

## LA ESTRATEGIA NARRATIVA DE DIAMELA ELTIT

Julio Ortega

La atención internacional que distingue a Diamela Eltit (Chile, 1949)<sup>1</sup> se debe, en primer lugar, a la extraordinaria calidad intrínseca de su proyecto narrativo. Ella es el novelista que mejor representa la auscultación de la subjetividad latinoamericana de este fin de siglo. Ella es también uno de los pocos nuevos narradores hispanoamericanos que no se han limitado a su ficción, lo que ya sería bastante, sino que ha ido demarcando un pensamiento crítico y ético que disputa las formas dominantes del discurso intelectual y prosigue señalando versiones y voces alternas, de poderosa persuasión vivencial. En segundo lugar, porque en un período como el actual, en que la novela latinoamericana ha diversificado aún más la apertura y riqueza de su registro con el retorno de la argumentación, el placer del cuento, y los nuevos pactos con el lector; el camino de Diamela Eltit se distingue de inmediato no solo porque

1. Diamela Eltit nació en Santiago en 1949. Su experiencia con la marginalidad de la pobreza es una de las bases de su novela *Por la patria* (1986). Desde 1972 y por algo más de una década trabajó de profesora de castellano en la escuela secundaria. Es Licenciada en Literatura de la Universidad de Chile, 1976. Fue cofundadora del Colectivo Acciones de Arte (CADA), en 1979, del cual participó como escritora y artista de video. Su primera novela es *Lumpérica* (Santiago, Ornitorrinco, 1983), que le tomó cinco años escribir. Su instalación de video «Traspaso Cordillerano», se mostró en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1981 y mereció el Gran Premio de Honor. Obtuvo la beca Guggenheim en 1985. Ha sido profesora visitante, conferenciante y panelista en numerosas universidades, congresos y coloquios en Estados Unidos, Europa y América Latina. Fue agregado cultural de su país en México (1990-94). Sus libros son *Lumpérica* (Santiago, Ediciones del Ornitorrinco, 1983), *Por la patria* (Santiago, Ornitorrinco, 1986), *El cuarto mundo* (Santiago, Planeta, 1988), *El padre mío* (Santiago, Francisco Zegers, 1989), *Vaca sagrada* (Buenos Aires, Planeta, 1991), *Los vigilantes* (Santiago, Sudamericana, 1994), *El infarto del alma* (con Paz Errázuriz, Santiago, Francisco Zegers, 1994).

posee un dispositivo operacional propio, de estirpe analítica, atención clínica y fábula crítica, sino porque el mundo que ha ido construyendo no es un espacio traducible (no es ni Macondo ni Santiago, ni el realismo mágico ni el realismo trágico) sino la escena anímica del orden autoritario y el desorden de la violencia. Esto es, el lugar no narrado de la cotidianidad, que en estos libros acontece como un espacio previo (o posterior) a lo novelesco, como la fisura del pre-discurso y la fábula del posrelato. Nos dicen allí que el mundo no está del todo acabado de hacer, que contra todas las razones contrarias, el relato construye el proyecto de espacios alternos, los que se anuncian en estas novelas con la fuerza de su libertad entrevista. No son novelas sobre el futuro pero las anima la convicción de un diálogo reconstitutivo, de un esclarecimiento mayor, de una humanidad recobrada. Esa virtualidad comunica a la escritura agudeza crítica pero también el aliento de un proyecto sedicioso.

