que Inés de Azcoitía, intenta, desde esa versión, canonizar.

La vieja reemerge, sin embargo, de manera dominante, hacia el final del texto, cuando lleva a la Casa, el canódromo de plástico y juega con las otras viejas, ganándole sus más preciadas pertenencias. Hay que recordar allí que estas pertenencias guardan relación con la acción de envolver, uno de los grandes significantes del texto. Fajar, guardar, tras un tupido velo, como dice el Narrador, pero también, conservar “el sexo “, el eslabón psíquico que ha estado en el origen de un trauma histórico, el que la vieja sirvienta atendió, ayudó a consolar y a reparar y del que guarda la huella herida, como memoria de un crimen.

De un crimen familiar, crimen histórico, en el que comparecen las lenguas vivas de una cultura basada en la negación y en la que por lo tanto toda afirmación no hace sino ratificar eso mismo que niega al afirmar. *El Obsceno Pájaro de la Noche* es por ello el texto de una gran ausencia.

Y la Casa de la Encarnación de la Chimba es el laberinto en cuyos muros, ventanas tapiadas, habitaciones vacías y saturadas de un silencio murmurante y lleno de espejos ruidosos. Que guardan en sus habitaciones, en sus muros, el otro lado de la historia, percibida como contrafigura,

La indeterminación o ambivalencia que envuelve la identidad de la casa es también otro indicio, en cuanto unidad estructural, que refleja el carácter de la novela. Estos espejos funcionan a manera de metáforas de la ficción de la contradicción, que es uno de los recursos privilegiados de la construcción del mundo representado.

^{144 44} Michelet, op cit,p.64

Esa indeterminación se debe a mi juicio a la estructura del indecible que recorre la casa donosiana. Esta indecibilidad está basada en una lógica por lo menos dual, pero que tiene que ver con que el texto, junto a una cara conjetural y delirada que da curso a la historia fragmentaria de los poderosos, no puede hacerlo de manera total: su imposibilidad de escribirla se debe no sólo a la fragilidad del Mudito, de su paranoia, como asevera Luengo. Sino también a que no puede cursar el texto de los márgenes, el de los oprimidos.

No puede o no quiere, cuando más lo fabula, lo presente de manera fetichista. Recordemos su aparición de manera totémica: las viejas, las huérfanas, los monstruos. El ancho manto del cacique que como el Ogro del cuento encarna el lado ominoso, oscuro de la realidad, tapando la materialidad, la estratificación de lo tenebroso en la polaridad de lo “oscuro”.

Esta contrafigura que se opone a lo claro y que la cultura occidental niega, mostrando su decadentismo, es la figura de lo oprimido. Encarnado en la figura del Mal, en el caso de la Bruja, el Diablo feminizado, en el caso de la organización de los sistemas sociales, en los grupos rechazados, postergados.

Sobre los que recae, como dice Bhabha ¹⁴⁵ ⁴⁵, leyendo a Fanon, el drama de la desidentidad, ellos no son. No son, porque el Yo- su otro- el europeo, no les concede más que una máscara- el estereotipo- como modalidad ontológica. De ahí, señala, la angustia del hombre negro, en Europa, o del árabe, en las colonias inglesas, porque no se lo ve como persona, sino como una sombra temida y perniciosa.

De ese modo es como lo encarna en una metonimia que pertenece a la angustia blanca de perder su superioridad, enfrentándose a un modo de existencia que confronta la suya. El árabe no puede ser, dice Fanon, porque no tiene el espejo que le articule su ser, sino un estereotipo que se lo niega, que no lo ve.

Así ocurre con los marginados en la casa de *El Obsceno Pájaro de la Noche*. Son una cifra fea, una cara del terror, una cueva, un escondrijo. Una mancha que cae sobre el narcisismo herido de la historia de la aristocracia española en su vida colonial y poscolonial. De allí, la estructura de “fuerte” que tiene la Casa. Así, como Miguel Rojas Mix, en su libro *La Plaza Mayor* ¹⁴⁶ ⁴⁶, señala que está en la base de la construcción de la ciudad de Santiago. Eso explica la construcción de la ciudad en un valle, con las montañas como pilares guardianes y la organización de la Plaza como centro en el que junto al Palacio de Gobierno, está la cárcel, y alrededor, las calles por donde viven, los que detentan el poder. Los indios, los mestizos, son vigilados desde allí, cuando llegan a vender sus productos agrícolas, o manufacturados – sus objetos elaborados dentro de una precaria artesanía.

La historia de la fundación de Santiago de Chile es parte del material que se congrega como sustrato imaginario del libro y de su construcción como “Casas”. También el modelo mariano, conjuntamente con la leyenda negra de la mujer: la Bruja. Que es

¹⁴⁵ ⁴⁵ Bhabha, op.cit61-89

¹⁴⁶ ⁴⁶ Miguel Rojas Mix, *La Plaza Mayor*. Barcelona. Muchnik editores. 1978

anterior a la Virgen como divinidad sexualizada y poderosa y que la religión católica restaura en la figura de una dama que ha concebido gracias a un soplo divino, mientras la leyenda de la mujer unida a la naturaleza, a la sangre y a ritos mágicos, continúa, como se ve en los cuentos, en los que persisten resabios de materiales arcaicos

La actividad de este material significativo sigue en proceso, generando nuevos significados, en los que la Bruja / beata se reincorporan en la mujer separada del marido, decidida a seguir con Jerónimo sólo como continuación de una estructura familiar, que debe apelar a su lado “ brujo “, para engendrar el hijo.

Reemerge con mayor fuerza aún de vieja, en los que la Beata y la Bruja son un solo ente, sólo que la Bruja se potencia en el juego y en la relación con todas las otras sirvientas- brujas también – con las que juega un juego, que alegoriza el de la investidura delirante del poder.

La Rinconada es el otro espacio, la otra Casa que aparece textualizada en *El Obsceno Pájaro de la Noche*. Su funcionamiento es paralelo y correlativo al de la Casa de Encarnación de la Chimba.

La Rinconada, como ya se ha dicho, ha sido construida específicamente con el fin de crear un lugar que esconda la monstruosidad física de Boy. Allí Boy vive un mundo rodeado de seres deformes, en un proceso de inversión creado por la pareja: Jerónimo / Humberto.

Pero esta estética deriva de otra, eurocéntrica, aquella justamente reconstruida por Fanon, al que Bhabha en el libro citada menciona, justificadamente. Precisamente en su capítulo “Interrogar la identidad”^{147 47} “.

Es una estética que se caracteriza por ignorar el otro, poniendo sobre él, una sombra siniestra. Así garantiza el proceso de adquisición del lenguaje y de la identidad, que tendría su apoyatura en la “visibilidad”, su red metafórica en la luz y que se centraría sobre ella para fundar una verdad y un sentido.

Ha sido Derrida quien ha desestabilizado ese proceso, justamente en sus libros, *La Gramatología, La Escritura y la Diferencia y Márgenes de la Filosofía*^{148 48} .

Los desestabiliza porque los encuentra reduccionistas, y para demostrarlo realiza una vigorosa lectura de una parte sustantiva de la tradición filosófica que la cimenta. Y le otorga una forma actual, en la que constata la fuerza de los tropos de la luz y del sol como aquellos que organizarían muchas de las llamadas verdades metafísicas, por ejemplo, la de la Verdad, la de la presencia, la del ser, entre otras.

Al emplazar estas verdades, como dadoras de un Sentido, sea la de la Razón, el Espíritu Trascendental de Hegel, Derrida, señala la presencia de la verdad como ilusión, que yace enmarcada como una ausencia, puesto que toda verdad, toda razón no serían sino verdad de un sentido, sólo de uno, que se traslapa, se recorta y se manifiesta en el juego múltiple y estallante de otras verdades, sentidos, razones, que convergen sobre

^{147 47} Bhabha, op.cit

^{148 48} Derrida, Jacques. Op.cit

una superficie más vasta que la ha permitido producir la mirada eurocentrista. Para la cultura contemporánea.

Entre esas verdades o ausencias, apariciones o desapariciones de verdades, verdad como Ser o como acontecer o como manifestación, Derrida sitúa el eje de una cultura entrampada en un mapa mental que tiene un centro al que habría que desplazar, deslizando su significante. Así aparecen, pues, al lado de la novela psicoanalítica y de la formulación del deseo como objeto: la verdad del deseo del propio productor de la novela freudiana: Sigmund Freud, quien, detrás del pequeño Hans, elabora su propio duelo y su muerte.

El deslizamiento del significante genera una superficie estratificada de verdades que se contraponen, se correlacionan, en un tejido múltiple de diferencias. El trabajo de Derrida de yuxtaposición de textos que se provocan unos a otros produce una indecibilidad, que no cabe sino recorrer literalmente, siguiendo la letra y el espesor y pluralidad de sus sentidos.

En los que él mismo, Derrida, (como la biografía de Freud no está ausente de sus trabajos psicoanalíticos con el pequeño Hans, su nieto) no está ausente^{149 49}). Derrida, argelino y judío, observando desde la Colonia francesa el proceso de internalización de esa cultura hegemónica. Derrida, pluralizando y desbordando los márgenes de las significaciones supuestamente consagradas, revisando los contextos y haciendo sus “envíos”.

Este trabajo de injertos de Derrida, lo sigue Bhabha, cuando habla de la cultura colonial, pensando en la India y en su recientemente adquirido proceso de liberación del estatuto de colonia.

Su pensamiento habla de un proceso identitario que provoca una situación de alteridad. El colonizado no existe ante el colonizador. Este no lo ve, no lo reconoce, porque el colonizado no está dentro de su discurso. La visión es tal en cuanto construcción de un texto que permite reconocer y legitimar los órdenes conceptuales allí articulados.

En ese universo colonizador, el colonizado es una “piel negra, que cae sobre la cara de la máscara blanca^{150 50}”, parafraseando el título de la obra de Fanon.

Sede de la angustia ontológica del blanco, pivote de su sexualidad y sus sombras siniestras, el negro sólo es un conjunto de lágrimas, o de desechos humanos que ensucian esa máscara.

Se formula entonces desde el no ser, desde la inquietante y abrumadora noche de las tinieblas en las que confusa, aislada y sintomáticamente coexisten sus pulsiones psíquicas organizando un cuerpo que no puede adquirir contornos definidos. Menos que uno, dice Bhabha, siempre menos que uno.

Pero que se desplaza, desde su extrañeza ontológica como lugar móvil, de contexto

^{149 49} Jacques Derrida. *Márgenes de la Filosofía*. Madrid. Cátedra. 1998

^{150 50} Bhabha, op.cit

a contexto, para llegar a generar una movilidad híbrida, dual, a ratos servil, a ratos vengativa, odiosa, pero con ciertas posibilidades de generar una malla semiótica que embadurne los sentidos “europeos”, haciéndolos aparecer absurdos y paradójales.

Esa paradoja, esa re-constitución de escena que atiborra de nuevos signos, la armadura de los sentidos blancos, desmonta lo artificial, lo construido de la episteme blanca. Le quita credibilidad y legitimidad a su sustrato ontológico.

Le resta “verdad, la desautoriza.

Eso es lo que ocurre con la Casa de los Monstruos de La Rinconada. Similar en todo a la Casa de la Encarnación de la Chimba, misma simetría, los laberintos y pasadizos interminables, ventanas, patios y pasillos sellados en “un espacio caótico, en estado de descomposición”, señala Luengo ¹⁵¹ ⁵¹, es la cifra opresiva, el cuerpo vivo de los oprimidos que, clausurados para el mundo externo, organizados en una estricta ley de vigilancia, privados de toda ley de la así llamada Belleza, Verdad o Moral, generan, a pesar de todo, la suya propia.

Esta nueva verdad que termina por avasallar el Texto y la Historia oficial, termina, en la Casa de la Encarnación de la Chimba, con la dominación de la Beata / Bruja y la nueva formulación de la vieja casa, avasallada por el proyecto modernizador.

La aristocracia la quiere otra vez para sí, para un nuevo papel político.

En cuanto a La Rinconada, en una de sus versiones, el joven Boy, indignado con su Padre, lo mata, ahogándolo en el estanque del jardín. Es el lugar de emergencia del monstruo, cuya identidad siniestra revela la cara no deseada de América Latina.

No deseada, como Boy, para quien Humberto piensa y prepara el escenario.

Humberto trama desde su lugar colonizado, un sitio para detentar un poder., Lo logra a través de la formulación estética y política de esta casa. No se concibe como par a Jerónimo, pero sí como otro, cuya verdad se escribe en el hijo, producto de la cópula monstruosa.

Esa casa señala el espacio latinoamericano y su diferencia en relación con el centro del deseo (España, Europa). Por ello, debe diferir de la dominante.

Es en esta casa oculta y marginal, en la que el margen que metaforiza la América mestiza y latina, lucha por restablecer un espacio de poder, disputándosele al que lo ha confinado y comienza por generar un lenguaje que, incrustado en el hegemónico, lo priva de sentido, perforando su capacidad de afirmación.

Es lo que hacen los Monstruos y, principalmente, Emperatriz. Ella lidera el grupo, con la idea de dominar el cuerpo del Mudo, imponiendo su sexualidad sobre ese cuerpo ya previamente colonizado por la aristocracia.

No olvidemos la figura enigmática del Dr. Azúla, proveniente de España. El sueña con su clínica privada y con realizar prodigiosas transformaciones mediante el progreso científico.

Es Azúla el que, desde el colonialismo español, influye sobre el Mudo para generar la

¹⁵¹ ⁵¹ Enrique Luengo. Op.cit .p.85

más lúcida de sus versiones, quizá la menos paranoica: “quieren tomar el 80% de mi cuerpo “.

El Mudo es una piel entre cuerpos, un oidor que se registra entre dos mundos. No está en ninguno de ellos, pero es el escritor. A través del delirio: el libro no es casualmente conjetural. Delirio que está cargado de múltiples sentidos, que requieren de diversos textos que permitan atravesar su multiplicidad de estratos para acercarse a comprenderlos.

El Mudo es quien desde su mirada admirativa concede a Jerónimo, todos los requisitos del modelo aristocrático de la Belleza europea. El Mudo es quien le presta la armadura del “heroísmo “; el Mudo es, quien, con la mirada admirada y envidiosa, provoca la estimulación del sexo de Jerónimo.

El Mudo es pues, quien le da certificación de su ser a Jerónimo. Y también a Inés, a la Peta, desde la repugnancia y desde ella, la tácita admiración a su fuerza mágica.

Pero no sólo eso. Otorga a los Monstruos, la paradoja del No ser y la complejidad de la rebelión, con la que aparece la capacidad de subvertir el orden de la Norma, de transgredir la ley.

Toda esa alteración pasa por él. Esa es su escritura. Su crónica y biografía están, no por azar, puestas entre paréntesis en el texto. Una crónica es un proyecto, quizás el proyecto del Colonizador. Una biografía es una construcción del Ser del Otro, que es en este caso, es su propio cuerpo textual, su escenario. Ambos pertenecen al Discurso eurocéntrico.

Pero la rebelión de los Monstruos es una reescritura, la enmarañada selva de los significantes que circulan, buscando la alteración y la reinterpretación de ese discurso. Su *différance*.

Y eso debe entrar por los órganos del Mudo. Convertirlo en un texto otro. El texto del colonizado.que describe el del colonizador, aunque lo hace circular plenamente con él.

De lo que huye el Mudo. Dejando su Olivetti y las páginas en blanco. No puede hacerlo por escrito. El proyecto de la escritura del colonizado no es sólo palabra. Es cuerpo, es escena, es grito, es una actuación provocante: exige la generación de un dispositivo de encuentro que no pasa por la visibilidad, sino por la extrañeza con esa visibilidad, con la puesta entre paréntesis de la palabra como articuladora del mundo. Con la generación de sentidos que circulen por el mundo cultural dominante de modo tal que éste, ya contaminado, revele su propia máscara.

Y eso el Mudo lo entrevé, pero no puede hacerlo.

Por ello, el libro deja esa escritura anunciada y el escenario retorna a lo reprimido: a la Casa de la Encarnación de la Chimba.

El otro escenario que está a punto de iniciarse es el de la Iris Mateluna y su unión con Damiana: cuando la huérfana descubre el engaño, porque ha sido alfabetizada y comienza, a su modo, en verdad revolucionario, a practicar el espacio, como diría de Certeau. Y lo hace, rearticulando nuevos sentidos, Se da cuenta de que ha sido víctima de una pantomima y se revela.

La noche es su momento en el que interpelando a Humberto, fajado como Guagua, que ya anticipa el Imbunche, busca saber quién es el padre de su hijo.

Este micro- texto contiene un conjunto de gérmenes de sentido que la narración no desea explorar. El hijo de la Iris, cercana a lo animal por lo precaria y desocializada, es un hijo de múltiples padres- máscaras de Gigantes, orquestados por el Mudo. Es el hijo de la Niña/Putas, de la Virgen / Puta y del colonizado chileno, que pasa a ser hombre de cuento a través de otro cuento: la masculinidad tribal, organizada para divertirse con la fragilidad de la seducida por una figura de circo pobre, de leyenda abortada, de caricatura de lo grandioso y sublime. Es el hijo de un engaño.

El texto se sirve de ese engaño para hacer llegar a Inés, la bruja / beata y hacer desaparecer del texto el relato de la Iris, que es el paso de la cultura oral a una precaria alfabetización, que subvertiría, nuevamente, el mundo de las viejas, desexualizado, recolector, depósito psíquico y corpórea de viejos órdenes.

La Iris no es ese caso. Su Mate- luna, su cabeza fantasiosa y femenina, oscura, como la de luz de la luna es la de una Venus proletaria e indefensa, abismada por la salida del encierro y maravillada por lo kitsch y fantasioso de los reflejos y centelleos del mundo moderno. Ella no ama lo viejo. Ama lo nuevo. Es eso lo que la enamora.

Pero al descubrir los hilos de la sexualidad y la maternidad, gracias a Damiana quien le otorga un cuerpo otro, pues le da el saber de una alfabetización muy primaria, pero suficiente para entender que un hijo tiene padre, y que ella no sabe quién es. No pudo saberlo, y por lo tanto, es víctima de un conjunto de alienadas y viejas mujeres y de su testigo y voyeur, que la ha administrado para su provecho. Se rebela, agrediendo al Mudo, pero éste tampoco sabe quién es.

El hijo de un grupo de seres anónimos, de atónitos mozalbetes iletrados, ávidos de satisfacer a esa Venus adolescente e ignorante, extasiada con el juguete, fetiche para ella de un sexo, el Masculino: una Máscara de Cartón piedra.

Pero esta Máscara de Cartón Piedra es la metáfora del hombre chileno proletarizado, del colonizado que vive fuera de la Casa, es la máscara del desempleado.

Y que no se encuentre al Padre, hace sentido. Una máscara puede engendrar. Pero nunca va a dar ser. Una máscara no tiene otra identidad que la de ser una máscara. No hay fondo, ni verdad detrás de ella. Su superficie es lo que es. Como el relato, no tiene fondo. Sólo una forma que hay que leer desde su interpelante y plural rostro, tal vez desde y a partir de su inquietante extrañeza.

Así, pues, las máscaras se presentan, desde los cuerpos interpelantes de los subalternos chilenos, que, el hombre de las capas medias, que vive para la admirada y bella aristocracia chilena no puede ver, más que como masa física.

Ni su lenguaje es el mismo ni tampoco sus escenarios corporales.

