





SERGIO ROJAS CONTRERAS nació en Antofagasta, Chile, en 1960. Es filósofo, doctor en literatura y profesor adscrito al Departamento de Teoría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Es actualmente Director de Investigación de esta Facultad. Ha sido profesor visitante en la Universidad Nacional de San Juan (Argentina), en la Universidad París VIII (Francia) y en la Texas A & M University (Estados Unidos). Sus áreas de trabajo han sido principalmente la filosofía de la subjetividad, la estética, la filosofía de la historia, y la teoría crítica.

Es autor de los libros *Materiales para una historia de la subjetividad* (2002), *Imaginar la Materia. Ensayos de Filosofía y Estética* (2003), *Nunca se han formado mundos en mi presencia. La filosofía de David Hume* (2004), *Las obras y sus relatos* (2004), *Pensar el acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia* (2005), *El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant* (2008), *Las obras y sus relatos II* (2009), *Chile Arte Extremo: Nueva escena en el cambio de siglo* (en coautoría con Carolina Lara y Guillermo Machuca, 2010) y *Escritura neobarroca* (2010). En 2012 publicó el ensayo *El arte agotado* por Sangría.



CATÁSTROFE Y TRASCENDENCIA EN LA
NARRATIVA DE DIAMELA ELTIT

ENSAYO, 3

SERGIO ROJAS

**CATÁSTROFE Y
TRASCENDENCIA
EN LA NARRATIVA DE
DIAMELA ELTIT**



SANGRÍA

© Sergio Rojas Contreras
N° 218.982
del Registro de Propiedad Intelectual de Chile
International Standard Book Number: 978-956-8681-26-5

© Derechos reservados para esta edición:
2012, SANGRÍA EDITORA
Las Torcazas 103, departamento 604, Las Condes, Santiago de Chile
www.sangriaeditora.com
sangriaeditora@gmail.com

Aunque adopta la mayoría de los usos editoriales del ámbito hispanoamericano, SANGRÍA EDITORA no necesariamente se rige por las convenciones de las instituciones normativas, pues considera que –con su debida coherencia y fundamentos– la edición es una labor de creación cuyos criterios deben intentar comprender la vida y pluralidad de la lengua.

Edición al cuidado de Martín Centeno, de Mónica Ríos, de Carlos Labbé y de Pilar García
Diagramó el libro Carlos Labbé
El diseño de colección y de la cubierta fue realizado por Joaquín Cocifía

La escritura de este libro fue posible gracias a la Beca de Creación Literaria del Consejo Nacional del Libro y la Lectura de Chile, otorgada al autor en 2011.

Esta edición digital se terminó de imprimir en octubre de 2012 en Imprenta Dimacofi, Santiago de Chile.

Permitimos la reproducción parcial de este libro sin fines de lucro, para uso privado o colectivo, en cualquier medio impreso o electrónico. Si necesitas una reproducción íntegra por favor comunícate con los editores.

ÍNDICE

Introducción. Leer escribiendo: la comprensión que se debe.....	15
Comenzar a escribir: la falta de nombres.....	35
Vencedores y vencidos: la metafísica de los agentes del dolor.....	62
En las afueras del deseo.....	81
Imaginando el deseo para darle un Sur al cuerpo.....	102
Cuerpos sin domicilio acechando el teatro de Occidente.....	122
La crueldad narrativa del odio.....	144

Un cosmos conformado por pasillos, mercaderías, empleados y clientes.....	166
Cuerpos sin mañana: cuando la historia es sólo memoria.....	185
Doscientos años en que no ha ocurrido nada: historia de los sin nombre.....	206
El hundimiento del sujeto en el cuerpo de la escritura.....	223
Epílogo.....	237
Notas.....	245
Índice analítico.....	253
Bibliografía.....	269





*A mis hijos Sergio, Matías y Gabi, iniciados
en la difícil tarea de comprender un mundo
desmesurado y ajeno.*

A Patricia.



Introducción. Leer escribiendo: la comprensión que se debe

Ciertamente, de la misma manera que la ley no produce justicia, a veces la literatura no produce escritura. [...] Ese es mi deseo: escribir.

Diamela Eltit

La escritura neobarroca de Diamela Eltit tiene un sentido político, no sólo en tanto cuestiona la posibilidad de comprender unívocamente la realidad que se da en la experiencia, sino también porque reflexiona críticamente sobre el poder instrumental del lenguaje, su orientación a disponer el orden de las cosas en un discurso que invisibiliza sus operaciones significantes.

La escritura es una diferencia en la literatura, pues corresponde a la materialidad de los signos y de las acciones que encadenan los signos entre sí, generando un flujo que siempre amenaza con salirse del tema, llenar de absurdo las identidades de los personajes, desconocer el canon, confundir las expectativas de sentido narrativo del lector alterando el paradigma sujeto-predicado. Lo que se denomina *escribir literatura* implica tanto

una conciencia del estatuto representacional del mundo narrado como un cierto olvido de la escritura, de su carácter ilimitado y del deseo que conduce al sujeto a encabalgarse en los grafos; olvido de la escritura como si en la relación con el cuerpo de los signos el sujeto nunca hubiese buscado otra cosa que sentido y transparencia, y también como si el deseo de escribir hubiese sido desde siempre el deseo de transformarse en autor. Pero las nociones de literatura y de autor implican el olvido de la escritura y del deseo que fluía cuando los significantes se deslizaban ajenos por naturaleza a la obra, al fin de la idea, a la satisfacción del autor en su fuero interno.