Entre la escritura y la síquis, entre la socialización compulsiva y su fractura sistemática, entre el cuerpo vulnerable y las identidades que lo redimen, entre el espacio ocupado por la Ley y los extramuros desocupados por la Ciudad, entre los hombres contruidos por el discurso occidental y las mujeres inscritas por las hablas étnicas, entre la historia desértica y amnésica y el futuro nómádico y herido, entre las huellas de una saga popular y la sangre de los sobrevivientes, estas novelas trazan sus márgenes como una zona fluida y serializada; como un mapa subterráneo que se rehace con trayectos de rebeldía y deseo, de impugnación y lucidez. Una pasión por la verdad, que es capaz de transfigurarse en cada libro en una estrategia de asedio diferente, se formaliza, así, como una obediencia a la ficción profunda en que aquella verdad cuaja. Gracias al diseño formal objetivo y a la inteligencia de un texto a la vez circular y fluido, nunca estas novelas se resignan a la prédica o el sentimentalismo, y hasta sus convicciones son sometidas a la prueba de una economía austera y formalidad impecable. No son, por eso, novelas que se plantean en oposición a otras novelas o tendencias, no ocurren en ese trabajo literario sino en otro: debaten, más bien, las estrategias de desconstruir y construir discursos de relevo, de forjar los textos antagonistas del poder, de tramar las voces no oídas, haciendo de todo ello un relato que alegoriza tanto esa pulsión política como sus casos, ejemplos y enigmas.

Son márgenes, por tanto, que configuran un territorio de zozobra. La intuición central de esta obra parece decirnos que no hay todavía un mapa, un lenguaje, y mucho menos un relato que dé cuenta de la subjetividad posmoderna (del modo de vivir lo moderno desde el más incumplido de sus proyectos, el margen latinoamericano); visión ésta que empezó en su centro, el cuerpo de la mujer; en su espacio vertebral, la plaza pública y las afueras urbanas; en su textualidad exploratoria; en su lenguaje preciso, de trama implicada y obsesiva; y, en fin, en su aventura de alternativas y virtualidades donde cons-

truir el tejido de la identidad, fracturado por las varias disuasiones de Occidente. Se trata de una identidad, claro, imaginaria: hecha por la suma de contrarrespuestas que pueden gestarse desde este lado del desencanto moderno. Sin ironía, pero siguiendo el juego de sutilezas que ella induce, se podría decir que la Eltit es una contrafigura de la Mistral: en lugar del mito educacional propone el imaginario des-educativo, la novela de la des-educación chilena y latinoamericana; esto es, la puesta en crisis de los códigos de socialización, que reproducen relaciones de poder; y de la normatividad, que naturaliza a la censura como formación cotidiana. Aunque estas novelas no son programáticas, y hacen de la ambigüedad su materia y de la incertidumbre su tiempo, varios de sus rasgos configuran una estética y una política. Después de todo, esta obra se desarrolla hacia adentro, en el proceso de zozobra que figura, pero también hacia afuera, en el proceso de resignificar el lenguaje con un conocer de la crisis. Estas novelas parecen decirnos que si las nuevas subjetividades no se descifran en la lógica discursiva ni en la representación naturalista, se pueden, en cambio, reconocer en sus figuraciones y disrupciones; como si la subjetividad fuese una historia sin origen pero ocupase la temporalidad virtual.

Lo cual deduce la ética de esta opción: cada novela de Diamela Eltit ha sido elegida en el paisaje del discurso pero no solo como un acto literario sino como una intervención deliberativa en las representaciones de la época. Son novelas que piensan nuestro tiempo, y cifran su enigma en la misma zozobra y estrategia con que descifran nuestra lectura. Nos dicen que nuestra capacidad de leer es homóloga a nuestra voluntad de ver. Participan, de este modo, en el trabajo del nuevo arte chileno por ampliar las operaciones de la mirada como un pensamiento de revelaciones y revelados.

De allí también la derivación política de este proyecto. Cuando no pocos narradores cancelan livianamente el carácter de objeto cultural que anima a la novela (aunque el lector analítico puede muy bien recobrar esa animación aún de las novelas que gana el mercado); Diamela Eltit ha arriesgado no opiniones sino opciones, planteando la novela como un renovado camino de incógnitas (en cada libro recomienza por otro margen) y como una antagonía implícita de lo dado y prejuzgado. Cada libro se estructura en un proyecto independiente y riguroso, metódico y sistemático, de agudo desmontaje y apasionado transcurrir. Su focalización es intensa, sus micronarrativas prolijas, su lenguaje denso; pero hay también una ironía tácita, una complicidad con la inteligencia del lector alerta y, sin duda, la delectación de una escritura que se desarrolla con fuerza y seducción.