Tampoco logra entender por qué son la base de un espacio que se desea conquistar, reformular siempre.

El Mudo se siente derrotado ante ellos, abigarrados monstruos, viejas, huérfanos.

Cree que en su mundo – y cree con certeza - carece de los parámetros de la estética

hegeliana. No habría fe en un Espíritu absoluto, ni en un Orden Superior, ni en una Belleza idealizada.

Acierta al saber que si no hay belleza, tampoco hay fealdad, la dupla que constituye la bipolaridad del pensamiento estético occidental.

Todo sería trasgresión. Y aquí está el error. Porque la trasgresión tiene a la Ley como eje, como la fuerza siempre contemplada del marco que se rompe. Para erigir un nuevo marco, un nuevo molde que supere al anterior.

El Mudo no puede definir lo que estos subalternos son. Y con razón. Aún no son.

Toman formas que dependen de los contextos que los asedian y que provocan su plasticidad. No están dentro de la lógica aristotélica. Tan simplemente porque esa lógica no los consideró a ellos, por lo tanto, bajo ese prisma modélico no existen, no tienen ser.

Son, menos que uno y dobles, como lo ha señalado Homi Bhabha, en varias oportunidades. Su dualidad emerge de la porosidad y ductilidad con la que aparecen y desaparecen.

Las viejas son ignorantes, en cuanto no participan de la cultura letrada, son un texto que no se lee, porque no se desea leer, pero son la parte inconsciente y analfabeta de un jeroglífico que constituye la base enigmática de las estructuras sociales y políticas de la historia de Chile.

Las huérfanas son las asiladas y abandonadas de la historia, la que no se armó para contener los desvíos sexuales de las mujeres miserables de las clases bajas.

Los Monstruos son los excesos de siquismos que entregaron un plus de energías libidinales que no cupieron en el orden del discurso oficial, y que por eso son exiliados, condenados a comparecer en la soledad y el enclaustramiento.

Por otra parte, son la encarnación material de mitos olvidados en cuyas formas se precisan esos mismos desvíos-, las pesadillas y temores de una clase que ve en la pequeñez (enanismo); en la grandeza (gigantismo, obesidad) la puesta en escena de una avidez, de un insaciable apetito de ser

La manera de dar cuenta de ellos consiste en leerlos como cuento, a partir de los prestigiados textos europeos. El Cíclope Polifemo, se corresponde con el Dr. Azula, sólo que al darle la característica de médico, se le otorga también la sabiduría, y junto con ella, el deseo (español) de controlar y administrar desde la víscera y la sangre los cuerpos del exceso. Se le otorga, además, el deseo de venganza de una tragedia corporal, mediante la reparación, que pasa por una operación física y ontológica de entregar ser a los desarrapados monstruos.

Emperatriz es una reina, en cuanto pariente lejana y olvidada de Jerónimo, pero debido a su enanismo y malformación es relegada a planos menos concretos y olvidables. Se la compara con una lagartija, con un batracio, es decir, estos monstruos recuerdan el día no tan lejano en que el hombre aún no descubría todo el poder de la letra. Y se analogizaba con la naturaleza y con el reino animal y vegetal.

Es decir, son remanentes o textos remanentes de una cultura previa a la letra, a una cultura oral, basada en la tradición y en la reiteración, para la cual no pudo existir pasado,

porque no se fijó, por lo tanto, el pasado se rememora en el rito y la fiesta.

Sin embargo, estos monstruos son el legado corporal de un mundo más próximo a la naturaleza y al mito. Su aparición en *El Obsceno Pájaro de la Noche* consiste en la incorporación material de un mundo subalterno, excesivo que es renuente al orden del discurso del canon, por lo tanto, inclasificable, inadmisibles por excesivo, rompe con las particularidades de la armonía, de lo bello, (o de su desviación) lo feo, y rompe el cuerpo encarnado en el Mudo: cuerpo testigo y voyeur, le quitan el programa logocéntrico que él admira y que informa partícula a partícula, célula a célula todo su ser.

El hecho de que el Mudo termine próximo a ser quemado o soplado como ceniza por el viento en el ciclo mítico y mágico con que *El Obsceno Pájaro de la Noche* finaliza su ritual es una prueba de que en América Latina, lo monstruoso, como derivación de lo mágico, como desborde y trastorno de un mundo más unido a la naturaleza y a las culturas orales, se mire como tal y se descarte. Predomina por sobre la cultura letrada, que termina por abandonarlo, para incorporarse de pleno, al dictamen de un canon que determina la subordinación de la política conservadora al régimen liberal. Gobernado por el criterio de la razón y de lo útil.

La metáfora de los enormes zapallos que quedan en la Casa de la Encarnación de la Chimba es la ejemplificación viva de que esa naturaleza estorba al proyecto modernizador. Hombres, mujeres, casas, objetos artificiales y productos naturales son todos ellos materias primas que tienen un precio en el mercado internacional, dictado por el lucro de los consorcios internacionales, que satisfacen a los monopolios locales.

El Mudo es el cuerpo sin órganos de un texto que periclita, pero que no puede leer ni producir una semiosis de lo otro, porque si bien lo presiente, lo usa y abusa de él, no se siente integrado en ese mundo nuevo, para él detestable. Si bien, él mismo teje el aparataje crítico del antiguo mundo, debe terminar con él: es parte de él como toda crítica de un sistema, contribuye a su formación: el malestar es parte de una cultura.

Pero, no alcanza más que en un 80 de su cuerpo a desarticularse y armar una escena otra: esa escena otra que le dejaría con un cuerpo enteramente apto para subvertir el sistema y adquirir en relación con los subalternos (y no con los dominadores) una aptitud vital que dé forma a esas fuerzas, y que, con ellas, advenga a Ser.

En ese sentido, *El Obsceno Pájaro de la Noche* es la casa de la escritura crítica de la vida de las clases alta y media alta chilena previa a la dictadura, conservadora, hasta con visos monárquicos, que desprecia la provincia en la que nació y a la que ve sólo como depósito de materias primas, por lo tanto, la encuentra fea, aburrida, monótona, en cuanto concebida como hacienda, lugar de descanso y explotación, en donde, desde las cuevas y los escondrijos, emergen, los excluidos, las nanas indias, sus leyendas, los deformes enanos, las gordas y gigantescas mujeres que delatan la imperfección del lugar, su formulación como mundo al revés.

El texto- resto que queda es el delirio zizagueante del mudo, sus múltiples versiones de una realidad que se construye y reconstruye según los requisitos textuales del libro.

El libro mismo tiene las características del imbunche que termina siendo su narrador. ¿Qué encierra?

Encierra la verdad de un terror: terror del sin sentido, porque el laberinto que lo forma y el archivo de saberes que lo va armando no pueden precisar la forma ni la fuerza de ese exceso o desborde chileno y latinoamericano, más que como pistas de un follaje salvaje y mestizo que, bajo la óptica del libro, irrumpe desde su antiestético jardín, para generar una batalla por ser.

La Casa de la Encarnación de la Chimba contiene el depósito de saberes de lo viejo y arcaico, de la historia que sucedió; la Casa de la Rinconada es el saber sin proyecto claro del futuro. Es el saber como maldición, como horror y como deformación de los mitos tanto precolombinos como occidentales que quieren reventar la letra, subvertir el orden y tomar el control de sus cuerpos y la verdad aún sin forma de un deseo, que sin contornos claros, espera satisfacer.

Ambas casas se comunican y se yuxtaponen, el pasado actúa informando el presente y dando cuenta de él. Lo reprimido retorna, como dice Freud y la vieja escena de la escritura del continente latinoamericano se manifiesta en figuras metafóricas que tienen como característica la ceguera de la mirada del conquistador.

Estas figuras metafóricas son los monstruos, los otros del Ser que vislumbra en el continente latinoamericano una utopía y un mito. El Dorado, entre otras ficciones, que caen a la llegada a Chile.

Una utopía que se centra en la evangelización al cristianismo, que es uno de los significantes de la escritura del continente latinoamericano y que tiene como efecto silenciar y confiscar las religiones precolombinas, en nuestro caso, la mapuche, aymará, y otras.

Su transformación desde entonces hasta ahora ha sido variable, pero creo que una de sus manifestaciones mestizas se da en esta obra de Donoso y en las artes visuales, en la pintura de Juan Domingo Dávila, precisamente en las figuras metafóricas usadas por Donoso: el imbunche y en Dávila, el mestizo y bastardo “roto”.

Ambos trabajan con los constructos de género y poder.

El género para Donoso es una representación discursiva, bajo la cual se maquilla, (se camufla) una sexualidad de diferentes formas, todas transitorias y coyunturales. El género sexual masculino tiene varios maquillajes, entre ellos el del “macho”, en que el hombre se traviste de hombre para seducir (y controlar) a los otros hombres de la comunidad.

La mujer es por esencia un ser que lucha por su sobrevivencia, por sobre su ser mujer, aún por sobre su fecundidad, que la siente orientada por la sociedad hacia la mantención del grupo, la clase social y la continuación de la familia, la mujer lucha por ser. Sobre todo por dejar de ser una oprimida.

En Donoso, las mujeres tienen una comunidad, basada en la perspectiva de un mismo destino histórico; sobrellevar el desprecio de la historia sobre ella: por eso, juegan con los modelos heredados y los revuelven en un montaje cuya lectura genera toda una escena escritural. Es el caso de la Japonesa Grande con las putas y la Manuela en la Estación El Olivo: es el caso de las Viejas de *El Obsceno Pájaro de la Noche*.

El Obsceno Pájaro de la Noche y *El lugar sin límites*, ponen en jaque las

representaciones discursivas de la historia de Chile, para plantear sexos más dialogantes y que más que una erótica, conservan una retórica de la erótica, actuada siempre para otros, desplegada ante otros, para conservar y / o transformar el lugar.

El lugar del género y de la clase en América Latina es el dispositivo desde donde se construyen retóricas de opresión. Jerónimo de Azcoitia es un representante de la aristocracia, pero a la vez que goza de enormes privilegios, también es víctima de una serie de obligaciones, que lo enclaustran y le exigen posar de político, sin tener el deseo, posar de esposo, sin quererlo, pero opta por ello por inercia, por terror, porque su género y su clase se lo imponen.

Ahora, no es azaroso que Jerónimo sea un huérfano de padre y madre, un hombre sin apetitos más que el de un paseante, un “bello hombre” que vive para divertirse y usar sus privilegios frívolamente. Sin creatividad, sin proyectos. Y que por ello, es Clemente, su tío cura quien lo obliga a afiliarse en dos estructuras, una de ellas, la política, la otra, el matrimonio.

No es casual dentro del texto de Donoso, que Clemente Azcoitia termine loco y asilado en la Casa de la Encarnación de la Chimba.

Humberto es la zigzagueante pupila del texto, el que guía tanto la narración del narrador focalizante, como, por supuesto el forjador de los monólogos interiores que dan cuenta de este laberinto textual, en que los seres se diseminan y multiplican de acuerdo a la política del texto.

Humberto es en síntesis el que perfila y lee el imaginario de los personajes de todo el texto, el que quita cuerpo (a las viejas, los monstruos, las huérfanas) o lo otorga a los seres de la aristocracia

Su formación es la clase media letrada, pero su inconsciente está dominado por la clase hegemónica y aristocratizante. Advierte su deterioro, su desgaste, su falta de producción de un nuevo simbólico y su derrumbe, pero no advierte más allá de la letra y de la masa corpórea que la sustenta, la viva fuerza del mundo oprimido. Su señalética aparece en el murmullo, su placer, en el envoltorio, su sexo, en la intemperie...pero en esa intemperie, esa congelación residual, Humberto tiene terror de mirar.

¿Qué esconde esa muda figura, sino la huella, la cicatriz de un sexo que alguna vez tuvo intensidades y que ahora se desvían para sobrevivir el frío, la exclusión, la enfermedad? Humberto, por ello, Mudo, no ve, por ello, ciego, la sangre del oprimido, del indio, del bastardo, del huacharaje y por ello, para él, el gran terror que llega a confluir en la animalización del hombre, y su conversión en monstruo, es la genitalidad.

La genitalidad, sin ley, sin orientación discursiva ni represión, superficie de una batalla orgánica, en la cual, hombres y mujeres se trenzan para otorgarse un espacio de goce- la carne- más allá de los constructos de género y clase.

Ese espacio deja sus rendimientos históricos, de cuyos restos las viejas tienen la huella dispersa de una memoria, la de la fundación de un continente, la de una historia que es patriarcal y que esconde, oblitera su matriarcado. Pues, qué otra cosa es el machismo, sino la retirada del hombre del espacio habitable como umbral y límite del proyecto histórico de la casa donosiana y su entrega como frontera de opresión y

resistencia, a la mujer.

¿Por qué alguien en su adolescencia, o en su temprana juventud lloró? Por una pérdida. Y esa pérdida no es otra cosa que un signo de angustia, Pulsión de muerte de una historia que pudo ser habitable, vivible, pero que no se convirtió en lugar practicado, como señala de Certeau.

¿Por qué a alguien se le cortó el pelo? Qué significa guardar el pelo- un mechón- no más en un envoltorio. Agarrado a ese símil de seno materno: papel arrugado y viejo: seno de mujer traducido a papel- carta no enviada, injerto de texto, embrión de narración, ese envoltorio lo que dice es la seña de una historia, de un amor, un amor que se cortó, se castigó. Y porque se castigó, fue abortado – quizá- Hilos de la memoria, cartografía de una red de deseos no cursados y que nos hablan de un continente de la desesperanza, de lo no nato, de lo que aunque impregne, como hematoma, la historia, no se lo lee, no llega a letra. Pero sigue siendo boca, y por ello, sigue hablando.

Las Viejas son las testigos de ese homo sacer de la historia latinoamericana, de ese hombre indefenso, triste, nulificado, que fue un día una posibilidad latinoamericana.

Y las huérfanas, analfabetas, rudas e ignorantes, son una amenaza. Y el libro, tras tomar a la única útil, por joven y fértil, la quita de en medio. Para ceder paso a Inés, la gran mestiza del texto.

Los Monstruos son los seres sexuados, exiliados y con un discurso que es el propio cuerpo. Anormal, porque sí ellos guardan el secreto de una tribu. Son su secreto, que habla a través de lo anormal, que enjuicia al sistema, le muestra su reverso y emplaza su narcisismo y su proyecto metafísico para mirar más allá de la caverna de Platón, y de sus velos: el velloso pubis de Emperatriz, la gruesa Miss Dolly, su carnosa vagina, siempre abundante, el cuerpo de Basilio, un basilisco, como lo anuncia el libro, y los instala en un jardín que quiere ser el del horror, pero es el horror del culturizado Humberto, del castrado, que mira el jardín de la infancia, salvaje, sin mediaciones culturales, sólo cuerpo, pulsión y grito, y lo nombra con el único estereotipo que tiene: Monstruo.

La escritura de la casa donosiana comienza cuando termina el libro que el Mudo escribe con su cuerpo, es decir, cuando se empieza a interrogar por la identidad de las habitaciones selladas, por los pasadizos inútiles, por los cuerpos sin nombre. Allí aparece el nombre de una escritura de intercambios fluctuantes y crisis de un país provinciano e insular, cuyo texto abrió, en muchas cáscaras y en muchas carnosidades con terror y angustia José Donoso.

13. Capítulo X. La casa literaria de Diamela Eltit. Su emergencia en la literatura chilena

La escritura de Diamela Eltit en *Por la Patria* (Stgo. Eds. Del Ornitorrinco, 1985) consiste en una reelaboración del espacio privado desde el cual surge el texto literario durante la dictadura militar en Chile. En ese sentido, conforma con la primera novela de la autora, *Lumpérica*, una misma zona radiológica con la que parte esta escritora chilena en la reformulación de las nuevas formas que adquirirá el imaginario latinoamericano en esta crisis.

Como señala Bourdieu, toda nueva producción simbólica surge cuando en una sociedad existe un campo de fuerzas productivas que hacen posible su emergencia. En el caso de *Lumpérica*, convergen varios campos de fuerzas: uno, proveniente de los desarrollos literarios, propiamente tales; otros, provenientes de las artes visuales y por cierto, de la filosofía y la poscrítica (Jameson, Ullmer, entre otros). La filosofía derrideriana y su afán por descentrar el sentido y generar nuevas posiciones dispuestas a retejer y retramar la postura y dirección del significante en textos disímiles generados en contextos distintos ha modificado el contexto productivo de modo significativo.

Habría que mencionar aquí la red de los estructuralistas franceses: Barthes, Lacan, Julia Kristeva y su proposición de lectura de un texto sin fondo, únicamente legible y encontrable en su forma. Legible a partir del cuerpo del lector y sobre la base de una

escritura o reescritura.

La textualidad de Eltit inscribe las formas de lo otro / la otra de la periferia y del caos inserto en el mundo convulsionado de América Latina. Comienza desde su primera novela por la eliminación de una civis organizada: en la plaza alterada de una ciudad de Stgo, en la que sólo existen el foco alegórico del poder represivo y su juego significativo con el cuerpo torturado.

La escritura se concretiza en esa mediación simbólica.

En *Por la Patria*, la casa ya se evade de la literatura chilena, sólo existe como metáfora de la inversión y el horror del incesto y el miedo. El espacio de la escritura traza desde la elisión de este hogar, carente y alucinado, el nuevo mundo de su periferia: el bar, la cárcel, finalmente el sitio eriazó.

El trabajo de Eltit con la desposesión corporal y psíquica de sus protagonistas consiste en eliminar cualquier vestigio de aparición desde lo sublime; más bien radica en visibilizar el caos y el desorden como el sitio que corresponde con certeza a aquellos que han sido despojados de todo vestigio de humanidad, y que se mueven larvarios e indefensos, prisioneros del Orden que los vigila con la satisfacción de encontrar en ellos la paradoja del horror de un mundo sin ley, no orientado por justicia alguna.

Después de la instalación política del régimen militar, se requieren varios años para la redefinición del contrato simbólico de la obra de arte. Una nueva política de lectura de lo latinoamericano y lo chileno, emerge con *La Nueva Novela*, de Juan Luis Martínez, (Valparaíso Ediciones Archivo 1978) que afinsa en el significativo y en sus mecánicas de transferencia de sentido, la inserción de la coyuntura política como un trazo más de una lectura epocal, propia no sólo de este país, sino del continente latinoamericano.

Esta nueva textualización abrirá un nuevo campo metafórico, que irradiará su fuerza con figuras abiertas ya desde la crítica a la representación como categoría estética en las artes visuales, (Marcel Duchamp) incorporando la estética dadaísta de Tristan Tzara y la idea mallarmiana del libro como extensión total de la letra.

Se fundará en una lógica nueva, que abrirá operaciones no lineales, sino espaciales de sentido, que permitirá el ingreso de la paradoja, la contradicción y la inversión sobre un campo de superficie escritural lleno de crispaciones y temblores, en que el movimiento del significativo rechazando la comprensión total, procederá por un amplio proceso de líneas de fuga, a hacer un texto seductor y enigmático, resistente a la intelección censuradora de las maquinarias de poder, no sólo de los aparatos decodificantes del régimen, sino de todo proyecto de lectura empleado por el poder y por los dispositivos de desmontaje ocupados por el sistema burgués.

La casa de la literatura chilena se ha movido definitivamente, como lo muestra la escritura del libro de Martínez y como lo confrontan sus citas a Elliot, en que las puertas y batientes de ventanas se abren y entra el silencio, al desorden enloquecedor del caos y el desmoronamiento de toda pauta de orden. Los habitantes de la casa, como señala el libro, y como él lo articula en su disposición, se pierden por las habitaciones y desaparecen definitivamente. Hay No Avenidas y No Calles, que fundan una comunidad en la locura y la muerte, una comunidad absurda y exiliada dentro de las rejas del Orden

y que busca desesperadamente su nueva habitación, desde una nueva poiesis y desde el mito, como universo que presta nuevas formas bajo nuevos diseños formales.

Esto va a traer el replanteo por lo latinoamericano., como el continente que buscara en los 60 una utopía de la libertad y la revolución. Continente al que se le niega esa utopía de manera brutal, por medio de la masacre más cruenta por la que ha pasado nuestra historia.

La obra literaria de Eltit recibe una atención minoritaria en Chile. En los primeros años de su emergencia se destaca la figura de Nelly Richard,^{152 52} quien desde 1984, ha escrito sistemáticamente sobre Eltit, tanto de su participación en el mundo visual, con el video- performance, “Zonas de Dolor”, como de la escritura de sus primeras novelas *Lumpérica* y *Por la Patria*, y más tarde sobre *El infarto del Alma* y *El padre mío*.

En la Universidad de Concepción se destaca la participación de Ivette Malverde,¹⁵³ académica e investigadora de dicha Universidad, quien dirigió la tesis de Magíster de la poeta Marina Arrate, sobre la novela *Por la Patria*. Allí se generó un foco de atención a la escritura de Eltit, liderado por Malverde, Luis Alberto Correa, Damsy Figueroa y Marta Contreras.

Debo hablar de mi propia participación : desde 1983, con Entrevistas a Diamela Eltit, a propósito de *Lumpérica* y con una ponencia en el Congreso Internacional de Literatura Femenina en Chile (1987), que se llamó : “El doble relato en la novela *Por la Patria* de Diamela Eltit.”^{154 54}

Desde mis publicaciones en *Pluma y Pincel*, revista chilena, entonces dirigida por Gregorio Goldenberg, destaqué el quiebre formal de la convención literaria entre literatura y sociedad en Chile, planteado sobre las bases de un realismo con matices suprarrealistas. (Bombal, Donoso en *El Obsceno Pájaro de la Noche*)

Lo que plantea Diamela Eltit desde *Lumpérica* es la puesta en jaque del sistema de pensamiento falologocéntrico, la mirada al Otro desde el Otro, y la puesta en relieve del Significante .Lo primero, ya lo había hecho Donoso desde *El Obsceno Pájaro de la Noche*, sólo que su mirada parte desde el canon, desde las literaturas ya afirmadas por una vanguardia que él recicla sobre las bases de su comprensión de la historia de la literatura y la cultura chilena.

También Donoso fue en su relectura de Brunet en *Humo hacia el Sur*, el que invirtiera los parámetros para pensar la casa chilena desde su inversión: el prostíbulo. Ello dio como fruto el libro *El lugar sin límites*.

Eltit retoma estas tradiciones de ruptura elaboradas en Chile. La inversión ya no es precisa, la casa está completamente desmoronada. El espacio que articula Eltit siempre es la casa periférica; lo que en ella articula es el desborde barroco y la inversión de la

^{152 52} Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones*. Stgo. Francisco Zegers Editor. 1987.

^{153 53} Malverde, Ivette. “Esquizofrenia y Literatura: La Obsesión Discursiva en *El Padre mío* de Diamela Eltit en Juan Carlos Lértora: *Una Poética de Literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*

^{154 54} Brito, Eugenia. “El doble relato en *Por la Patria* de Diamela Eltit” en *Campos Minados*, Stgo Cuarto Propio, 1990

casa hacia el bar, la cárcel, los eriales. Ese es el lugar donde transcurre *Por la Patria*.

Desde Chile y a partir de los nombres ya citados, se genera una tensión crítica sobre su producción, signada por el quiebre con códigos ya establecidos en la lectura de obras ya consagradas en la narrativa chilena. Su atención mayor va a ser puesta en la literatura como espacio signifiante, que corta definitivamente sus lazos con las técnicas vanguardistas del boom y se filia más bien con el post- boom, con figuras como Sarduy, Arenas y otros escritores de fuera del país.

Cuando el libro sale de Chile, es la mirada de Sara Castro- Klarén, crítica latinoamericana residente en Estados Unidos y académica de la U. de Johns Hopkins la que le dedica un estudio en que divisa los modos en que el lenguaje en sus formas más consabidas rompe el cuerpo de Llluminada y la lleva a escribir desde la sangre o la piel rota la emanación de la herida. Ahora, la herida se produce por un cansancio, un rechazo a los mecanismos del lenguaje falologocéntrico. Esa es la tesis de Castro- Klarén ¹⁵⁵ ⁵⁵

Más tarde, la narrativa de Diamela Eltit será considerada por otra crítica chilena, la poeta, Marina Arrate y por Raquel Olea, a partir de su libro *Por la Patria*, en que observan la existencia de una épica de mujeres escrita en una literatura neo- barroco.

Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit (1993), la compilación que abre en este libro Juan Carlos Lértora tiene como uno de sus efectos el erigir *Lumpérica* como un libro importante para Eltit. Se incluyen artículos de connotados intelectuales, críticos y escritores, como Marina Arrate, Sara Castro- Klarén, Guillermo García Corales, María Inés Lagos, Ivette Malverde, Fernando Moreno T, Raquel Olea, Julio Ortega y Nelly Richard..

Según Lértora, Kafka en su época, como hoy en Chile D. Eltit, pertenecerían a una categoría que Deleuze y Guattari, denominaron: "literatura menor".Esta no es un género literario, ni una tendencia, sino una categoría literaria escrita en una lengua mayor, pero que asume el carácter de menor por los rasgos internos del texto.Es siempre colectivo, político y revolucionario. Representa una emoción inédita, sin signo ni palabra en la lengua mayor. Su enfoque fue importante para el análisis, ya que resalta la experiencia reprimida, pero resistente de grupos subalternos que visualizan los nexos entre la política y el arte, entre el poder y la escritura.

En 1995, Raquel Olea publica un artículo "Feminismo: moderno y postmoderno" ¹⁵⁶ ⁵⁶ en el que elabora un planteamiento latinoamericano sobre la base de la distinción entre lo público y lo privado que subyace en la construcción de las instituciones de todas las sociedades modernas, tales como la familia. .Olea analiza la delegación de la familia a los espacios privados (maternidad, vida doméstica), continuando la línea epistemológica del feminismo anglosajón desarrollado por las británicas Kate Millet, Judith Butler, Susan

¹⁵⁵ ⁵⁵ Castro- Klarén, Sara.. Escritura y Cuerpo en *Lumpérica* en Juan Carlos Lértora. *Una Poética de Literatura Menor*. : Diamela Eltit, Santiago. Opc iit,p.1993 ----- *Escritura, Sujeto y transgresión en Breve Cárcel*, de Sylvia Molloy y *Lumpérica*, de Diamela Eltit.,México, Premiá editores.1989

¹⁵⁶ ⁵⁶ Olea, Raquel: "Feminismo: moderno y postmoderno" en John Beverley et al eds. *The Postmodernism Debate in Latin America*, 1995 *Lengua Víbora*, Stgo, Cuarto Propio.1998

Gubar y Sandra Gilbert. Olea observa la crisis de la familia chilena y latinoamericana, contextualizada en el marco textual de la novela *Los vigilantes* (1994) de Eltit como parte de una crisis mayor de la modernidad global y de las formas específicas que esta crisis sintomatiza en la marginalidad. La escritura de Eltit formula una crítica radical que abre un recorrido doloroso a partir de la pérdida de todo cimiento, de las ruinas y mostrando las frágiles pero audibles huellas que se producen desde el anverso de las políticas neo-liberales de América Latina, en la década de los 90. En su libro *Lengua Víbora* (1998), Olea desarrolla formulaciones de las nociones que son importantes en la evolución de las teorías literarias feministas de Latinoamérica, como el concepto del texto sudaca, que Olea usa al referirse a la metaforización de las textualidades subalternas de su continente

En cuanto a la labor de ampliación de zonas de conocimiento de Eltit, tenemos en Chile, la figura de Leonidas Morales, quien ha publicado dos libros centrados en la figura de Eltit.

El primero de ellos es *Conversaciones con Diamela Eltit* (1998) y el segundo, *Novela Chilena Contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit* (2004).^{157 57}

Morales trabaja con dos cambios de paradigma en Chile: del realismo de Blest Gana a la vanguardia de María Luisa Bombal y desde la culminación de la vanguardia con *El Obsceno Pájaro de la Noche* hasta el posmodernismo de *Lumpérica*. Cuando estudia a Eltit como la que cambia el paradigma desde la vanguardia hacia la neovanguardia y el posmodernismo, la ubica en el discurso como productor/a de escritura, más allá del género mismo.

Demuestra la necesidad de buscar otras nomenclaturas en obras como *El Padre mío* o *El Infarto del Alma*. Morales reflexiona sobre la problemática de la multidisciplinariedad y pregunta qué lecturas de representatividad habría que asignarles a los materiales sígnicos, como la fotografía, dentro de la historia del género narrativo. Así, la contribución de Leonidas Morales va desde las reflexiones sobre el sentido de los cambios genéricos en la novela a unos objetos más limitados como es el análisis de la estructura de *Los Trabajadores de la Muerte*. Morales contribuye a la mejor comprensión de la posición de D. Eltit en el desarrollo de la narrativa chilena.

La crítica en el país también ha mostrado cierto rechazo, calificándola de críptica. Pero no hay que olvidar el anonimato de ciertas voces, que así se escudan, con la falta de firma, por la responsabilidad ética e intelectual de sus opiniones y de sus escasas ideas. Hay que pensar que esta literatura de Eltit, así como otras, la de Juan Luis Martínez, es suficientemente provocadora, y la figura de Diamela Eltit, se alza no sólo como la de una escritora sino también con un peso intelectual sólido, hábil en la lectura y el comentario de autores como Passolini, Sade, Elfride Jelinek, por un lado, desde Europa y en Chile con literatos fuera del canon como Gómez Morel o Méndez Carrasco, El conservador, pero significativo diario *El Mercurio*, muestra una vacilación en la tarea de clasificarla genéricamente. Esta pregunta ha surgido en algunos círculos literarios del país. Leonidas Morales afirma que en ningún momento D. Eltit ha sido una "figura

^{157 57} Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Stgo. Cuarto propio. 1998; *Novela Chilena Contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*, Stgo. Cuarto Propio. 2004.

protagónica de la recepción chilena.”

Daniel Noemí Voionmaa, crítico chileno de origen finés, quien trabaja en Estados Unidos, tiene una distinta opinión.^{158 58}

Noemí Voionmaa es parte de una generación de críticos chilenos dedicados a la investigación de las letras hispánicas. Voionmaa sostiene una propuesta sobre la velocidad de la pobreza en las estéticas representacionales de la vida de los subalternos en Latinoamérica.

Voionmaa analiza diferentes enfoques de lo que él llama una línea epistemológica de la estética de la pobreza, que supone constituida sobre la base de la articulación de la voz y el cuerpo del pobre. En su obra *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*, abre una perspectiva crítica que va desde la visualidad de Diego Rivera, atravesando las utopías de izquierda de los 60 y 70 para llegar a nuestros días abordando su tema desde el marco textual de Diamela Eltit y *El infarto del alma*.

Esta posición consiste en que:

“La producción de Diamela Eltit constituye una de las que mayor atracción ha concentrado por parte de la crítica. Desde posiciones consagratorias a críticas que acusan a sus textos de un funesto (y peligroso elitismo), sus textos se han prestado para acercamientos desde variadas perspectivas teóricas.”

Creo que ha habido una gran atención en Chile a la literatura de Eltit, tanto para criticarla desfavorablemente, como sucediera con Donoso, con algunos críticos o para alabarla con fuerza. Soy como crítica responsable de una parte de un análisis que sostiene que su literatura ha removido paradigmas estéticos, no sólo para la novela, sino que ha generado una poética que ya está circulando por toda Latinoamérica, cierta parte de Europa y en los círculos académicos norteamericanos.

Su novela *El cuarto mundo* fue seleccionada en El Mercurio como una de las diez producciones más importantes producidas en el S. XX, de modo conjunto con *Residencia en la Tierra* de Neruda y *La Escritura de Raimundo Contreras* de Pablo de Rokha.. Pero si miramos la literatura de Eltit desde la perspectiva feminista y desde el feminismo literario latinoamericano, en los estudios de literatura comparada siempre han dominado otras líneas metodológicas, lo que es fácil constatar viendo la posición inferior de éstas en casi todos los departamentos de Literatura tanto en América Latina, como en Norteamérica y Europa.

Importante es destacar la labor de las críticas de la academia norteamericana: Sara-Castro- Klarén, María Inés Lagos, Amy Kaminsky, Raymond Leslie Williams, y Mary Beth Tierney – Tello. En la obra conjunta con Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo, *Womens Writing in Latin America* (1991), Castro- Klarén evalúa la producción de Eltit como el hito narrativo más importante en Chile, después de la obra de José Donoso. Este libro surgió ocho años después de la salida de *Lumpérica*, Castro Klarén incluye la primera novela de Eltit en esta obra de varias autoras neovanguardistas.

El interés de Castro-Klarén por *Lumpérica* se muestra en su artículo “Del recuerdo y el olvido: el sujeto en *En Breve Cárcel* y *Lumpérica*.” *Escritura, sujeto y trasgresión en*

^{158 58} Voionmaa, Daniel Noemí. *Leer la Pobreza en América Latina*, p.13Stgo. Cuarto Propio. 2004.0

América Latina” (1991), de modo que su obra no pasa inadvertida por grandes latinoamericanistas que están en Estados Unidos.

En su labor en Columbia University, New York, la británica Jean Franco ha sido una de las primeras latinoamericanistas feministas en producir reflexiones críticas sobre la obra de Eltit, en U.S. A. y una de las primeras en quebrar barreras disciplinarias para llevar la crítica literaria desde la lingüística y las letras a la sociología, la economía y las ciencias políticas. En su artículo “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana” (1986) y en su libro *Plotting Women*, (1989)^{159 59} expone su interés en situar la categoría de Escritura Feminista: al estudio de la literatura de un modo sustancial y definitivo. Según Franco, las teorías literarias feministas no alcanzan su meta si no cumplen con ese objetivo. Su visión apunta a las dimensiones políticas del texto y del contexto. Según Franco, la textualidad eltitiana actúa en función de transportar mensajes en contra de las políticas de estado autoritario, en el caso de Eltit, las ordenadas por Pinochet, llevando la literatura a espacios más marginales, yuxtaponiéndolas a otras marginalidades como son la prostitución y la pobreza. En la obra conjunta de George Yúdice, Jean Franco y Juan Flores *On Edge: the Crisis of Contemporary Latin American Culture* (1992), los autores y coautores Néstor García Canclini en su artículo “Cultural reconversion”, evalúa las posmodernidades latinoamericanas, sus representaciones estéticas en el continente heterogéneo, donde tiempos y estilos se cruzan en una vorágine visual y social. En su artículo “Going Public: reinhabiting the Private”, Franco expone la novelística de Eltit como un ejemplo de ruptura o como una huella de las contradicciones inherentes a este concepto en América Latina, donde diferentes épocas, premoderna, moderna y posmoderna coexisten en tiempos simultáneos. Me refiero a las contradicciones que se manifiestan en el arte y en los lenguajes, como es el de Eltit, en cuyas obras estética y política se articulan y se comportan de una manera que no se acostumbra a ver en la literatura de la región.

La norteamericana Mary Beth Tierney Tello ha producido varios artículos sobre el registro textual tanto visual como literario de Eltit^{160 60}. En su libro, *Allegories of Transgression and Transformation, Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship* (1996), Tierney Tello establece una nueva genealogía y una línea de trabajo dentro de la escritura femenina. Me refiero al experimentalismo artístico- literario de las autoras latinoamericanas. La crítica se centra en los nexos entre arte y política en la escritura de las mujeres que escriben en las décadas marcadas por el militarismo modernizado en la segunda mitad del siglo pasado

La obra incluye una decena de textos fundadores de escrituras experimentales femeninas en la narrativa latinoamericana, designando uno de los momentos en la historia literaria en que las autoras se lanzan a una fantasía creadora en su búsqueda de nuevos lenguajes, que se aparten de las imágenes de mujer patriarcales. Tierney- Tello ubica a

^{159 59} Franco, Jean. *Plotting Women*. 1989 y en George Yúdice, Jean Franco y Juan Flores ---- *On Edge: the Crisis of Contemporary Latin American Culture*. 1992

^{160 60} Tierney-Tello, Mary Beth. *Allegories of Transgression and Transformation, Experimental Fiction by Women Under Dictatorship*. 1996

Eltit desde *Lumpérica*, en este contexto, en las vanguardias femeninas literario-políticas del continente.

En sus artículos más recientes, Tierney –Tello aborda la reflexión sobre la problemática de la ética, la estética y la historia en el marco de ya antiguas tendencias en las letras hispanoamericanas, el testimonio y la narrativa comprometida. En su “Testimonio, Etica y Estética en Diamela Eltit”, publicada en *Letras y Proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*, de Bernardita Llanos,^{161 61}, expone la problemática interrelación entre estas tres instancias, la historia, la ética y la estética en el marco de la dicotomía existente en el discurso literario latinoamericano constituida por dos categorías de novelas, la del testimonio y la novela experimental. La tensión entre estas dos formas de prosa y la disputa por su validez y por su autoridad de narrar temáticas que combinan historia, estética y ética, se ha hecho cada vez más aguda en el contexto de la posmodernidad y la crisis de la representación. Tierney- Tello aborda, por lo tanto, un tema urgente en la narrativa latinoamericana actual.

Tierney-Tello es además, coeditora con Marcy Schwartz de *Photography and Writing in Latin America. Doble Exposures*. En esta obra, Tierney- Tello continúa la reflexión sobre la funcionalidad general del formato del testimonio. Interroga los límites y las posibilidades de aquella parte del arte documental, que establece a los grupos subalternos como un objeto temático de su labor. El artículo plantea la pregunta sobre la ética del autor, que es central en el debate entre ética y posmodernidad en América Latina, línea en la que Tierney Tello trabaja actualmente.

Raymond Williams en su texto *Post Modern Novel in Latin America. Politics, Culture and the Crisis of Truth* (1995),^{162 62} instala la narrativa de Eltit en el subgrupo de las posmodernidades de la región, las que desarrollan varias tendencias y escapan a categorizaciones de una sola vertiente. Williams observa la desaparición de la historia en los textos de algunos posmodernistas, entre los cuales ubica a Eltit. Según Williams, hay autores que narran varias historias en una sola obra y otros que no narran ninguna. Con o sin historias narradas es posible definir un grupo determinado, el cual estaría compuesto por la novela *Cumpleaños* (1969) de Carlos Fuentes, la ficción de Salvador Elizondo y la novela *Lumpérica* de Eltit. Estas obras son más bien meditaciones sobre el sujeto y el espacio que textos centrados en contar una historia. Williams clasifica la narrativa de Eltit entre los posmodernos pesados, en contraposición a los posmodernos “light”, como es la novela autobiográfica de Mario Vargas Llosa, *La Tía Julia y el escribidor*. (1977)

^{161 61} Llanos, Bernardita. *Letras y Proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*, Stgo, Cuarto Propio. 2006.