Por todo ello, la importancia de la obra de Eltit declara el valor perdurable de la literatura en una época de cotizaciones fluctuantes. Si el modo de multiplicación capitalista en su fase exportadora mide toda productividad; resta, en cambio, los valores literarios (de información más densa, menos consu-

mible en los ritmos de gasto y desgaste de los signos del mercado) al imponer a la novela una mecánica reproductora del consumo. Aunque las relaciones de novela y mercado son más complejas, y se remontan a la naturaleza misma del género, es evidente que en el caso de Eltit hay una tensión extra; ella misma ha novelado esa relación, al final de *El cuarto mundo* (1989), cuando sugiere que la novela es la criatura que nace al mundo, a su mercado. El hecho es que el lector, de cualquier latitud, acoge la propuesta radical de esta autora como una pregunta por él mismo, por su condición de lector reconocido, a su vez, para un proyecto que busca exceder a la literatura. Ello es, ciertamente, otra propiedad de la novela, que por una parte ficcionaliza nuestro lugar en ella y, por otra, documenta la saga de nuestra lectura.<sup>2</sup>

Algunos núcleos de problematización, algunos planteamientos de exploración, y hasta algunos personajes de auscultación son recurrentes en estos textos. En primer término, la mujer y su cuerpo. Todo lo que tiene que ver con la mujer se define aquí en su interacción con el mundo masculino. Con una opción certera, Eltit muy temprano advirtió que el relato de lo femenino sería, por sí mismo, incompleto: requiere ser tramado, opuesto, discernido, en interacción con el fluir masculino, no solamente como su otro lado sino como parte integral de su mutua construcción social, de su configuración histórica, de su modo de significar político. La identidad de la mujer, así, está dada en el debate con el hombre, en esa tensión irresuelta. La teoría feminista (o posfeminista) le ha dado la razón: escribir sobre la mujer aisladamente, advierte Gillian Beer, es sentimental.<sup>3</sup> Por otra parte, mientras algunas autoras debaten todavía el cuerpo femenino como objeto sojuzgado por la mirada masculina intrusa, que lo subalterniza, Eltit lleva al texto más allá de las evidencias, para que la novela no demuestre meramente lo que ya sabíamos, y para que las preguntas circulen entre un tema bastante saturado por los lugares comunes.

2. Nelly Richard lo describe muy bien: «El lector de D. Eltit es un lector que ha transitado desde la experiencia de la destrucción (la anulación del sentido por violencia coercitiva) hacia la experiencia de la desconstrucción: la multiplicación de las potencialidades de sentidos liberadas por el desmontaje representacional de las ideologías del poder cultural. Este tránsito retrata un lector de la crisis (que emerge de la fractura de los sistemas de categorización y simbolización dominantes): un lector en crisis (desajustado respecto de sí mismo y sin coordenada firme de identidad ni sentido), y un lector que pone en crisis (que hace del conflicto su repertorio de intervenciones semiótico-discursivas)». «Duelo a muerte y jugada amorosa. La novela, el libro y la institución», en *Revista de Crítica Cultural* (Santiago) No. 6, mayo (1993) pp. 26-27.
3. Gillian Beer, «Representing Women: Re-presenting the Past», en Catherine Belsey y Jane Moore, *The Feminist Reader, Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism* (New York, Blackwell, 1989, pp. 63-80).