^{162 62} Williams, Raymond. *Postmodern Novel in Latin America. Politics, Cultural and the Crisis of Truth*, 1995

14. Capítulo XI. Casa, cárcel, barrio, bar en *Por la patria*, de Diamela Eltit (espacios de opresión dictatorial)

En *Por la Patria*, la segunda novela de Diamela Eltit, Stgo, Ed. Del Ornitorrinco, 1986, la escena literaria se centra en la producción de una utopía en torno a una comunidad de oprimidos. Esta comunidad tiene la familia como primer núcleo significativo de la exclusión y la censura social y política vivida durante el período post golpe en Chile. Por lo tanto, la casa eltitiana va a ser un lugar ocupado por fuerzas antitéticas y paradójales: por eros y thanatos: padre y madre, amante, amigas que convulsionan el lugar para descentrarlo y hacerlo paradigmático como anverso del orden y metáfora del caos y la violencia

La casa de Eltit es anárquica y trasgresora. Desde el comienzo de la novela, la casa se erige como el espacio en crisis: su caída la mueve al bar y posteriormente a la cárcel: En esta pluralidad negativa la protagonista da cuenta de un mundo en ruinas, en que la acción transcurre cuando ya no hay casa posible de habitar, el único dato que ingresa a esta realidad producida en la novela es una ventana, observada en el bar. A través de ella, Coya- Coa, la protagonista observa la entrada de los militares, los agentes del orden dictatorial: la casa entonces está dinamitada por los esbirros del régimen. Más aún, la casa pierde sus contornos de manera radical. Si siempre Eltit alude en su narrativa a una casa periférica, trastornada en sus contornos materiales y simbólicos, el espacio aquí se

traduce a un lugar ensoñado, en que se superponen, casa, bar y cárcel. La única salida posible es hacia el “erial”, el espacio al que Eltit dotará de gran fuerza simbólica.

La escritura de Eltit está permeada siempre por una fuerte crítica a toda institución y sobre las bases de esa crítica, la demolición de los significados hegemónicos atraídos sobre ella, conforman la escritura de una ruina, en las que asedian las huellas vacilantes de un orden utópico, insistente y abisal.

Con esta ruina, aparecen también como significantes las figuras familiares, que no son más que el remanente de la función ética otorgada políticamente a la familia. El padre no protege, cae; la madre no nutre, traiciona.

Son el reverso de la institucionalidad, sin embargo, en la medida en que todo el ambiente del texto se sitúa en una dimensión ensoñada, entre realidad y fantasía, lo mismo puede decirse de las acciones de los padres: están insertos en una malla fantasmiosa, y aparecen sólo para revestir a Coya – Coa de una identidad poética que poco a poco, en la medida en que ella logra dar nuevos sentidos al mundo destruido y anárquico que la rodea, se dotará de una fuerza política.

Es que en este libro, las fronteras entre el afuera y el adentro se quiebran, lo mismo entre realidad y sueño, casa y erial, padres e hija. Lo que entra a jugar aquí es el desplazamiento cada vez en aumento de una horadación de toda institución social, la inversión radical de cualquier orden posible.

Por ello el comienzo de la novela como boca que se abre y comienza a enunciar. Como si para existir, debiera requerirse el comenzar a nombrar otra vez la superficie de una historia que fuera desde hace mucho tiempo, arrebatada; como si esta tierra baldía se hubiera quedado otra vez sin palabras y sin historia alguna:

“mamacho el pater y en el bar se la toman y arman trifulca. La mamastra la besa en la boca y su paá la besa en la boca: hostigan. Cuán desafora la rubicunda con su teñido pelo rubio y gringo mientras cimbre su ambivalente figura.”(9)

La madre como la metáfora evidente que funciona como boca que se abre desviadamente, cortando sobre la lengua los fonemas que la nombran de modo fracturado e insistente, para erosionar el habla instituida desde el nacimiento, reprimir la lengua y formar el silencio como primer sitio del margen del discurso. Como primera huella de un espacio de exclusión y ocupación.

La lengua, entonces, como depositaria de los materiales significantes que cercan el orden del discurso, que lo distribuyen, posibilitando su conexión con el orden político entonces vigente en Chile.

El escenario político- militar y su carga de opresión y muerte es el contexto que se inserta en el mundo simbólico de los textos de Eltit, como uno de sus grandes significantes. Un escenario que detona en el texto la pulsión de muerte y que afiliado a esa pulsión resemantiza el silencio como margen, como herida y duelo, pero también como el lapso necesario para repensar y retramar la relación necesaria con el cuerpo y con la palabra.

Un sujeto es tal en la medida en que ingresa al orden del lenguaje. Pero, ¿qué ocurre cuando el sujeto oprimido se vincula de manera desobediente al orden del discurso,

cuando sospecha de su léxico, de sus sentidos y hasta de la gramática que porta sus nexos?

Casi el cuerpo se vuelve la única casa que hospeda un imaginario rebelde y resistente, el cuerpo como ensayo de materiales que insisten en sofocar ese orden en un desorden enloquecedor, para lograr un caos profundo, un “yo- otro”, un desarreglo de los sentidos.

Es decir, el cuerpo como escena diferida, el gesto como remanente de ese difícil acceso al programa cultural falologocéntrico, como residuo de un estadio arcaico y previo a la sintaxis ordenadora, el gesto como posibilidad de un álgebra que porte las huellas de un proceso de identificación en crisis, que desea poner entre paréntesis, emplazar su historia para revisar, reordenar y procesar lo ya escrito en un alfabeto jeroglífico distinto, que contenga las posibilidades de formar un contradiscurso.

Esa es la utopía planteada por Eltit en ese texto. Y por ello, un punto decisivo del texto es la organización de un nuevo espacio para inscribir un mundo simbólico otro.

La ruptura total con el orden pasa por un hematoma en el cuerpo de la protagonista. La muerte del padre, el crimen sin reparación por parte del vacío del Estado. No hay posibilidad alguna de justicia. Y esa misma imposibilidad es un vacío de sentido en la historia cultural chilena. La muerte del Padre es la orfandad absoluta, la muerte de todo Padre, en el sentido que éste tiene: portador de la ley, sustento del orden lingüístico. El Nombre del Padre no es una metáfora banal; su ausencia es una emoción que impregna el texto de angustia, deseo y nostalgia

“Por último recurso, Pisagua era su camino, no el cementerio”, (150)

La casa que habíamos visto tambalearse en *La Nueva Novela*, la casa metafísica del lenguaje y la cultura es la casa que se desarma y disgrega en *Por la Patria*.

El Padre es la entidad que lleva el mundo privado que radica en el hogar a una filiación con el Estado y con la vida pública. Los nexos se interrumpen si él ha sido asesinado, por traición y envidia.

La Casa de *Por la Patria* es una casa mestiza, degradada por su historia y su cultura, es una casa pobre, cercada por los militares.

Es también una casa sola, en la que Coya- Coa, el personaje central, lucha por salir de ella y unirse al barrio, desde el cual intenta organizar un grupo de resistencia a los militares.

La Madre es la figura de la transacción simbólica con el dominante, “el esclavo” o “el zarco”, como se lo nombra en *Por la Patria*. La Madre es una figura débil y signada por todas las representaciones tradicionales asociadas a lo femenino: la cosmética, la fragilidad, la capacidad adaptativa para circular y establecerse en diferentes órdenes. La Madre ocupa en cierta forma el estatuto de lo lábil y traicionero

El barrio, enteramente acordonado, es el lugar de retirada y resistencia de Coya, en donde establece un espacio que pasa de ser una pequeña asociación de personas, a la zona de producción simbólica de un orden alterno, de una contracultura, una gestación de un modo de vida desde y a partir de lo otro, allí justamente donde se genera lo que Spivak y Bhabha llaman la “subalternidad”.

“Jugando descuidadamente con la tierra, sentada en el suelo escarbando, he sentido como una ráfaga que me aprisiona la mano. Aún con el brazo sepulto, intento dilucidar quién de los dos es. Pero yo sé cuál es su origen y miro hacia la ventana de mi casa y veo, sin asombro, sin ira, cómo la cortina se mueve y diviso el ojo que me observa. Al cruzarnos, cae rápidamente el pliegue y todo vuelve a estar en regla. No me atrevo a culpar a ninguno, me parece cruel en extremo, especialmente si miro el escaso cuadrado de tierra, tan mínimo que sería imposible contenerme, porque mi mano ya está tocando el cemento que me frena. Pero es verdad que alguien, alguno de ellos, se ha dado el esfuerzo para mí, porque la tierra es mía, como el frontis de la miserable ventana en que asomo. Jugando de nuevo, juego a zafarme, mientras me miran levantar polvo como una tromba, porque a ellos nunca les ha gustado la mugre y verme enterrada, como sucia que soy, los arrastre hasta el desquicio y por única vez en toda la vida me nombren, me vean, me toquen en el golpe” (.16)

Este texto, escrito poco antes del ingreso al bar, da cuenta de la relación de Coya- Coa, con la “casa” familiar, una casa que se hunde en la tierra, como primera metáfora que sumerge su naturaleza en una oscuridad indiferenciada, en que naturaleza y cultura vuelven a ser una superficie indivisa de significantes.

Aquí, en el texto, la inmersión en la tierra es una protección, un “cubrirse” el cuerpo de los ojos exploradores y controladores, un primer atisbo de formulación de una identidad “sucia”, plena de “desquicio” y capaz de desmontar el programa de violencia en el que nace y que la historia se encarga de desplegar con ferocidad sobre ella y el barrio.

Sin embargo, el “cemento” frena, la casa eltitana se articula en esa dualidad, en que la casa-refugio, se asocia a la naturaleza, pero siempre desde ella el “cemento” marca la oposición de una cultura corroída por el pacto con los militares. Ese es el pacto que destruye la casa y su dureza incide en la escritura de una nación que se desmorona, en que el habitar deslinda con lo insufrible. Hay sólo una “ventana” para mirar a los que hostilmente observan desde afuera.

¿Padre y madre son los que observan? ¿O es el ojo de ellos que se adhiere calculadamente al control de los poderes dominantes?

Como sea, es un ojo que pertenece a cuerpos que reptan, que no se atreven a protegerla ni a contenerla, ojos voyeuristas, espías. Y frente a los que Juan, el amante y más tarde, traidor, tendrá que sacarla, “con la mano tensada” (17)

La casa se continúa hacia el bar, que es el lugar en donde ocurre una poética del intercambio promiscuo entre los cuerpos. No hay aquí una censura burguesa. El bar es el lugar en el cual se bebe y se baila, en donde los contornos oficiales se olvidan y en el que a través del mareo y / o por él, ocurren ciertas cosas: a) el soplo, la delación de Juan, la traición de la madre y b)- la fugaz aparición del padre herido;; c) las alucinaciones de Coya- Coa y d) el baile con la madre, la gestación del incesto alucinado que Coya practica con ella, para intentar superarla.

“Cortesantemente, reverencié a mi mami antes de la salida y la dejé enclavada a Juan por el clamado de mi padre, sí, con el mejor de los estilos mi madre le suplicó al hombre que la escoltara. Fue, sin embargo, un episodio oscuro, confuso para mí y los nuestros. Todas mis amigas me animaron con las palmas y

a cada una rocé la copa. Todas mis queridas secuaces amigas, militantes del vino, cruzaron conmigo la más profunda de las miradas de envidia a la trinidad de Dios, yo misma, mi madre y todas en mí, duplicadas, hermanas. Esa noche de tragedia, alguien acabó en mi nombre y desde entonces, respondo dual y bilingüe si me nombran Coa y Coya, también”. (.21-22)

Es como en *El lugar sin límites*, el espacio de lo sagrado, en que la fiesta, al multiplicar los cuerpos, rompe la unidad del yo y hace que se produzca un yo multitud, un yo-otro, una aptitud metafísica que proviene del cuerpo (Bataille) para que la carne se amplíe y se integre en un todo. Un todo, sin embargo, parcial, en que múltiples lenguas hablan, y se estrían, las unas con las otras en una conjunción en que memoria, mito y deseo provocan una alteración a la linealidad parcial de los conceptos heredados a través de la historia.

Una misa Santa es lo que ocurre en el bar, el vino es la bebida de la comunión que se esparce en el lodo y en el fluido de cuerpos que comparten idénticas experiencias de vacío y abandono, iguales deseos de unión y formación de una colectividad. Una colectividad que va a desear lo inverso a las expectativas del orden militar, hegemónico, y que, desde esa inversión va a poder generar un código secreto de unión y resistencia.

Ese es el pacto que se arma en el bar. Por ello, debe ser cercano a la casa, debe continuarla e interrumpirla. La casa se sume en la fractura. Y se desencadena, así, la tragedia de la fractura con el Orden dominante, el Orden militar. El barrio entonces, herido, por las persecuciones, el acoso, y el miedo se refugia en el bar. El espacio de la noche sirve para poder efectuar esas secretas y oscuras maniobras. Que encierran claves para componer una conducta entendible como el inicio de una escritura jeroglífica, que hace del cuerpo un escenario y de los objetos que componen el espacio geográfico, símbolos que conciertan la estereografía de sentidos que van a poder coexistir con esos cuerpos actores de una escena carnal, erótica y sagrada.

Es así como surge, cruzado, lo indio y lo delincencial, lo coya y lo coa, para poder acceder al mundo indígena de la memoria y al hampa que lo ha herido:

“Tanto bandido que hay en el bar, ni haiga paz para mí ahora, que yo tan desesperada y tensa que te quiero, me muero de ti por pena del cuero, por la salud suya, yo la Coya entera la noche en vela, solos los dos y mío, aunque herido y reventado, ceñudo también lo quise: pagar la cuenta suya puedo yo, esconderlo hasta el olvido a usted, llevarlo lejos hasta donde nadie milico sepa de suyo. Pero usted mira mujer, cualquier forma la sigue, desde niña igual he visto cargado tus ojos y ahora también en la belleza suya me pierdo y aunque herido, mal presentado ante mis ojos parece idéntico al paso de siempre. Fue Usted el que Coya me dijo. Y ahora que parece tan niñita mía, muñeca mía el juego. Jugando a las cartas, trampeó plata, seguro, por eso pasamos pobres, pero nada más que usted en la pieza mía, no la madre mía en la pieza, no sus partes. Nada de ella ahora. Nunca ¿Cierto?” (32)

El amor al padre rompe el cuerpo del lenguaje y genera esta estética que corta el español en su versión oficial y lo ensambla con el habla rural, de origen popular, mestizo y lo convierte todo en una escena de ceremonia de “santería”, para darle vida al herido de muerte.

“Don” le nombra, porque “como si nunca papá mío fuera, como si no de ti

hubiera dado los ojos afuera la luz “(32).

Es en ese contexto, de angustia y alucinación en el que se produce el soñado incesto con el padre: “Lo parí. Estuvo atascado todo el día sin querer salir y yo mientras saltaba de dolor sobre la cama, queriéndome arrancar para librarme del sufrimiento”. (.38.)

El incesto provoca como efecto la reparación del Padre, como figura que emana desde Coya- Coa.

Seis son las madres que aparecen para emplazar al padre y enrostrarle su conducta, seis figuras que significan aquí un diálogo con el texto previo, fundante de la lengua en la que Coya es sujeto. Textos matriciales y populares, con pulsiones e inclinaciones arcaicas que construyen la articulación pre-edípica del texto.

Cercan el barrio y fuerzan la puerta de la casa de Coya, la casa de las alucinaciones, y allí, los guardias rematan al padre, a culatazos. Coya se va presa.

Apuntada con las armas, encuentra a sus amigas y a Juan

Dividido entre el amor que siente por Coya y sus deseos de salir indemne y victorioso de la redada, Juan es el alma ladina, la que en cada oportunidad, no escatima posibilidad de negociar con un poder, que es siempre negativo para él y frente al cual, él es móvil. No tiene mucho que perder, más que nada busca su sobrevivencia frente a las continuas catástrofes que lo mantienen en la miseria.

Juan trata de ocupar a Coya para que ella haga las “narraciones” sobre los distintos tramos en que ocurrió la redada, cómo se fue y con quién su madre, qué ocurrió con su padre, qué se lleva la dirección del pequeño grupo de mujeres.

Según Marina Arrate, “El primer momento de la escritura retiene un matiz terapéutico; fijar las cosas: Escribirlas es fijarlas, que dejen de tener una capacidad móvil, que en la novela lleva a la protagonista al delirio, a la mitificación de lo olvidado, al desbande de la identidad”^{163 63}.

A partir de ese mismo momento, comienza la lucha de las versiones. Si la madre se fue con un esclavo o no; de gusto o engañada, (48-9) si Juan es un soplón o no (52 -54). Esta última pugna cruza la novela hasta el final, allí donde Juan desespera por apropiarse de la memoria de Coya /Coa con el fin de “recomponer una actuación que necesito rehabilitar, evitar el desprestigio” (244).

Estas narraciones de Coya/ Coa llenan de duda la audiencia, pero son en verdad un acto político, que intenta mantener intacto un contrato con la historia, un compromiso con la memoria y con esa parte incierta, enigmática que es propia de toda la elaboración simbólica del recuerdo.

Así dice de sí misma: “me veía errante por la pieza, clamando simultáneo lo soez y la quejumbre: era una contralto que rompía su propio contrato de mantención y era, a la par, una mujer que sorpresivamente, envejecía. Como una sombra abierta y proyectada contra la pared, me inutilizaba”. (54.)

^{163 63} Arrate Marina. “Los Significados de la Escritura” p.142 en Juan Carlos Lértora: *Una poética de literatura menor*. Stgo. Cuarto Propio. 1993

El barrio se transforma en la inestable comunidad- fronteriza a la cárcel, siempre en amenaza de la redada y de caer prisioneros, ser heridos, quedar contusos, ser desaparecidos y muertos.

Por ello se forma esta comunidad de mujeres, comunidad inestable y pobre, marcada por el deseo de abandonar el país que resta de la memoria, el país tomado y abusado.

Dentro del espacio comunitario, hay tensiones, provenientes de Berta, quien siente celos de Coya, porque ama a Juan y éste la maltrata; porque Rucia sólo confía en Coya y no cree capaces ni a Juan, ni a Berta ni a Flora de saltar el cerco del país, debido a la desconfianza de su carácter. Y lo avasallador del ataque.

Sabe que “el país no se puede borrar de un golpe, aunque quiera que el barrio desaparezca del mapa y que Juan y los otros clientes estallen encogidos como osamentas” (65).

Flora desearía irse a la provincia y en el campo, cuidar árboles y olvidarse del “barullo del país” (60)

Todas tienen una idea diferente del país que quisieran, pero coinciden en el deseo de salir del erial, de luchar para librarse de los militares.

El erial es el reverso de lo que es una comunidad deseada e imaginada por los habitantes que establecen relaciones fraternas para coexistir en un espacio geográfico. El erial es un sitio vacío, no cultivado, habitado en general por vagabundos, o por asociales, marginales.

Pero el erial es un significativo productivizado por la literatura de Eltit, particularmente, en esta novela *Por la Patria*. Este significativo marca la desconexión de la sujeto con los grupos hegemónicos que lideran el país, para generar una superficie desde la cual elaborar un código de resistencia (*Por la Patria*) y donde encuentra personajes que establecen duras críticas al poder (*El Padre Mío*).

El erial es una de las cifras del margen, desde donde se hace inoperante la productividad deseada por el sistema. Ya sabemos, de acuerdo a lecturas de Foucault, que, tras el montaje de la disciplina establecida en colegios, cárceles e instituciones psiquiátricas, que uno de los objetivos de normar el cuerpo va en directa relación con la productividad económica: impedir el ocio, impedir el desvío de la norma, impedir el curso libre de la sexualidad, específicamente la masturbación.

El erial es el espacio recubierto de signos que favorecen la gestación de una representación cultural de un mundo femenino, mestizo, dual y cargado de máscaras, desplazamientos e inversiones.

Es el erial el lugar desde donde la casa se rearticula como comunidad múltiple y femenina. Desde el erial es donde se piensa la fuga, la resistencia y el ataque que sobrevendrá cuando, prisioneras, estén bajo el control del ojo acusador y torturador del enemigo.

La máscara más significativa de Coya Coa consiste en el hallazgo del nombre, la ocupación de sobre-nombres que erráticos, se desplazan por el cuerpo de la protagonista. Pero cada nombre porta una variación simbólica en el trabajo poético de

reelaborar desde esta mínima comunidad, un relato que continúe y desafíe la historia para contenerla y transformar sus contornos en un mapa de diferentes texturas.

Coya, princesa quechua, que de acuerdo al testimonio de la misma Eltit, habría tenido relaciones incestuosas con su padre, Coya es hermana y esposa; Coa, nombre del uso delictual del castellano.

Ese sobrenombre se une a joya, como nombre del deseo, punto de unión con el padre, al que ella llama “don”, con toda la carga semántica que este nombre tiene: don, que recuerda su uso en la España Medieval, don como un sistema de trato para con la nobleza, en la época en la que no todo el mundo era llamado como “don” o “doña”. Don es también un talento, una gracia, una especial habilidad. Don es además un obsequio, un regalo, algo que se otorga, como un privilegio especial del donante para el que recibe ese don, esa particular distinción mediante lo donado

Se pueden donar títulos, bienes, casas, libros.

Aquí lo que se dona es un estatuto épico, y tiene la dimensión de Mito, también del secreto. Esto se va imbricando en todos los estatutos de la novela, en la que se va elaborando una recomposición del espacio patrio desde una comunidad negativa, en el sentido de rechazante a los valores patrios tradicionales, porque lo que ha quedado de ellos, es letra muerta..Es resto.

La paria es hija de la patria. La patria es el lugar del padre, pero en nuestra familia lingüística se designa como femenino (madre patria); esa doble autoridad sanciona el carácter paria del hijo. El padre huye de la redada, mientras la hija quema los papeles que lo implican.

En *Por la Patria*, la identidad (el pasado) es tachada, el presente es el estado de fuga. Se trata del discurso rehaciéndose sílaba a sílaba, como historia familiar (balbuceo) y relato colectivo (testimonio), entre los espacios del desarraigo (sin lugar social) y del arraigo (matriz verbal popular). Así, el mundo del extrañamiento empieza a ser rehumanizado desde el comienzo: desde el habla que lo disputa.

Esa habla es “la instancia del pueblo pobre”, ha señalado Julio Ortega^{164 64}. Exacto, pero esa habla es la materia con la que Eltit juega para tocar la entraña del mundo del oprimido, hacerlo sentir en su lugar más vulnerado, y también para mutar subyugaciones, haciendo dialogar esa lengua con otras. En una operación de la que habla Barthes en *El Placer del Texto*, cuando habla de la “jouissance”, el goce del texto.

Este se produce en el contacto de una lengua con otra, cuya prosodia y entonación se contactan con el léxico, la gramática y con otra diferente prosodia para aunar sus diferencias en la mente de quien las oye y la oye desde su lengua materna, con una ajenidad. Uno de los efectos de sentido consiste en la extrañeza y la ajenidad con que se presentan materias de algún modo ya conocidas. En ese proceso, se genera el goce, de lo que no alcanza a ser comprendido, decodificado y así, devuelto, en todos sus sentidos al archivo personal de lo que llamamos experiencia y se mantiene ahí, en esa zona límite de lo indecible, lo inefable, lo que apenas por los sentidos, alcanzamos a sentir, rozar,

^{164 64} Julio Ortega. “Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad,p.74. en Juan Carlos Lértora,op.cit.

palpar.

Volver “otra” la propia lengua es uno de los trabajos que intenta hacer Diamela Eltit, convertirla en extraña, hacerla sentir en su diferencia, cuando elabora la épica de la patria, de la hija. Establecer una poética allí como una extrema violencia política, como señalara Bhabha^{165 65}. Desplazando la narrativa edípica, se convierte en madre y esposa del padre, que lo pare y que lo cura, rearmando la lengua, sílaba a sílaba, enunciado tras enunciado, desde los enunciados iniciales del texto: m ama ma ame ame dame madame madama dona madona mamá Camacho (p.9).

Por la Patria semeja desde su inicio una boca que se abre desde etapas preedípicas para reconfigurar la relación de la sujeto de la escritura con la lengua que rediseña. Ello explica la utilización de una sintaxis permeable a la dislocación de los códigos para readecuarlos a situaciones históricamente nuevas, para generar circuitos de información solitarios y solidarios con el habla delictual. En suma, para generar desde el arte la densidad estética y la pluralidad de significantes de pactos nuevos con el país y con la lengua que cartografía el mapa.

El país se simboliza en “Estacas en las esquinas, alambradas” y en “El cerco, el delirio, el cerco” o “No me dispaes con metralleta”, no hay seguridad en ninguna casa del lugar y el barrio en el cual ella se dispersa, se caotiza.

“La sangre viene en vertedero al barrio. Por causa del miedo, se abren los bares, los reservados, y se apersonan los fugitivos, los hambrientos, los apacibles seres que beben. Entonces se larga en serio la primera borrachera. Es tinto, el color negro que tienta la boca. Es tinta. Su madre también se pliega” (76.)

La escritura del país es roja y negra, plegada con la madre y también con la herida de la madre, con punzón, en una pierna justo en el momento precedente a la parición invertida. Eso indica la reposición de Coya, “empecinada en restañar la gloriosa herida venial de la madre”.

Uno de los núcleos significativos de esta escritura “tinta”, en todas sus múltiples cargas semánticas, consiste en demarcar la posición materna, como posición que falla en el tejido simbólico de la red edípica, como postura herida, debilitada, que la amarra a una condición parasitaria y sometida, como es, el ofertarse ante quienes posean, aunque sea momentáneamente, el poder.

Coya en cambio, quiere afirmarse en la resistencia, en la lucha contra el opresor y busca, por sobre todo, ser la portadora de un nuevo orden simbólico que repare la patria.

Sea desde la libertad desolada del erial, sea desde la cárcel, el orden es precario, en cuanto provenientes del lugar más oprimido y periférico de una lengua sudamericana, cuyos significantes se gestan en los grupos oprimidos, populares. Busca rearmar el español desde el imaginario indígena y desde la reserva simbólica del barrio como reducto en que predomina la mujer. Pero no la reproductora, pasiva y acomodaticia, sino que desde la trasgresora y más aún, la que se convierte en un signo poético y épico, capaz de subvertir el dualismo oprimido /opresor.

Uno de los modos de operación de Coya es por intermedio de la sexualidad, con la

^{165 65} Bhabha, op.cit. p.82

que invierte el triángulo edípico; por otra parte es el modo con el cual enfrenta, seduce y somete a Juan, quien ha pasado a ser su carcelero. Le hace ver que ella es invulnerable: es la memoria. Dentro de esta memoria, amada, organizada de múltiples modos, él sería la “contramemoria”. Así le dice:

“Eres mi madre, mi padre, mi familia. Eres todo lo que tengo. Exclusivo en mí, traicionando por el desconocimiento y el error confuso que hiciste con parientes, con corrientes seres que te engendraron. Eres Coa mi memoria. Coya raza. No te amo, eres el descampado que me rige y la memoria de mi origen... Has hablado de soplón. Yo remito mi proceder y cambio esa palabra proscrita por un trato: un trato cometido con tu madre, con su materna postura en contra de tu padre. Todo por salvarte y perderte en mí que soy, que soy, que fui, que seré tu contramemoria y el viso de realidad que te afirma. Tú que eres todas las cosas, toda mi familia y la humillación, mantienes viva mi lucidez y en cuanto viva, seremos los sobrevivientes, los tejedores que más, mucho más adelante se van a destacar, sabiendo de la oscuridad, del frío miserable que nos invade “ (p.271).

Juan es el signo de una realidad opuesta al deseo de Coya y su deseo de reconstrucción del país, desde la superación de la figura materna y desde el anclaje de la memoria. Juan dice aquí no amar a Coya, pero en realidad, la necesita.

La necesita porque Coya ha invertido el paradigma de la figura de mujer, Coya se convierte más bien en una virtualidad, la virtualidad de un deseo. Con ella además, nace la fuerza necesaria para quemar y destruir los relatos de desamparo y destrucción que cercan los cuerpos femeninos, en cierto modo, similares en Coya: Flora, Berta, la Rucia. Ellas son su contrapartida, las que le dan la capacidad de re- unión de materiales de la lengua retejada y retramada desde múltiples voces.

Así como las Madres alucinadas son varias, y varios son sus fatídicos relatos, Diamela Eltit multiplica el grupo de las dominadas: no las representa: ellas tienen su propio relato. Este texto no ignora desde qué lugar habla, no nos encontramos aquí con la problemática del oprimido de Donoso en *El Obsceno Pájaro de la Noche* y *El lugar sin límites.*, en los que la crítica al sistema cultural chileno viene desde la burguesía y va hacia ella, sin mirar al subalterno más que de manera global como “monstruo” o “masa informe de perros y hombre”. En *Por la Patria*, cada voz viene de un cuerpo, cada cuerpo proviene de una escena, cada escena tiene su propio archivo y es un teatro que así se presenta en el texto. Coya – Coa, es la sujeto de la escritura, pero ésta posee un narrador heterodiegético que presenta la lengua, desde múltiples lugares, pero sobre todo desde el lugar del Otro, el siniestro y sombrío lugar del Otro. Que fuera observado por Donoso, pero también enmascarado, camuflado, transformado en serie. (Las Viejas, Las Huérfanas, los Monstruos; no es casual el plural).

La inclusión del grupo le permite generar un texto dialógico y carnavalesco, en que varias “oralidades” se interpelan, se “cruzan” como trazos que contribuyen a armar esa memoria patria, y también, superarla. Como se hace por la quema, que exorciza el pasado y sus llamados edípicos y nostálgicos repara los cuerpos para ocupar el lugar trasgresor, amado por Coya, y en el que Juan, es la función masculina, su última representación de un masculino cercano, que autorice la “versión oficial”, interesada en contribuir a depurar un relato de poder para los centros de dominación, para el

colonialismo. Pero Coya- Coa, se opone a toda sumisión y a toda transacción con el relato vencedor, y reclama su épica, plural, múltiple, india y generada desde el mito y la poesía. Economía y arte se encuentran y desde ese choque surge la brillante respuesta de Coya:

“Hay una hazaña que no puedes ni podrás con nada desmentir. Hay una épica. Surgida de la opresión y destello del linchaco. Yo para ti, madre y padre en cuanto insurgente y diestra, en cuanto reina y el poder de resistencia a tu vacío. Olvidé. Olvidé aquello a lo cual te aferras y tras lo cual te prevaleces: Olvidé tu cuerpo. Olvidé tu cuerpo porque fue mínimo e insuficiente al boche, al barullo del afuera que me deslumbró. De espaldas en mi cama, en mi mama, en mi leche me querías: yo erecta, erguida y doble soy: punzando y recibiendo, mojando y mojada, desmaterna y despaterna, desprendida ya.” (.273).

Coya, joya, coa, son los tres nombres que el texto elige para escribir este paso de la utopía (y el mito) a la historia en una travesía por la lengua hispana. La casa materna es el descampado, herido desde siempre, pero se sale de ella como de la lengua madre, que ha posibilitado la inserción de un sujeto fracturado, que fuera el significante de un período histórico de dominados y dependientes. Atrás queda esa casa, con sus puertas abiertas, suspendido en el tiempo. La casa propuesta por Eltit, aquí, es una comunidad alegórica que parte desde un “erial”, sin héroes, pero con la suspensión del trayecto edípico en el subsuelo del inconsciente.

Como cita, como trauma, pero también como cicatriz que desliza su significación en esos tres nombres en cuya superposición jeroglífica condensa y redime los grandes hiatos y errores de la memoria oficial en un proyecto escritural pocas veces visto en Hispanoamérica.

“Soy el último reducto- dice- mantengo intacta la memoria colectiva y metalizada” (.247.)

Relato que requiere del doble ritual del incesto como figura simbólica. El primero de ellos (con padre y madre) ha sido necesario para la investidura de Coya en texto libertario y trasgresor, y se cierra con el segundo incesto que fusiona el primer relato con la gesta fundacional americana: “el incesto total de la patria”.

Doble que se repite en la composición material del libro, que dobla la primera parte en la segunda. Doble corregido de una gesta. Inscripción de la novela como escritura que duplica y contesta la apelación histórica y política que su tiempo le exige como productora de una literatura transformadora del campo perceptivo abierto como modelo para ver una realidad agostada...La gran herida del texto- su motor- se vierte sobre los sentidos codificados que modelan la conciencia latinoamericana..La herida es la obturación de ese sentido, su profunda fractura., pero todavía el espacio en blanco de ese aún no existente lugar chileno y latinoamericano.

Campo simbólico por escribir: la in- dependencia del texto llama al deseo, a la independencia simbólica y política de la casa, para generar el cuerpo desde donde construir la escritura latinoamericana. Sin reincidir en la demanda de reconocimiento y de otorgación de identidad por los centros hegemónicos que permiten y controlan la existencia de las minorías, marginalizándolas, para la existencia de una base material que, dominada, garantiza la existencia de la superestructura económica e ideológica de

las grandes potencias dominantes. No ser el mercado del teatro europeo de operaciones sino que, invirtiendo ese gesto absorto y narciso, mantener la postura de un cuerpo siempre otro, dual, doble y enigmático en la incisión de su corte con las figuras del préstamo, la hipoteca y la deuda hacia el Primer Mundo.

Desde el umbral posmoderno, que Diamela Eltit abre, perfilando en su producción literaria los signos de una época en que la relación de la escritura con la Historia se hace otra, en que ya no existe la expectativa de que los grandes relatos vuelvan a significar la relación de una comunidad con un Estado y con un continente, sino más bien en que grupos de una comunidad alcen su palabra- y su escritura -para desatar oscuros y complejos modos de resistencia al Poder.

Ya no se trata de textos centrados por un solo sujeto, sino de textos descentrados y polivalentes, con sujetos muy fracturados, que tienen erosionada la piel por un cansancio de siglos. Sujetos que portan, en el caso latinoamericano, sólo la capacidad de significar las ruinas de su mundo, y que lo hacen desde la opresión que portan los significantes de su lengua. Como señala Sara Castro Klarén, una de las características de la escritura de mujeres de este último período es “el signo exhausto^{166 66}”, que merodea y merodea a la manera de la Malinche por los sistemas de codificación para generar una superficie estratificada de lecturas de diversa pigmentación. Es lo que Deleuze y Guattari llaman “escrituras rizomáticas”, que tienen múltiples centros, no son elaboradas desde un solo lugar sino que desde varios. Escrituras fragmentarias, en las que como en el caso de Diamela Eltit, el silencio es parte del proceso de producción del texto. Como el blanco de la página, que enmarca y desmarca la letra, de sus habituales conceptualizaciones y la afilia de un modo inédito, a otras formas de posicionarse el sujeto en la historia, un modo más solitario y desesperanzado.

Un modo en que la migración y la mutación parecen ser los signos sobre los cuales se gesta la comunidad, en que la identidad de un sujeto ya no se resuelve por una relación con una historia, con un país, sino que más bien con una relación negociante entre varios países. Los sujetos posmodernos anclan rara vez, son islas flotantes.

El universo literario de Diamela Eltit no sólo se forma con la relación con la literatura, en la que por cierto ella arma su tejido de conexiones y su cuerpo de citas, explícitas, por lo demás, que aparece en el Capítulo en que inaugura el sistema del frote, que caracteriza la escritura de Lumpérica, de un cierto modo y a *Por la Patria*, por otro. En *Lumpérica*, se trata de un coqueteo gozoso, en que la lengua de la escritora (y su procedencia histórica y su particular estética) se contacta con otras; por ejemplo, con las de James Joyce, Ezra Pound, Alain Robbe Grillet, Juan Rulfo, José Lezama Lima, Pablo Neruda y finalmente concluye: “con cualquier fulano se frota las antenas “(69), en 4.1. “Para la formulación de una imagen en la literatura”.

En *Lumpérica*, el cruce se da también con las artes visuales, con el cine y particularmente con la noción de escena. Mientras que en *Por la Patria*, la relación mayor es con la historia de Chile, con el panfleto, la arena política y el teatro. Diría también que

^{166 66} Castro-Klarén, Sara., *Antología de Escritoras Latinoamericanas*, con Beatriz Sarlo y Sylvia Mohillo. The Johns Hopkins Editions. 1993.

con José María Arguedas, por el uso de la lengua y por la angustia de la rotura de una utopía de renacimiento en Perú. Con César Vallejo, por el uso mezclado de vanguardia y estructuras quechuas metaforizadas en el uso de su gramática y sintaxis. Un español trabajado de manera “india”, ésa es parte de una operación de vanguardia en César Vallejo, específicamente en su gran poemario *Trilce*

El coa cumple aquí una función poética distintiva y diferencial, rompe la lengua e irrumpe para generar una manera neobarroca de situarse en la lengua. *Por la Patria*, como señala Bhabha, en *El lugar de la cultura*, genera un lenguaje particular, una semiótica de su lengua, casi un metatexto para descifrar el texto de un grupo que se hace refractario a los signos del poder^{167 67}.

Ese hogar lingüístico es la casa que surge, como imaginario, de *Por la Patria*, un hogar hecho de palabras que contienen una memoria y también su contramemoria, pero traspasándolas, como lugar de un quiebre que adquiere una dimensión política, lo que quiere decir aquí, una manera nueva, otra, de rediseñar la polis, de habitar las marcas legadas por la historia de una manera batallante y negociadora.

Ninguno de los lenguajes citados, bajo los sistemas ya mencionados, prevalece en los textos de Diamela Eltit. Al contrario, todos comparecen, sin imponerse tiránicamente, uno sobre otro, en un mecanismo de flujos y reflujos que no desean la mecánica falologocéntrica de la penetración, ni la conquista. Reviven la canción amorosa y su imagen mística, el panfleto, la oratoria política, la cita obscena en un incesto total de lenguas que se rozan, se conectan, se espejean a veces lúdica, a veces dramáticamente. No hay en el andamiaje sintáctico una tiranía de la lengua materna: ella los hace comparecer en este metatexto en cuya superficie escritural se invierte la posición de dominio de la lengua oficial y se articula de manera más democrática el nacimiento de una nueva patria: una patria paria, periférica y minoritaria.