Si en *Lumpérica* (1983) se trata del cuerpo femenino como espacio mutante del espectáculo, en *Los vigilantes* (1994) se trata del cuerpo femenino sospechoso, interpretado y sobreinterpretado, pero siempre ajeno a la mirada que busca controlarlo. Y aun si en esta novela, la mujer es finalmente humillada y condenada, y marginalizada como vagabunda en el orden homogenizador; la novela no deja de anunciar que ese cuerpo es una fuerza de contradicción, un despojo de la rebeldía pero a la vez una víctima cuya caída divide el sentido unívoco del mundo.

Un planteamiento explorado por Eltit es el de la familia desocializada. Es decir, el núcleo familiar no solo se disloca (contradiendo de este modo la retórica de la familia que la dictadura militar había propagado), sino que se excluye del contrato social. Y, en fin, el mismo pensamiento (tan novelesco como político) de la sociedad como destino del sujeto moderno aparece aquí puesto en duda por una práctica de impugnaciones alegóricas, desde la condición «sudaca» (sudamericana y étnica) que contrapone a Occidente su identidad signada.<sup>4</sup> Sin embargo, este desbasamiento de la normatividad social no implica aquí el heroísmo del sujeto marginal ni siquiera el arte del rebelde genuino contra la falsedad del mundo; implica, más bien, la indeterminación del cuerpo síquico, del cuerpo sexual y del cuerpo solidario, cuyas prácticas exceden los mapas normativos y desplazan las negociaciones obligadas. Así, en *El cuarto mundo* los hermanos gemelos disputan, ya en el vientre materno, su género en el discurso, su identificación en las representaciones, y su no-lugar en la familia. A la vez, reafirman una tabula rasa social, un espacio de refutaciones. Su identidad permutable y su género no fijado, los convierten en la pareja desfundadora, la del apocalipsis societal. Todo ello ocurre no por vía programática sino por vía negativa, en un relato tan impecable (de lúcida precisión) como implacable (nada queda en pie, ni las ruinas).

En *Los vigilantes*, en cambio, se trata de un esquema familiar triangular y, por eso, novelesco: el hijo (un niño retardado), la madre (vigilada y quizá paranoide, pero también solidaria) y el padre (ausente, aunque presente con la norma y la Ley). La madre le escribe cartas que protestan su autoexclusión,

4. Raquel Olea define esta postulación en los siguientes términos: «Uno de los sentidos de su obra podría significarse en la proposición de una narrativa de periplo que se inicia en la escritura de una épica lumpen que deviene texto sudaca; devenir que guía en la escritura, la interrogante por el texto latinoamericano. La escritura de una épica de la marginalidad que escenifica *Lumpérica* y *Por la patria* construye, desde lo marginal, un espacio de resistencia a los distintos poderes que ordenan lo social, extremados todos ellos por un estado totalitario. La constitución del texto sudaca se enuncia y anuncia en *El cuarto mundo*, en una indagación por los orígenes y los componentes más profundos de la hibridación racial, cultural latinoamericana». («De la épica lumpen al texto sudaca», en su *Lengua vibora, Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*, Cuarto Propio, 1998, p. 52).

abandono familiar, y espionaje y acusación; pero esa dependencia ante el interlocutor le roba la letra y, al final, el cuerpo. El triángulo edípico es aquí una alianza carente: el hijo es casi un idiota (aunque su lenguaje es articulado) y la madre vive acosada y recluida (todo su lenguaje se hace dentro de la Ley del marido). Solo al final, cuando ella ha sido reducida a la condición de pordiosera, convertida en «desamparada», el hijo la recobra y protege. La novela, así, desarrolla la pérdida del habla en una sociedad de control: la madre es enloquecida y arrojada a la calle, porque el habla le ha sido extraída de raíz.