Se trata, como dije en *Campos Minados*, (141)^{168 68} de una propuesta textual como alegoría que rechaza toda iconización, todo mensaje pedagógico. Su lectura de la realidad reinscribe lo ocurrido hace cinco siglos como modelaje (como metatexto) de lo ocurrido en la contemporaneidad. Inscribir lo antiguo en lo nuevo y lo nuevo en lo antiguo, como lo hiciera Baudelaire en *Las Flores del Mal*, según el análisis de Benjamin, ocurre bajo la forma de la tragedia-el incesto-y proponer sobre el vaciado de los héroes nacionales el cuerpo de una mujer y de una mujer paria como imaginario colectivo multiplicado es un modo nuevo de entender, a mi juicio, lo que es la práctica literaria. Poner, como dice Bhabha, un signo poético allí donde la historia oscila entre los sistemas dominantes y dominados, es un gesto revolucionario. Alta exigencia para una escritora, pero no menor es la respuesta que el texto da a su patria. Cuando digo patria, digo comunidad más que imaginada, como ya lo señalara B. Anderson, sino que deseada y poetizada.

Así testimonia D. Eltit, por boca de su protagonista Coya- Coa: “Todavía nosotras no, vender nada por ninguna cosa, ni un milímetro de pellejo, ni un trechito de pensamiento”

^{167 67} Bhabha, op.cit

^{168 68} Brito, Eugenia. *Campos Minados*. pp. 133-142. Ed. Cuarto Propio. Stgo. 1990

(162).

La casa habitada por Diamela Eltit en esta novela es un lugar elidido, fracturado por la dictadura militar y todo el intento del libro es abrir un espacio de resistencia para señalar cómo desde la ruina y la exclusión sobrevive desde los retazos de una lengua hostil una memoria. En relación de oposición con la contramemoria con la que se lucha y frente al desalojo de la lengua y de todo hogar amparante o nutricional, esa nueva casa eltitiana propone un trabajo poético de reelaboración de un inconsciente político: hacer de la zona dura de la minoría política un signo poético que inserte en su hogar significantes alternos provenientes del quechua y de lenguas indígenas, previas a la dominación española. En ese sentido, Eltit dará un testimonio político y forjará el relato de la historia de los oprimidos desde cuyo lugar revuelto y mestizo, funda una organización destinada a hacer posible un modo de existencia, un espacio cultural, la casa latinoamericana durante la dictadura.

15. Capítulo XII. *El cuarto mundo*. Desde la comunidad “paria” hasta la aldea global y mercantilizada

El Cuarto Mundo, Stgo. Planeta. Biblioteca del Sur.1988, la tercera novela escrita por Diamela Eltit tiene un complejo tramado de mundos imaginarios que se entrecruzan y absorben en el escenario textual de una casa periférica, situada en los bordes de la comunidad local.

De manera análoga, este escenario se duplica en la precaria situación vivida por el protagonista cuya existencia casi es llevada a la fantasmal categoría de doble de su hermana melliza, cuya aparición vive como acoso, atracción y horror. La situación precaria de la casa se repite en la debilidad de la figura que la narra, lo mismo que en las sensaciones y pulsiones que dominan a la voz masculina según como relata en el monólogo interior, en que se inicia el libro.

Si la narración toma como eje una casa metafórica, también la historia transcurre desde su inicio, con sensaciones y pulsiones inéditas, para las cuales no existe el dispositivo lingüístico, De modo que la autora se aproxima de manera audaz, focalizando la narración en el propio hijo, quien enfrentado a un sueño materno, relata: “Contenía imágenes distantes y sutiles, algo así como la eclosión de un volcán y la caída de la lava....El color rojo de la lava me causó espanto, y, a la vez, me llenó de júbilo como ante una gloriosa ceremonia” (.12)

Estos sueños se despliegan como ecos y resonancias de una pareja que acopla mentes y cuerpos de una manera indiferente y dispar. Son engendrados en medio de la enfermedad y el delirio de la madre y con la desesperación de un padre, asustado por ese cuerpo pulsional que es el de la esposa.

La casa está ubicada en los márgenes de una ciudad chilena. Ese margen social, continental y político se corresponde con el sutil tratamiento que en esta novela Eltit realiza de los márgenes e intersticios somáticos y psíquicos de la mente humana. Y se conecta también con los sentidos que pueda tener la concepción matérica de un libro escrito sobre la periferia y a partir de ella.

Una casa que contiene las ruinas de una familia, si ésta se concibe como la relación par, por ende dialogada, de personas que fundan una familia y que preparan sus hijos para su ingreso creativo en la sociedad a la que pertenecen. Nada de eso ocurre aquí. Padre y madre funcionan separadamente, como en una guerra sin cuartel, en la que cada gesto, cada acto del uno tiene su repercusión en el (o la) otro (a).

Los mellizos asisten desde su niñez a esa contienda, pero a su vez mantienen una alucinada atención del uno en la otra. No preparados para una división de identidades, permanecen, desde la mirada del varón que narra en la primera parte, simbióticamente unidos, lo que conducirá al drama que narra la novela. Cito:

“Eramos apenas larvas llevadas por las aguas, manejadas por dos cordones que conseguían mantenernos en espacios casi autónomos. Sin embargo, los sueños de mi madre, que se producían con gran frecuencia, rompían la ilusión. Sus sueños estaban formados por dos figuras simétricas que terminaban por fundirse como dos torres, dos panteras, dos ancianos, dos caminos” (13.)

El trabajo narrativo hurga en el proceso de creación de identidades cercanas a la enfermedad, que no logran, por un programa familiar sicotizante, ni la independencia ni la autonomía. Más bien se trata aquí de una profunda y total desidentidad, en que cada uno de los mellizos, pierde en el otro sus contornos.

A la ansiedad del feto varón, la mujer responde con la obsesión; ante su alejamiento, la hermana busca trucos, para acercarse, planeando ante los movimientos de retiro, dejarse llevar por la corriente de las aguas embrionarias, para acosar al hermano y estrellarlo, de modo amenazante para él. Ese momento tan íntimo lo obliga a enfrentarse a la obsesión de ella, en la que encuentra su profunda complicidad con la madre.

Ya desde la cámara uterina, el futuro niño ejerce la disciplina de pensar, así logra saber que cada una de las acometidas de la hermana responde a claves de sueños maternos, que para él son traumáticas, insoportables. La madre genera una barrera ante él. (.15)

Así enlazados, logran los hermanos combatir el miedo a la ceguera del futuro hijo varón, causado por el hecho de asistir a los terrores maternos desde la oscuridad y enfrentados a sonidos guturales de una madre, cuyo relato les parece premonitorio y aterrante.

“casi asfixiado crucé la salida. Las manos que me tomaron y me tiraron hacia fuera fueron las mismas que me acuchillaron, rompiendo la carne que me unía a mi madre. Fue un día después de mi hermana. El roce con las piernas de mi

madre me preparó a la áspera tosquedad de la piel adulta”. (22)

Si Diamela Eltit en esta novela renueva su escritura, su proyecto literario va a desplazarse desde el espacio de la periferia en las ruinas de la ciudad devastada por la dictadura, hacia los espacios más íntimos de la familia como una célula política pero también como núcleo corroído por el poder. Desde la primera casa del hombre, el alucinado vientre materno, el hermano mellizo, María Chipia es desplazada por su hermana, con la que conjuga su identidad en los bordes de la placenta que los une sin mantener oposición. Pues la madre no sabe (o no puede, o no quiere) separar esos cuerpos/ esos textos del psiquismo que los mantiene unidos.

De modo que es una casa situada en la periferia, al margen de la ciudad, es la que determina la estructuración de la escena en que sucede el incesto dirigido de manera inconsciente por los padres, desde la formación del objeto de deseo hasta su desvío, por el efecto de un gesto, un sueño, una palabra sobre el otro o la otra, ocupa un lenguaje

Podríamos decir que este texto marca un cambio en su desarrollo literario, abriendo una segunda fase de la narrativa eltitiana, que aborda el neo-liberalismo, después de la salida de la dictadura. La primera etapa correspondería a *Lumpérica* (1983) y *Por la Patria* (1986). *El Cuarto Mundo* abre un nuevo espacio textual, que va a inaugurar una escena marcada por ciertas diferencias escriturales. A esa segunda etapa pertenecen también *Los Vigilantes*, *Vaca Sagrada* y *Los Trabajadores de la Muerte*, por su trabajo formal, que se hace más pleno y lúcido, intentando desde nuevos ángulos la reconstitución de la escena narrativa. Y por la crítica permanente a la política neo liberal, marcada por la selección formal de temas y por los abordajes poéticos de sus textos.

Pero, al igual que en sus producciones anteriores, *El Cuarto Mundo* contiene las claves de su programa narrativo, portando por ello, un texto y un metatexto de una manera más paradójica y ambigua. El metatexto se entrega mediante la participación de una tercera voz narrativa, que aparece al fin del texto y que le da un giro insospechado y un sentido muy preciso a la narración. Estructurada en dos capítulos y a dos voces, una masculina y otra femenina, esta dualidad aparente no será sino uno de los modos en que esta escritura provoca fisuras a la lógica binaria como red de estructuración del pensamiento. Porque si parte de la novela ocurre dentro del misterioso primer mundo de dos embriones en el útero materno y, además, como ya he mencionado, el embrión masculino guarda memoria y da testimonio de la gestación de su melliza, muy bien, podemos suponer que los sentidos, recorriendo las huellas somáticas en la memoria de un adulto sobre su propia genealogía en la secreta cámara materna, siguen las huellas de la histeria en la fugacidad del significante paterno.

Como en todas sus otras novelas, la escritura no es sino la puesta en escena de un ritual.

Su composición será, entonces, la simbolización de una alucinación en que una figura femenina (la melliza) recrea desde su inconsciente su propio doble masculino (el hermano). Esta recreación del doble, este Otro supuestamente masculino, es una de las ficciones más sutilmente tejidas en esta alucinante novela de Eltit. Su conceptualización textual no le quita realidad al hermano: tiene la misma realidad que las producciones oníricas, las formaciones psicóticas, alucinaciones que para su productora (la melliza) son

la única realidad desde cuya lógica se comprende este mundo. Pero el texto crea ese desborde y la escritura es lo suficientemente lúcida y controlada como para mantenerlo en ese plano, el del desborde psicótico.

El habla masculina no puede sino ser débil, si es un duplicado del habla ausente de un padre fagocitado por la madre y un fantasma de la hermana, por lo tanto, una larva, según la escritura. La figura femenina lo recrea desde su psique, haciéndole el observador (y analista) de su propia gestación (y de los efectos y rendimientos de ésta).

Su compañía, el dolor de la compañía que el hermano representa no es más que la marca en su memoria de un desalojo paterno, de una ausencia psicogenética y por ende, la asunción de una bastardía.

La sensación de orfandad hace poderosa a la melliza, la dota de una capacidad de recreación y dominio del otro, con el cual generar la escena primaria, con todo el placer y la angustia que ese trabajo conlleva.

El hermano que tiene el saber de la procedencia, aparece más frágil, disminuido por los temores de la madre y ante la fuerza de la hermana.

El desborde familiar como todo exceso conduce a la muerte. Tras producirse el incesto entre los hermanos, éste lleva al paroxismo la tragedia familiar. Los padres abandonan a los hijos culpables, pero esa tragedia tiene un fin curioso y ambiguo. Veamos:

“Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y un 8 de abril, diamela eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta” (.128)

La inclusión del nombre de la autora como personaje de la novela cierra el texto y es clave para comprender los sentidos de su desarrollo. ¿Quién es aquí Diamela Eltit y cuál es la hija que va a la venta?

Podríamos apresurarnos en contestar que la novela entrega por fin el nombre de la innominada melliza a la que superpone el nombre de la autora. Pero creemos que se trata de un proceso más complejo. Si Diamela Eltit escritora incluye su propio nombre- y no es la primera vez, también lo hace en *Lumpérica*- es que ella misma es su propia melliza o una de las mellizas creadas como su apariencia, una máscara, una ficción narrativa. Pero esta apariencia emerge en el acto de parir “en una casa abandonada a la fraternidad” para hablar de una venta que curiosamente se pregona al final del relato. Se trata, entonces, de una partitura diferente, ni más ni menos que la de una novela. Y que la novela sea metafóricamente “una niña”, confirma la hipótesis de que la escritura es formalmente y en todos sus estratos, escritura de mujer.

Mujer que sueña una cámara uterina. Dos mellizos, ligados por el misterioso cordón umbilical, de diferente sexo; mujer que debe hacer hablar a un hombre y a otra mujer, que se encarna en el hombre, golpeado por las fuerza femenina para así incrustarse sobre él, poseerlo y abandonarlo.

Sin embargo, la novela es completamente circular en su estructura: se habla y se crea un embarazo; se abre y se cierra con un parto. En el último parto, la fecha “entre un 7 y un 8 de abril” junta en la dualidad, tan querida por D. E. el cuerpo textual que

abandona y da a la venta.

La literatura ya no es concebida como en *Por la Patria* en una reparación histórica, como resistencia al poder oficial, sino que muestra el fin de una era: la moderna. Y la llegada de la posmodernidad: lo que se vende ya no es un libro, del que se espera ilumine los sentidos del relato latinoamericano. No. Lo que se vende es la ilusión de la belleza, la penetración psicológica, la gestación del paisaje. La novela aborda aquí desde la construcción de la casa “sudaca” y su paradójica enunciación literaria, esto es, la situación de América Latina en el mercado neoliberal. Esta es, la de la dependencia social y económica. Por lo tanto, periferia y mujer son signos que se asocian y que mutan la construcción genérica en que los roles masculino/ femenino son un espacio indiviso ante la venta de la “minúscula sudaca”, que es la niña que va a la venta. Esta niña que aquí aparece es la gran metáfora de una nueva ordenación social construida políticamente para la cultura popular y masiva latinoamericana. Es la niña que asume el lugar de la periferia y de la construcción de una subjetividad nombrada como femenina, por joven, por lo tanto, contiene un futuro posible, el que será ya no lo local, puesto que con la niña, hay un imaginario que se fuga y que se transporta al mercado internacional.

La figura de la niña se asocia además a la semiotización elitiana de su escritura en esta fase como productora de un género “novela”, que realiza una correlación entre nación, escritura y mujer. En esta correlación, la mujer asume la condición productora de signos que algunas veces disloca y en otras, moviliza y desplaza. Aquí los condensa en una niña paradójica, cuya aparición, como significante, al fin del libro moviliza hacia atrás todo el proceso de construcción del relato del texto. Por ende, lo que se vende es una niña nacida de la periferia misma, la venta trasciende los bienes materiales. La venta va al simbólico mismo, ésa es la transacción final.

Por ello, esta “niña” actúa la fantasía periférica de la hermandad unida al amor, locura y muerte de los dos seres expulsados del paraíso familiar. Cuyo destino era al fin anticipado por la incapacidad de la madre y por el desdén paterno.

La familia debe mostrar su lado destructivo y canibalesco, provocando una mortal y patricida lucha por la posesión de los cuerpos de lo mellizos y de la hija menor.

La era del libro, que se inaugurara con Cervantes y *El Quijote* ha terminado. El presupuesto de la belleza como el acontecimiento de la verdad en los estratos significativos de una obra de arte –sea ésta literal, visual, escénica – no opera de la misma manera.

El enigma de la novela “*El Cuarto Mundo*” está en proponer un texto que contiene todos los requisitos de un gran libro para la época moderna, dentro de las postrimerías de la modernidad, en la postmodernidad. En que el mercado está presupuestado como comportamiento significativo del intertexto producido y provocado por él. El mercado entonces, no es un “afuera “prescindible; está contenido, con toda su impunidad en la construcción tanto de la casa periférica, como de la comunidad – familias- hijos- hija- de la que habla *El Cuarto Mundo*.

Entonces, otra luz ilumina el texto. Una luz de neón- la de las metrópolis y sus suburbios periféricos-.. La de los grandes consorcios financieros metropolitanos que multiplican sus redes en oficinas de préstamos y convenios. Esa luz nos hace ver como

los nombres de los Capítulos: el admonitorio “Será irrevocable la derrota”, anticipa un consabido destino para la letra minúscula sudamericana mientras que “Tengo la mano terriblemente agarrotada “apunta al cansancio de la pulsión escritural, a la angustia de un esperado y próximo Apocalipsis, a la visión de la desintegración de todo sentido que rescate una porción, un espejismo siquiera de alguna instancia salvadora para esta casa metafísica que es *El Cuarto Mundo*. A la mendacidad de esta casa. A la venta de cuerpos, órganos en el mundo ya descrito por Giorgio Agamben en *Homo Sacer*^{169 69}.

Por ello, resulta interesante la necesidad de contar la historia de un nacimiento, desde su gestación como embrión y todas las vicisitudes, el acoso, el ahogo, la sospecha, la angustia, la terrible necesidad del Otro, que demarcan esa periferia tercermundista que es la del subalterno latinoamericano. Su planificación incestuosa dadas las cosméticas femenino / masculino por la ideología consumista y la unión no casual entre economía y deseo que politiza los estereotipos hombre- mujer hasta el extremo de convertirlos en grandes significantes textuales. Esas máscaras caen.

Caen desde la consagración de un crimen: hacia los cuerpos, la base matérica y viva de toda transacción y la estipulación de una venta. En parte ese crimen proviene de la salvaje extirpación de una psique del referente paterno.

Ausencia que es suplida por el Mito como consecuencia, en la compulsiva repetición de ese tiempo abstracto e irreal en la historia.

Pero la necesidad parte de la carencia. Carencia de cuerpo, de autonomía, de identidad: carencia de rostro. Género mixto, y por tanto, la caída en la tan nombrada histeria: la desesperada y fantasiosa búsqueda del amor en los cuerpos sin nombre para llenar un lugar que no existe, no tiene más paradero que medir siempre su inconmensurable vacío.

Repetir en todos los cuerpos el nombre del que hace caer: el incesto latinoamericano, tan frecuente. amparado desde la familia y su promiscuidad., protegida por la Iglesia y legalizada por el Estado, aunque este último no sea sino un montaje de signos que protegen la pequeña periferia de su completa caída como masa incivil, librada a la desafiliación íntegra a la comunidad, sin deseo de pertenencia, pues ya no se sabe bien a qué pertenecer. El país ha perdido su historia. Lo que queda es una parcela de poder de las apariencias, una masa asalariada y tribus nómades que ensayan una historia tatuada sobre la base de corporalidades escénicas traducidas de grupos de protesta norteamericanos. Nada más.

Por ello, alegóricamente, como es propio de Eltit, en la vidriosa cámara uterina – y mirada con todos los flashes- se gesta la obsesión desgarradora de ser, como los mellizos- el Otro y el Mismo, de no encontrar diferencia. Este deseo, que parte de la madre, va a aplastarlos, por ello, “es inevitable la derrota “. La ilusión de poder la da la no- diferencia, la total compenetración del uno en la otra. Es el vacío corporal y ontológico lo que los lleva a buscar en el precario e incipiente cuerpo del otro, la repetición del programa psicotizante: entre el 7 y el 8 de abril.

El cuerpo de la niña dada a luz cita a la pareja incestuosa, su crimen es la venta.

^{169 69} Agamben ,Giorgio.*Homo Sacer* .Pre-textos, Valencia, España.1998

Pero la venta es otra vez más la desmaterialización de la historia, la pérdida de toda autonomía para la densidad local. La niña, sin nombre, abandonada se disemina, de manera castigada por la aldea global y las transnacionales, mientras que sus padres se pierden en la irrealidad y la pérdida de sentido de la textualidad latinoamericana.

La casa se convierte en el país. Que, desde el útero materno se vuelve absorbente y desquiciadora. La casa comienza siendo una cárcel vigilada por el ojo normativo ciudadano que, exilia a los incestuosos, preparando su tránsito a la muerte de la pareja.

La figura monstruosa y asexual de la hermana menor, María de Alava es el puente entre los padres y la pareja. Ella expresa como síntoma lo abigarrado del lugar, lo informe del cuerpo femenino posesionado por los síntomas delirantes de la psicosis:

“Estamos salvajemente preparados para la extinción. Un pequeño e iluminado grupo familiar maldito. María de Alava, poseída por la obsesión, me ordena que me incline. -Ya no será posible mi confesión de rodillas- le digo- estoy permanentemente expuesta a la náusea. Mirarte desde el suelo me asquea. - No dilates, no divagues. Examinemos el último artículo. - Soy culpable, María de Alava. Yo misma clamé el delito. Fue mi goce profundo el que impidió detener el arqueo de mi cuerpo. María de Alava apunta. Anota los cargos que resultan excesivos para una sola muerte. Si yo me extingo, María de Alava ahogará al niño. Quedará libre. Pero nuestra casa está sitiada por la nación más poderosa del mundo y ella tampoco pervivirá. (En mi vientre el niño está sufriendo convulsiones). Mi padre gime en la otra pieza, gime por la vergüenza de mi madre. Mi padre se ha convertido en un insoportable voyeurista- digo “-(.101).

La naturaleza alucinante del hermano está dada por su indiferencia a la figura femenina protagónica y, sobre todo, por la imposibilidad de los orígenes, (que fueran escritos en la novela, pero ya traducidos con su puntuación enferma) de encontrar una vía de organización identitaria. No poder encontrar en el otro más que la respuesta a pulsiones narcisísticas no satisfechas en la primera etapa de su formación infantil y adolescente. No poder reconocer una diferencia, sino siempre un doble, una sombra poderosa de sí.

Ello genera la enfermedad, una revolución orgánica que anticipa y predice el cambio radical que vivirán los hermanos.

Ser en la mirada del otro es la poderosa demanda de la escritura, y este otro se expande desde un cuerpo materno, a un cuerpo-país, un cuerpo cultural y político-aunque ello signifique el sacrificio del cuerpo femenino. Y a la ausencia del Otro, su producción en el teatro del cuerpo, en la histeria.

El cuerpo que la padece aloja esta falta en él, haciéndolo arquearse hasta morir, agarrotado (como la mano que escribe).

El Cuarto Mundo sella en la psique de la melliza, en su drástica bisexualidad. Lo que ella llama su “desorden genital”, que hace posible el deseo del incesto y por ende, la aparición del hermano como pareja. Su unión física como repetición de la unión biológica alucinada en la cámara del útero materno. El vientre de la mujer como una cárcel violenta se reitera en sucesivas imágenes hasta llegar a ser la alegoría de un país, invadido y sometido a “la nación más poderosa del mundo”.

Porque ¿qué es lo que impulsa a la figura femenina hacia ese otro, su doble,

auspiciando su propia victimación? La comprensión de una clave genética. El ojo del hermano, el ojo del padre cuya mirada auspicia el corte de la unión alegórica del cordón. Esa mirada desea la separación, aunque el ojo sepa la profunda avidez del continente materno por su contenido: sueños, restos, deseos insostenibles, excedentes, residuos de excesos que portan el cuerpo de la hija.

Entonces parir se convierte en la gestación de un híbrido, que simula su pluralidad de fuerzas y energías en las formas excedidas y desalojadas, de su autonomía, siempre en un fluir inestable y dramático de continuidades y asociaciones con la otra o el otro de la otra (la madre).

La mirada de este fluir sobre los muros, sobre el suelo de la casa y sus postreros, cautivos cuerpos es la última frontera.

La casa es la extensión de ese laberinto uterino por donde las formas hijas se deshacen y pierden toda posibilidad de actuar un ser que reconozca el otro como no más no menos que el yo.

Y así como en *Por la Patria*, el incesto de Coya- Coa con su padre da la clave de su poder, en *El Cuarto Mundo*, novela de mayor desolación que la anterior, el incesto con el hermano auspicia un sacrificio y el fin de una territorialidad que sucumbe al poder. La única permanencia es la literatura que no puede sino ser configurada como una niña que va a la venta. Y lo hace, cumpliendo el estigma de la orfandad, obedeciendo a los padres, también desamparados y huérfanos.

La criatura en venta no puede sino ser una niña, dado el carácter semiótico del proyecto literario de Eltit. Si el continente latinoamericano, leído desde sus novelas, marca la ausencia o muerte del hombre como héroe fundador de la cultura, entonces es la mujer la que asume, desde una profunda crisis, este desorden no sólo genital sino histórico. Y la escritura aquí corrige la historia, pero lo hace desde el desgarramiento, el sufrimiento reparante del cuerpo femenino.

La ficcionalización de la locura en *El Cuarto Mundo* es la producción de un texto que encara las estructuras de poder a partir de la locura, en una primera instancia y de la bisexualidad en una segunda. Los nombres de bruja, María Chipia y María de Alava, cercanos ambos a la bisexualidad, no son un recurso casual dentro de la novela. La bruja medieval, sobre cuyo texto histórico buscó materiales Diamela Eltit para concebir su historia, es el antecedente de la histérica contemporánea. La bruja es solitaria y aterradora; es un arquetipo en que se condensa todo lo prohibido para la mujer dentro del mundo medieval. Por ello fue tan severamente castigada, quemada o liberada en cuevas en medio de la selva, desnuda y sola, destinada a morir. Razones por la que no es ajena a los desenlaces narrativos de los personajes de Eltit.

En cuanto a la histérica, encerrada en el núcleo familiar, permanece atada a él, reproduciendo en su cuerpo como escenario, sus deseos hacia el padre, hermano o cuñado (como podemos leer en Freud). La histérica es también una mujer sola, estéril y repudiada y por lo tanto, marginada por cuanto no puede facilitar como "don", lugar tradicional de la mujer, la circulación de las economías entre familias y grupos sociales. La histérica es presa de un Edipo que no puede romper. Estos nombres requeridos, atraídos por las cargas semánticas del texto, desde su literalidad, son marginales en

relación al texto oficial. Figuras sacrificadas de ayer y de hoy. El abandono y el exilio es su condena.

Ahora, la escritura de *El Cuarto Mundo* imprime sobre esa cultura castigadora una lectura dual, tanto a partir de la historia que narra, como desde la concepción matérica del libro. Si bien el texto no cuenta más que “una irrevocable derrota”, la mano “agarrotada de la escritura” también posibilita un modo de circulación de ese deseo: la venta. La conversión en mercancía, en un objeto seductor, generador de deseo, es la ironía con la que críticamente Eltit enfrenta el fin de la fraternidad y cohesión sociales, en la era posmoderna. La casa se deshace, víctima de la locura y el abandono, pero su “hija”, la novela que la relata, va al mercado. Esa es la propuesta final de esta novela., así lee la “comida oficial” en la que se supone que comparecen todos los poderes que conforman un discurso hegemónico que ha descartado el lugar, por difícil, por feo, por inútil y que se viste de gala para estar en el mundo en el que Chile no es sino un pequeño e insignificante punto del hemisferio Sur.

Conclusiones

En relación con los objetivos planteados con respecto al desarrollo de mi tesis, la lectura de los textos escogidos para su realización (Marta Brunet, José Donoso y Diamela Eltit) ha posibilitado la construcción de la figura de la casa de la narrativa chilena en distintas etapas históricas. Estas tres casas señalan la inestable frontera política, psíquica y social de estos espacios.

En ellas, se reformulan las identidades de los personajes, así el problema de la construcción de la identidad en Marta Brunet, en los textos que he analizado pasa por la reformulación del ser hombre / mujer con respecto a las políticas dominantes a través de los constructos de género y clase. Si bien en el caso del relato breve, "Piedra Callada", su personaje central (Eufrasia) es una mujer muy replegada por su condición de viuda sola, trabajando para mantenerse como ayudante del molino, llevandoi su dirección, sin embargo es apenas visible en la red social que ocupa.

Debe acatar, ése es el lugar pensado para el subalterno, no puede sostener un habla que sea escuchada (en el caso de la elección del marido que va a tener su hija). Tampoco puede negarse a verla cuando el patrón se lo ordena. No obstante, consigue en una cierta medida reparar la historia que ha hundido y golpeado tan fuertemente su familia, gracias a que obtiene un cierto poder como trabajadora cercana al patrón y luego, porque utiliza ese poder de dominio con las cosas de una manera política, como una forma de conseguir un lugar mejor y más justo para ella y sus nietos.

La casa brunetiana no es sino el estudio de la provincia chilena a partir del latifundismo y su manera de sostener al otro, manteniéndolo en la desprotección y la

miseria. Por eso, este Otro no demarca bien su ser, salvo en el rincón, en las orillas del fundo, desde el que se perfila la figura errante del “peón” o del “guacho”, el “arrendatario” errante, como lo nombra Brunet.

La frontera que demarca el lugar en el cual comienza la voz del dominante y termina la voz del dominado, la sede territorial que posibilita la apertura del cuerpo del otro, es el dilema que atraviesa todos estos espacios de escritura, en Brunet, Donoso y Eltit. Espacios signados por la fuerza de la existencia del Otro, el dominado, que intenta abrir el binarismo que lo deja fuera del texto y con ello, fuera de la casa, como sede en que transcurre la historia de la nación.

Sin embargo, el traspaso histórico desde el latifundio y la puebla de Brunet a principios del S. XX, lo hace la autora cuando observa en el interior de ese modelo su propia fisura. Allí se inscribe la entrada del liberalismo y el ingreso al mundo moderno, que porta otra estética y dentro de su programa político, concibe una mayor libertad para el sujeto condicionado por su fuerza productiva.

Es así como surge una figura como doña Batilde y su opuesto, Moraima. Una mujer que es sepultada por la ley del patriarcado emerge castradora y castigadora, pero validando antes que nada el trabajo y la educación.

Esa es una constante que surge en toda la literatura brunetiana. Ser equivale a tener, a la administración del conocimiento y el saber. Así, Moraima, desde el lado de la “puta”, puede oír al hombre en aquel saber que se le confisca a su mujer, una esposa siempre virgen, que no es penetrada por el otro nunca.

Moraima es la mujer que hace del sexo y del saber del sexo un conocimiento y una insatitución que opera en reversa de la “pareja”. Desde ese prostíbulo de Brunet, se invierten las relaciones, y la puta es la esposa universal de todo hombre.

Así, Batilde/ Moraima son menos que una, como sujetos femeninos, pero es su doblez la que es interesante. Si una se suicida, la otra sigue viva. O por lo menos, aspira a salvarse en los espacios invertidos que .le reserva el poder.

Leer las metáforas a partir de las que busca traspasar el cerco es asistir a un tejido (un texto) cuyo hilo está siempre recortando las máscaras del camuflaje, el silencio, la elipsis. Operaciones que a veces llegan a ocultar el ser en un “menos que uno”, cercano a la nada, como sitio eriazado en el que permanecen sus señales de vida. O bien atraviesan los surcos ya escritos para él, por ese padre o padrastro que lo declara ilegítimo, sin filiación. Señas de identidades híbridas, fragmentarias cuyo único cuerpo lo otorga la capacidad de significar.

La voz del dominante a su vez puede ser reescrita, de manera ventrílocua, en otros cuerpos, que a pesar de ser dominados, buscan por sobre todo, reeditarse como el gesto del poder. Lo que consiguen es dar la prueba corporal de las operaciones del significante y con ello, de la gravitación, del peso de su estética sobre ellos.

Brunet observa una mujer lúcida, pero en muchas ocasiones, con la voz del poder inoculado en el cuerpo, como es Batilde. La casa brunetiana abre la provincia como el significante poético que aúna mujer y periferia. Diría un poco más: la escritura de la casa de la provincia funciona como metáfora de Chile.

Pero es una escritura que trabaja con el sujeto hasta hacerlo ir al confín del ojo del poderoso. Brunet, que abrió todo el espacio de la llegada de la modernidad en Chile, no vio la estética del marginal, el que no llega a ninguna parte, porque está “fuera” del lugar de la cultura. Es, como ya dije, una grieta psíquica de un desamparo social y político.

Sin embargo, la casa brunetiana es móvil en su novela *Humo hacia el Sur*. Es un espacio que abre sus fronteras para canalizar el psiquismo de una galería de seres cuyos cuerpos, éticas y estéticas replican el poder. Batilde, personaje central de esta novela, transita entre la cosmética de lo “masculino” como apariencia, hasta llegar a convertirse en la metáfora de la oscilación con los signos de lo “femenino”.

No obstante, es la figura masculina, por débil que aparezca, la que emite el gesto que destruye a Batilde. Su marido, Juan Manuel de la Riestra, con algún poder en la Santiago, la engaña, ocultándole información. Y este engaño provoca la pérdida del lugar de poder que ha construido Batilde como armadura de su ser y compensación de sus carencias emotivas. Por consecuencia, la pérdida de sus haberes la lleva al suicidio y a la destrucción del lugar.

Las retóricas de Brunet para detonar desde sus textos el imaginario político y social de la nación consisten en hacer de la “casa”, un espacio abierto para que sus mujeres obtengan saberes y que esos saberes les permitan una economía y con ello, la fuerza política para movilizar en un espacio pequeño, es cierto, un imaginario más autónomo, adquiriendo de este modo, poder.

Lo hace, primero, desde su etapa criollista, con la inversión (Doña Tato) y luego con el camuflaje (Batilde, que progresivamente aparenta ser poderosa, pero que luego, pierde ese poder, certificando una debilidad, la de actuar desde el estereotipo masculino). Moraima, su opuesto, gana un lugar, desde la fragilidad máxima para el sistema, pero ocupando el lugar del débil, es decir, operando desde el constructo de género mujer, consigue una posición que le permite conocer cuáles son los lineamientos políticos y económicos del país. Moraima hace funcionar la sexualidad de una manera política.

Es así como la casa brunetiana abre su umbral, permitiendo avanzar a sus mujeres. Les da palabras y les permite gestionar acciones que mutan signos fatalistas provenientes del sistema patriarcal. Como consecuencia de ello, la escritura brunetiana desplaza los estereotipos rígidos de la sociedad chilena, para hacer de vidas muy sesgadas por el provincianismo, un espacio cotidiano más libre, de acuerdo con el laicismo y con la modernidad a la que adviene esa “provincia”, esa “periferia”, como ella considera el país.

La casa donosiana, desde *El lugar sin límites*, hace descansar la narración sobre la figura de la mutación de signos, particularmente la proliferación del significante y la inversión, siguiendo a Brunet, que instala dobles en *Humo hacia el Sur*.

Ambas figuras coexisten dentro del inconsciente de la letra hispanoamericana de Brunet, como producciones del conservadurismo y sus retóricas de negación y censura.

La casa escrita por Donoso, en *El lugar sin límites*, en la década de los 50 en el S. XX, es una casa hundida en la periferia, sin luz y pronta a ser destruida por el poder del latifundista don Alejo.

A diferencia de Brunet, Donoso no ve ninguna esperanza en el desarrollo cultural latinoamericano, La psicosis y la autodestrucción parecen ser las únicas salidas para una burguesía castradora y represora.

En la casa ficcionalizada por la escritura de Donoso, la relación erotismo/poder es la que hace posible la construcción de un signo poético: que un travesti pobre (la Manuela) y una prostituta obtengan, gracias a una cópula inesperada, una casa.

Sólo que esa casa está al borde de hundirse y que los gestos desesperados de sus habitantes por sostenerse en pie los lleva a practicar la violencia de llevar el cuerpo hacia un límite que abre un espacio rico en la producción de sentidos, incrustando en la genitalidad el material de desenfreno que incita a la lujuria y que inquieta al patriarca que les cede la casa, momentáneamente.

No obstante, la dificultad para habitar el lugar, la vejez, la misma incapacidad de generar economías los hace recaer siempre en la máquina de un poder que ya tiene trazado el sino del pueblo: la llegada de la modernidad hace imposible su existencia y Alejandro Cruz, el patriarca, quien desea esa modernidad y las riquezas que de ella espera. El quiere la casa para sí y para hacer producir sus ricas viñas.

La escritura de Donoso sostiene el sacrificio (la crucifixión es la imagen) del débil ante los intereses del patriarcado.

El signo que ilumina poéticamente el relato de esta escritura genera un débil fulgor, logrado fugazmente por el oprimido para que las máscaras con que se recubren los que detentan el poder así como quienes se refugian bajo él, cedan y, puedan sostenerse en un bienestar momentáneo. Porque gracias a que ese oprimido documenta una fracción del ser del opresor, éste afloja un poco el rigor mediante el cual él lo oprime.

La opresión consiste en la retórica de la invisibilidad: los oprimidos no son nada.

Después de ese juicio letal, si no emerge una fuerza creativa y constructiva, un potencial simbólico, viene la muerte. En este sentido, la escritura de Donoso es más desesperanzada aún que la de Brunet.

Es posible que los tiempos en que ambos escritores producen sus obras hayan generado una visión con ciertos matices de optimismo en Brunet al inicio de su producción. Pero "Piedra Callada" aparece en 1943, en Editorial Cruz del Sur, mientras *Humo hacia el Sur*, lo hace en 1946, por la Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina.

Son casi dos décadas las que separan a ambos escritores. Dos décadas en las que si Brunet observó la llegada de los radicales y la fuerza de una aspiración política de hacer surgir el país, otorgando una mayor capacidad de conducción histórica a las capas medias, también vio su reblandecimiento, con los gobiernos de Gabriel González Videla y la dictadura de Ibáñez.

En *El Obsceno Pájaro de la Noche*, hemos visto ampliamente la zona del margen, pero dentro de una estética de lo grotesco. La operación literaria que Donoso provoca con esos personajes, viejas, huérfanas, asiladas en la Casa de la Encarnación de la Chimba, que existen como entes ficticios gracias a la figura del sujeto de la enunciación, el Mudito, cuyo nombre Humberto Peñaloza, cae y cae por no poseer rostro ni cuerpo ni tampoco una fuerza simbólica que le permita otra cosa más que subsistir como la ruina

que es él en los inframundos de un laberinto que conduce tanto la casa ya citada, como la de la Rinconada, la casa de los Monstruos, como dos caras de lo mismo, espejos quiásmicos de un solo laberinto. La segunda casa (la Rinconada) alberga la producción de Jerónimo/ Humberto y de Inés/ Peta. (Boy) en una tetralogía posible gracias a las retóricas provenientes de la escritura.

Esa retórica condensa mito y memoria en la figura de una unión sólo posible por la ideología sustentada por la escritura de Donoso, desde sus inicios, practicada desde *Coronación* y sus cuentos hasta llegar al proyecto que Hugo Achúgar en el libro ya citado, ve comenzar con *Este Domingo*, pasando por *El lugar sin límites* y culminar con su producción más desafiante: *El Obsceno Pájaro de la Noche*.

Esta trilogía se vale de un proceso de devaluación moral y psíquica de los personajes, que existen de una manera enmascarada, y en palabras de Goic y de Achúgar, ostentan las marcas de una inautenticidad: no son lo que pretenden ser. No tienen un proyecto de destino que los acerque a concebir un deseo de superar la mediocridad y las falsas expectativas instaladas en las redes sociales con respecto a la familia, el matrimonio, la profesión. Es decir, no caben dentro de las pautas sociales de la burguesía: son desafiados que enmascaran su vacío situándose en relaciones con seres que van marcando progresivamente esta falta: rapaces, ladrones, en la marginalidad o al borde de ella.