Si en *Por la patria* (1984) se trataba de una épica femenina (y seguramente feminista) en la que las mujeres de la población reprimida por el estado policial construían espacios subsidiarios como alternativos a los ya controlados y ocupados; y si en *Vaca sagrada* (1991) la mujer que sangra es un flujo sin control, una huella de su historia de víctima; en *Los vigilantes* la madre representa el cuerpo más vulnerable, dividido entre espacios cerrados por el control: la casa, la escuela, el vecindario, la calle.<sup>5</sup> Ella se opone al discurso de una reconversión forzada (varias veces la madre anuncia las prácticas de una «occidentalización»); y, por otro lado, atiende al balbuceo sin discurso propio de los parias, perseguidos y acallados, cuyos cuerpos denuncian el fracaso de la prédica «occidental». La madre es vigilada por la vecina, por su suegra, por las cartas del marido, por la Ley; y, al final, su integridad cede a esa violencia. Esta mujer solo tiene su lenguaje para elucidar el proceso pero no le es suficiente para confrontarlo. Su lenguaje, como su siquis, no resiste el desorden naturalizado por la mirada policial, por la sospecha que la envilece. Esta mirada de la vigilancia ha vaciado de contenido al mundo, y ha convertido a la sociedad de control en aparato de exclusiones, en instrumento de hegemonía que borra las diferencias.<sup>6</sup>

La novela se mueve entre el habla primaria del niño y la escritura lúcida de la madre en sus cartas al marido; pero cuando ella por fin se libera del interlocutor que la censura, es sancionada y pierde el habla; es decir, su lugar como sujeto. Entonces, el lenguaje del hijo reaparece, conmovedor y desolado. Así, a diferencia de las novelas anteriores, ésta se estructura desde las emociones. Con su intensa recurrencia emotiva, la novela hace coincidir la desnudez del sujeto y la lucidez del habla; de modo que el desamparo, el frío, el miedo, la indignación, la miseria y la compasión traman una subjetividad solidaria, capaz de sostener en las palabras un albergue del sentido. Solo que ello no es

5. Sobre el posfeminismo como la identificación de «lugares de opresión» y «lugares de resistencia» y un intento de «dislocar significados», puede verse Ann Brooks, *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms* (London and New York, Routledge, 1997).
6. Un excelente ensayo sobre el espacio y la mujer es el de Ruth Salvaggio, «Theory and Space, Space and Women», en *Tulsa Studies in Literature* (vol. 7, No. 2, Fall 1988).

posible, nos dice la madre, cuando padecemos una reversión del mundo, un mundo al revés.

La paranoia materna, el estado larval infantil, la violencia denigratoria paterna, y la abyección general del orden social, revelan que la subjetividad ha sido, otra vez, estructurada como un lenguaje censurado. Las fuerzas de control y represión buscan ocupar todo el espacio interior disponible, invadirlo con la mirada policiaca. Por eso, los órdenes del discurso dominante han usurpado a la naturaleza, incluso a la misma ciudad, y terminan construyendo un sistema de vigilancia como lugar de castigo.

Aunque el hijo es una voz descarnada, y padece la penuria de la necesidad, es capaz de entender que la madre es un sujeto cuyo poder radica en el lenguaje, en su capacidad para responder a la miseria creciente: nos dice que ella siente «vergüenza» por «el hambre [que] inunda las calles». Por eso, ella le escribe al ausente: «Los vecinos proclaman que es necesario custodiar el destino de Occidente. Dime ¿acaso no has pensado que Occidente podría estar en la dirección opuesta?» La crisis se precipita: la miseria creciente hace que la vigilancia se redoble. Un «desorden» cósmico sigue al desorden social: la ciudad se torna inhabitable, y las fuerzas de la madre flaquean. Al final, el hijo y la madre son la última pareja de este fin del mundo, extraviados en su deshumanización. Notablemente, la madre alegoriza la agonía de la verdad en una sociedad de control: el costo simbólico de decir la verdad se paga con el lenguaje mismo, usurpado y confiscado por los poderes de sanción. El cuerpo verbal de la verdad es, por eso, el centro más vulnerable: al ser desvalorado y refutado, el lenguaje mismo sucumbe, y con él, la posibilidad del sentido.

Aunque los libros de Diamela Eltit no cuentan historias, construyen el modelo de una historia. Ese argumento es una escena fantasmática, un caso clínico, un documento terapéutico sobre los abismos de este tiempo: el cuerpo anímico hecho carne herida y escritura curativa, lugar simbólico de una batalla por el sentido. Esa batalla del arte sugiere que la mujer asume el riesgo de restituir certidumbre a la historia que ha hecho lo que somos y lo que no somos todavía. Esa función ritual o tribal parece ocurrir en la mitología de la horda: entre la furia desatada por los hijos que conspiran para huir de la Ciudad y encontrar la otra orilla. En el apasionado alegato de estas novelas, resuena esa voz fraterna y ardiente.

Escritura posfeminista (la mujer es inteligible en su contraparte); relato posmoderno (el sujeto opera en el desmontaje de un Occidente inexorable); y escritura del fin de siglo (documenta la virtualidad de la crítica como método de la crisis); esta obra está animada por sus propios riesgos y rigores, por la aventura de construir textos capaces de reinscribirse en la penuria y el escepticismo, contra un tiempo de resignación y melancolía; y capaces, sobre todo,

de abrir espacios hipotéticos de fuerza disolutiva y complicidad exploratoria.<sup>7</sup>

Esa es su mayor empresa novelesca: una rebelión que empieza en el margen va encendiendo toda la página. En esa combustión leemos las palabras salvas y más ciertas.<sup>8</sup> ■

7. En las entrevistas que ha concedido, Eltit desarrolla las búsquedas y planteamientos de su proyecto literario. Véanse, entre ellas, la de María Eugenia Brito, «Desde la mujer a la androginia», en *Pluma y pincel* (Santiago) No. 17, agosto (1985); donde viene también una reseña suya de *Por la patria*; Patricio Ríos, «Chile: ni desprecio ni puro amor», en *Cauce* (Santiago) No. 100, 23 de marzo (1987); Claudia Donoso, «Tenemos puesto el espejo para el otro lado», en *Apsi* (Santiago) No. 191, 26 ene. a 8 feb. (1987); Guillermo García Corales, «Entrevista con Diamela Eltit: una reflexión sobre su literatura y el momento político-cultural chileno», en *Revista de Estudios Colombianos* (Bogotá) No. 9, (1990); Leonidas Morales, «Narración y referentes en Diamela Eltit», en *Revista Chilena de Literatura* (Santiago) Universidad de Chile, No. 15, nov. (1997).
8. Una importante compilación de ensayos sobre la obra de la autora es la de Juan Carlos Lértora: *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (Santiago, Cuarto Propio, 1993), incluye una útil bibliografía. Algunas reseñas de valor son las de Agata Gligo, «Lumpérica», en *Mensaje* (Santiago) No. 343, oct. (1985); y «Por la patria», de Diamela Eltit, en *Mensaje* (Santiago) No. 355, dic. (1986); Marta Contreras, «Por la patria, Una novela femenina de vanguardia», en *El Sur* (Concepción) 7 de junio (1987). Otros ensayos recientes se deben a Rodrigo Cánovas, «Apuntes sobre la novela *Por la patria* (1986), de Diamela Eltit», en *Acta Literaria* (Concepción) No. 15 (1990), pp. 147-160; Eugenia Brito, «La narrativa de Diamela Eltit: un nuevo paradigma socio-literario de lectura», en su *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)* (Santiago, Cuarto Propio, 1990); Pablo Catalán, «Lumpérica o las iluminaciones de Diamela Eltit»; Luz Ángela Martínez, «La dimensión espacial en *Vaca sagrada* de Diamela Eltit: la urbe narrativa», en *Revista Chilena de Literatura* (Santiago) Universidad de Chile, No. 49, (1996) pp. 65-82.