El proceso de devaluación lleva a Donoso a rechazar en *El Obsceno Pájaro de la Noche*, las consabidas unidades de “tiempo”, “espacio” y “persona”, de modo que el tiempo lineal se asocia a un tiempo mítico: el tiempo de la “Peta Ponce”, que es la forma con la que el sujeto de la enunciación lo hace notar en la novela, tal como lo señalé en el análisis del texto en cuestión. El tiempo de la Peta Ponce, tiempo eterno y múltiple, los enlazaría con las figuras de la conseja maulina; la niña bruja y su nana, como ahora Inés y las Viejas de la casa; la perra amarilla que las encarna, en la perra que les gana a todas las otras sus pertenencias, en el juego del Canódromo; el ancho poncho del Cacique que impide a los ojos de los campesinos ver el desenlace de la historia de la persecución de la niña-bruja.

Devaluación que aparece como signo de la escritura de la casa donosiana. No sabemos, en la pluralidad de posibles versiones del desarrollo de la historia: si existió o no el embarazo de la Iris; si Jerónimo murió ahogado por su hijo o si recibe la noticia de la muerte de su mujer sentado cómodamente en su casa, ya viejo y si el Mudo yace finalmente como imbunche, en el último paquete que el texto instala al lado de una Vieja, ya mítica, que intenta calentarse al lado del río. Pero sí sabemos que toda “evolución”, es una involución: se trata de retroceder hasta el lado cero de todo relato, hasta donde no hay programa falologocéntrico que produzca enunciado alguno. Todo el sistema cultural occidental puesto en jaque.

Por ello, las organizaciones temáticas del libro quedan dentro de un imposible versosímil: falla como bien señalara Adriana Valdés el pacto entre narrador y lector. El narrador traiciona, pero lo hace porque hay toda una conjunción literaria, que se lo permite. Es la huída del realismo como sistema literario y el advenimiento de las técnicas de la vanguardia en la escritura, es la ocupación de técnicas posibilitadas por Joyce, Faulkner y toda la novelística de habla inglesa la que permite producir formas nuevas y

objetos diferentes en la cultura letrada chilena.

Con el espacio, ocurre la misma ambigüedad: ¿dónde está la voz que narra? El espacio zigzaguea entre la Casa de la Rinconada, la Casa de la Encarnación de la Chimba, desde la cual una voz angustiada, la del Mudo, se dirige a una figura de la que no tenemos mayor información, salvo que es la religiosa española a cargo de la Casa-convento-asilo, en que se ha convertido el lugar.

Con la desintegración de la persona, la del Mudo, Inés, Iris, Jerónimo ocurre lo mismo, pero sobre todo, con las primeras, encarnan formas indisociables., haciendo explotar la identidad.

El pasaje del Jardín de los Monstruos, encarna la mirada hacia lo Otro llevando al paroxismo lo siniestro. Los Monstruos no están sometidos a la misma estética que rige las convenciones occidentales sobre normalidad y belleza; son su antítesis y en eso podemos observar desde Bhabha, y su iluminadora observación sobre las máscaras que caen sobre el cuerpo del “subalterno”, como lo señala desde el análisis del texto de Fanon, *Piel Negra, Máscaras Blancas*, en: *El lugar de la Cultura*.

“La abrumadora diferencia del Otro pone a prueba la conciencia occidental y su metáfora de la visión sujeta a estereotipos de primitivismo y degeneración”^{170 70}. En el caso de Donoso, él se vale de esas diferencias para poner en cuestión el programa cultural de Europa y los modelos de belleza, razón, verdad que importamos los latinoamericanos en nuestra adhesión a ese discurso y su ideología.

Donoso, al quemar las letras que contiene ese libro que es el Mudo al lado de la Vieja, quiere hacer estallar un programa cultural, que él observa en su alienación y en su rigidez, en la división “centro / margen,” cara a los proyectos políticos de nuestro continente. De ahí su rechazo al “localismo”, para situar su obra, a pesar de que ella es abundante en el “slang” chileno, en la evocación de cierto paisaje y en los tics de clase y de género que la escritura de Donoso pone en escena, para llegar a un gesto final, pero aún ambiguo: la borradura.

Una borradura que deja sombras, no obstante, pues Donoso, al cuestionar las diferencias y los estereotipos que plasman lo oprimido como inferior, le reserva a éste un lugar definido: la muerte. Como espejo del Yo, el otro muere. Es un depósito del inconsciente censor, el lado negativo de cualquier rostro. Por lo tanto, la visión de Donoso sobre lo otro, el otro consiste en la expulsión de la casa de su escritura. Lo hace bailar, lo convierte en el resorte que abre y cierra la puerta entre dos mundos, pero finalmente, lo mata.

Debo agradecer aquí las lecturas de Hugo Achúgar: *Donoso, Ideologías y Estructuras Narrativas en José Donoso*, es un esfuerzo brillante por dilucidar la fuerza de las figuras literarias del escritor, en su proyecto de lectura del país y con él las lecturas ejemplares de Cedomil Goic, Enrique Luengo, crucial por su rigor metodológico en el análisis literario de *El Obsceno Pájaro de la Noche* y finalmente, a mi estimado amigo, Leonidas Morales, y su análisis de la figura del Sujeto y del Narrador en *La Narrativa Contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*.

^{170 70} Bhabha, Homi. *El lugar de la Cultura*, op.cit,p.63

La escena metropolitana, con figuras internacionales como Emir Rodríguez Monegal, Antonio Cornejo Polar, Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Nelson Rodríguez, Jaime Concha y Vicente Cervero Ruz, han dotado de brillo ese relato que engrandece la superficie textual latinoamericana.

Finalmente, la casa escritural de Diamela Eltit, en *Por la Patria* transcurre en la década de los 80, bajo dictadura. *Por la Patria* hace nacer su texto desde una casa lacerada por la muerte del Padre y por la devaluación de la figura materna, próxima siempre a transar con los dominadores “zarcos”, o “eslavos”, como se denomina aquí a las figuras aliadas al régimen militar.

La casa eltitiana está habitada por el mundo del margen, a diferencia de la casa de Donoso. Aquí las Viejas son Madres, figuras “eriales”, que siguen una óptica dual: cuestionan la figura del Padre, pero también lo evocan con nostalgia y deseo. Son viejas dotadas de cuerpo y de una sexualidad no desarticulada por la ignorancia. La épica popular o está ligada al estereotipo victimizante del ojo dominador.

La protagonista, Coya- Coa, asiste al derrumbe de su hogar y desde la cárcel, ella y sus amigas, se proponen una forma de resistencia: la escritura. Esta comienza ya bajo los golpes y con la asistencia de Juan, su amante ocasional, quien “la ha vendado”, como señala Marina Arrate, en su artículo citado ^{171 71}, p.142, del libro de Juan Carlos Lértora, *Una Poética de Literatura Menor: La Narrativa de Diamela Eltit*, Santiago, Cuarto Propio, 1993.

Esta escritura da inicio a una gesta, que incluye lo popular, lo delictual y el habla de las etnias sojuzgadas por la historia, en la leyenda de Coya, reina incestuosa.

La escritura de Eltit incorpora los grupos oprimidos desde un lugar protagónico, otorgándoles espesor, utopía, belleza. Con una retórica fragmentaria, en que formalmente, panfleto y lenguaje delincuencial, como la jerga coa, coexiste con la lengua de las tribus indias y con la potencia del español del S. de Oro, para producir una poética polifónica y carnavalesca, que dota de un cuerpo alterno y provocativo el mundo del margen, visto como una amplia franja llena de ecos de un pasado que se rearticula sobre un mapa cartografiado de manera plural.

El Cuarto Mundo, publicado en Santiago en 1988, elabora un mundo dual. Por un lado, el universo psíquico de la cámara materna y las pulsiones que ella detona sobre sus hijos mellizos, la incapacidad de cursar la diferencia entre mujer y varón, y, por ende, la producción del incesto.

El varón queda aplastado por la hermana, su genitalidad depende de ella y de sus deseos. El universo plasmado en la figura del hijo incestuoso, es el hijo, minoritario y femenino.

Con esta metáfora, la figura alegórica de la melliza dominante, de la hija como destino propuesto a la procreación de los hermanos, Chile como país del continente latinoamericano, Chile como tierra del Sur, queda semiotizado en femenino. Por otro lado, consecuentemente con lo ya expuesto, el libro “el cuarto mundo”, observa, la

^{171 71} Arrate, Marina.art.cit.p.142 en Juan Carlos Lértora, op.cit.

composición matérica del libro que, como un texto mujer que es, va a la venta.

O sea, por varios lados, *El Cuarto Mundo* sondea la composición psíquica y sexual del Tercer Mundo, sus nexos dependentistas con el Primer Mundo, y el dominio que este mundo hegemónico, en una retórica de espejos quiásmicos, en que el primer hijo concebido el Primer Mundo, es seducido por la segunda hija, y así se produce una tercera hija, que vigila y observa a padres y hermanos. De modo tal que los padres abandonan a su progenie tercermundista, lo que produce como efecto sobre ellos que éstos comparezcan ante el mercado únicamente con el cuerpo como producción.

El cuerpo, que enmascara el secreto, el delito, de una gran estereografía: ser la máquina de escritura de otro que lo desprecia, lo desdeña y que después de ocuparlo como sede y soporte imaginario, lo deja. Pues detesta ver su reflejo degradado y en esas condiciones, lo delega nuevamente, como libro crónica, que viaja otra vez a mostrar su maquillaje múltiple y alegórico al mercado.

Finalmente, la historia de la novela chilena nos deja abierta la herida de la escritura sobre la base de un hematoma: el hematoma es el cuerpo. El cuerpo de lo indígena, lo mestizo, lo que se nombra como “la puebla”, “el roto” (Brunet), las viejas, las asiladas, el homosexual, (Donoso), el Mudo, (Donoso), o bien el latino, ladino, el moreno hijo de la patria, en *Por la Patria* que se transforma en lo “sudaca” y lo cuartomundista.

Con estos rostros, la casa chilena cierra fronteras y umbrales, no hay espacio dentro de la letra escrita para el subalterno. El margen es una plusvalía que tiene para Brunet un nombre de mujer y para Donoso, un nombre gay: Manuel/a, Para Eltit es el habitante de la periferia no sólo mujer, también hombre; basta con ser pobre o “sudaca”.

Si para Brunet, la mujer es la gran víctima social y el deseo de esa literatura es que ella se ponga de pie, que luce, que sea libre e inteligente, para Donoso el deseo recae sobre el “gay” y la mujer es cómplice de ese saber del gay, para Diamela Eltit, el deseo recae sobre el ser, en una extraña equivalencia de sujeto /lenguaje y poder, Ella es la única de los tres que concibe un habla para el subalterno, le da existencia épica en *Por la Patria*. Lo hace libro y libro femenino en *El Cuarto Mundo*.

La más desesperanzada de esas escrituras es la de Donoso, a mi juicio, quien no ve para América Latina y para sus habitantes una historia interesante ni digna. Para él, el único lugar posible es lo grotesco y desde allí, la muerte.

El subalterno es un saldo, en estas escrituras, se pierde porque no encuentra deseo que permanezca sobre él. Sin embargo, eso que es menos que uno y doble, es su significante, su motor en todos los libros. Es una ausencia que existe como fuerza que reparte y estratifica los textos, en cifras que pese a que sus formas cambian, encuentran modos de exhibir una aptitud para significar su recoveco. Y lo encuentran a través de la herida, a través de la sangre y a por medio de lo femenino.

La casa, como escenario de inscripción política de la nación se abre con Brunet desde el latifundio y su opresiva “rancho”, en las “piezas de atrás”, de la casa colonial hasta llegar al pueblo y de ahí a la ciudad liberal. Más adelante, con José Donoso, la casa se invierte, se hunde en el prostíbulo, sede del infierno, en que tras la retórica del “mundo al revés”, su seco y alucinado texto confronta al autor con su historia a la burguesía

chilena.

Y con Diamela Eltit, se termina una casa tradicional: la casa como espacio moderno se extingue y lo que queda de ella es un guión escrito entre minúsculas: un cuerpo que se va a la venta.

Bibliografía

- Achúgar, Hugo. *Ideologías y Estructuras Narrativas en José Donoso (1950-1970)*. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, Venezuela. 1979
- Alone (Hernán Díaz Arrieta) Prólogo en *Montaña Adentro*. Santiago-Chile, Nascimento, 1923.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia, España. Pre-Textos. 2000.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia. España. Pre-Textos. 1998.
- Arrate, Marina. "Los Significados de la Escritura y su relación con la escritura femenina latinoamericana" pp.143-154 en *Una Poética de Literatura menor* Juan Carlos Lértora. 1993.
- Barthes, Roland. *Ensayos Críticos*. Barcelona. Seix Barral. 1967.
- Barthes, Roland y otros. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 1970.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. México. S.XXI. 1982.
- Barthes, Roland. *S/Z*. París. Seuil. 1970.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires. (trad. De César Ayra). Manantial. 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte*. Barcelona. Anagrama. 1995.

- Bourdieu, Pierre. *Cosas Dichas*. Barcelona, España. Colección "El Mamífero Parlante". 1996.
- Bourdieu, Pierre. *Sobre la televisión*. Barcelona. Anagrama. 1996
- Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Eudeba. Argentina. 1999.
- Carreño, Rubí *Leche Amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del S. XX*. Stgo. Cuarto Propio. 2007
- Castro-Klarén, Sara. *Escritura, Sujeto y transgresión en la literatura latinoamericana*. México. Premiá editora de libros.S.A. 1989.
- "Escritura y Cuerpo en Lumpérica." pp.87-108, en *Una Poética de Literatura Menor*, de Juan Carlos Lértora. Stgo. Cuarto Propio. 1993
- Women Writing in Latin America*. con Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo. Edited by Sara Castro –Klarén. Westview Press, 1991.
- De Certeau, Michel. *La Invención de lo Cotidiano*. París. Gallimard. 1991.
- Derrida, Jacques. *La Gramatología*. Buenos Aires. S.XXI. 1971.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos. 1989
- Derrida, Jacques. *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. México. S.XXI. 1986.
- Derrida, Jacques. *La Verdad en Pintura*. Buenos Aires. Paidós. 2001.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la Filosofía*. Cátedra. Madrid. 1998
- Foucault, Michel. *La Arqueología del Saber*. México. S.XXI. 1982
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*. México. SXXI, 1985
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México. S. XXI. 1989.
- Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad*. México. S.XXI. 1981.
- Foucault, Michel. *Microfísica del Poder*. Madrid. Las Ediciones de la Piqueta. 1989.
- Franco, Jean *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. Columbia University Press 1989.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Madrid. Biblioteca Nueva. 1987.
- García Canclini. Néstor. *Culturas híbridas*. México. Grijalbo. 1990.
- Genette, Gérard. *Figuras. Retórica y Estructuralismo*. Córdoba. Ediciones Nagelkop. 1970.
- Giannini, Humberto. *La Reflexión Cotidiana*. Stgo. Chile. Ed. Universitaria. 2004.
- Goic, Cedomil. *La Novela Chilena*. Stgo. Ed. Universitaria. 1994.
- Greimas, Julien. *Semántica Estructural: investigación metodológica*. Madrid. Gredos. 1971.
- Greimas, Julien. *En torno al sentido. Ensayos Semióticos*. Madrid. Ed. Fragua. 1973.
- Guzmán, Jorge. *Diferencias latinoamericanas*. Ediciones del Centro de Estudios humanísticos. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Universidad de Chile. 1985.
- Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid. Alianza

- Editorial. 1972
- Jakobson, Roman. "Lingüística y Poética". *Ensayos de lingüística General*. Barcelona. Seix Barral. 1974.
- Jakobson, Roman. "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos.". *Fundamentos del lenguaje*. Madrid. Ciencia Nueva. 1967.
- Kristeva, Julia. *Travesía de los Signos*. Buenos Aires. Ediciones La Aurora. 1985.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 1 y 2*. Madrid. Fundamentos. 1978.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona. Lumen. 1981.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. París. Seuil. 1971.
- Lagos-Pope, María Inés *En tono mayor. Relatos de formación de protagonistas femeninas en Hispanoamérica*. Stgo. Cuarto Propio. 1996.
- "Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit" (1983-1998). En *Nomadías II*, (vol. especial, con ensayos de M. Louise Prats, Randolph Pope, Claudine Rotvin, Jo Labanyi, Sandra Lorenzano, Julio Ramos, M. Inés Lagos, Francine Massiello. Stgo, Cuarto Propio/Universidad de Chile. 2000
- Lértora, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor; la narrativa de Diamela Eltit*. Stgo. Cuarto Propio. 1993.
- Lévi-Strauss. Claude. *Antropología estructural*. Buenos Aires. Eudeba. 1970
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Trópicos*. Buenos Aires. Eudeba. 1970.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mitológicas*. México. FCE. 1966
- Luengo, Enrique. *José Donoso. Desde el Texto al Metatexto*. Concepción. Eds. Andaivillo. 1983
- Mariaca, Guillermo. *El poder de la palabra* La Paz. Edición Universidad Mayor de San Andrés. 1993.
- Morales, Berta. *Orbita de Marta Brunet*. Municipalidad de Chillán, Universidad de Concepción. 1997.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Stgo. Cuarto Propio. 1998..
- Novela Chilena Contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit t*. Stgo. Cuarto Propio. 2006.
- Ortega, Julio. "Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad" en *Una Poética de Literatura menor*. Stgo, Cuarto Propio. 1993
- Olea, Raquel: *Lengua Víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Stgo. Cuarto propio. 1998. 1998. 47-82.
- Oyarzún, Kemy. "Género y canon: La escritura de Marta Brunet". *Cyber Huamanitis N* 14, Universidad de Chile.
- <http://www.udechile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber14/tx27koyarzun.html>. 2000
- Petras, James. *Política y fuerzas sociales en el desarrollo chileno*. Buenos Aires. Amorrortu Editores, 1971.
- Rama, Angel. *Las ciudades letradas*. Hanover. Ediciones del Norte. 1984.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*. México. F.C.E. 1989.

- Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones*. Stgo. Francisco Zegers Editor. 1986.
- *Residuos y Metáforas*. Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la transición. Stgo. Cuarto Propio, 1998.
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un Cuerpo*. Editorial Sudamericana. Madrid.1965.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y video-cultura en la Argentina*, Buenos Aires. Ariel.1994.
- Spivak, Gayatri. *In Others Worlds. Essays in Cultural Politics*. Routledge: New York and London. 1988.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura, en Chile*.Stgo. Ed. Universitaria.2004.
- Tierney-Tello, Mary Beth. *Allegories of Transgression. and Transformation. Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*. Albany. State University of New York Press.1996
- “Testimonio, Ética y Estética en Diamela Eltit” pp.69-104, en *Letras y Proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Cuarto Propio, Stgo, 2006.
- Voionmaa, Daniel Noemí. *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Stgo. Cuarto Propio, 2006.
- Williams, Raymond Leslie. *The Postmodern Novel in Latin America. (Politics, Culture and the Crisis of Truth)*. Hardcover. 1995.