¿Por qué se escribe? ¿Qué clase de deseo es ese, el de escribir? En el inicio hay siempre algo que pasó. Se puede aspirar a hacer literatura con lo que pasó, contar lo que se llama una buena historia, lo cual exige un importante grado de comprensión respecto a lo ocurrido. Pero en el momento de la escritura no se está simplemente contando una historia, no se narra lo que pasó, porque se escribe procurando que los signos no sean olvidados, que no sea posible ver a través de los grafos, para que en ello las palabras nombren el aún-no del mundo.

No se trata en Eltit de una estética del abismo, de una especie de cartesianismo invertido —aunque esta es también una poderosa línea de desarrollo de la autorreflexividad en la literatura contemporánea—, en el cual

el *logos* escritural se repliega en la lúcida interioridad monológica de una subjetividad que ha suspendido el trato con el mundo. Pero la narrativa de Eltit no experimenta estéticamente con el *cogito* cartesiano y las paradojas de la autoconciencia, sino que reflexiona y extrema la devastación modernizadora desde la que ha surgido la subjetividad en este lado del planeta y de la historia. Todas las instancias de metalenguaje, discursos de segundo orden e ironías de autoconciencia escritural se subordinan aquí a un interés radical por lo Real; no es un afán por determinar una realidad de la que cabría hacerse representaciones con expectativas de fidelidad, sino un interés por un Real con mayúscula, origen o fondo impresentable de nuestras representaciones del mundo, diferencia irreductible que acecha y amenaza permanentemente los frágiles recursos estéticos e ideológicos de nuestros ensayos de comprensión del mundo.

La cuestión de lo Real no responde a la pregunta por lo que existe, sino que corresponde al acontecimiento. No es Real el mundo, sino el hecho de que algo ha acaecido en el lugar en donde debía haber mundo, que es ya una medida humanista de cuanto existe. La intensidad de lo Real es lo que dirige al sujeto hacia el lenguaje, en la urgente necesidad de hacerse representaciones. Señala Žižek que «lo Real es una entidad que

se ha de construir con posterioridad para que podamos explicar las deformaciones de la estructura simbólica»¹. No se trata sólo de saber lo que existe, sino de corregir el patrón alterado de las representaciones. La *escritura*, a diferencia de las representaciones, fluye desde la urgencia misma de hacerse representaciones, de encontrar respuestas; consiste en la búsqueda misma, entre *el después de lo Real* y *el aún-no* del mundo.

Podría pensarse en el monólogo, por ejemplo, como un recurso importante en la escritura neobarroca de Diamela Eltit, pero sin la figura de la autoconciencia; es decir que no estamos ante un proceso de subjetivación, sino de exposición del sujeto. En efecto, lo distintivo del habla de sus personajes no consiste en la devastación del mundo por obra de la lucidez, sino en la intensidad de lo Real: es todo lo contrario a una suspensión solipsista de la experiencia. El soliloquio neobarroco consiste en la imposibilidad de la subjetividad de recuperarse plenamente de sí misma desde la intensidad de una experiencia que no termina de descifrarse. En Eltit la subjetividad del narrador está presa de un desesperado afán por comprender lo Real, por comprender que *lo que pasó* es indiscernible de *lo que le pasó*. He aquí el carácter político de su literatura, que pone en cuestión el nihilismo pasivo propio de un cinismo que hoy se hace dominante como estrategia de adaptación a

un mundo brutal e incomprensible. En esta escritura lo que comienza como una interioridad hablante deviene textualidad.

Lo que denominamos *texto* consiste en un tejido, una textura en la que se trama lo Real. En cierto sentido se trata de representaciones cuyo contenido refiere al deseo de hacerse un mundo que ha debido recurrir a materiales heteróclitos. Cuando se dice *texto* el énfasis no está puesto en los contenidos que se comunican, sino en el proceso de producción de lenguaje. El *texto* es siempre el resultado de una textualización; es decir, no surge de la descripción de una realidad pre-dada, sino que ha debido elaborar esa anterioridad sin que sea posible borrar el trabajo mismo de esa elaboración. En el texto neobarroco no sólo la realidad trascendente del mundo deviene tejido significante, sino también el sujeto que dice el mundo. La supuesta interioridad del yo resulta diseminada (textualizada) en el lenguaje que fluye, y entonces al lector le parece que todo está adentro y a la vez que todo tiene lugar afuera. Acaso debido a esto parece por momentos que los personajes de la narrativa de Eltit escuchan voces interiores.

En el análisis propuesto para cada una de las novelas de Eltit la hipótesis de lectura que desarrollamos es que su narrativa pone en obra un mundo devastado por fuerzas y lógicas que exceden no sólo las posibilidades

que podrían haber tenido los individuos de resistirlas estratégicamente, sino también y ante todo la capacidad misma de comprenderlas. Los personajes que deambulan y hablan en estas novelas –sobre todo *hablan*– existen en mundos inhabitables en donde el lenguaje no es tanto un medio de comunicación, sino un recurso para mantenerse en medio de las cosas, una forma de no enloquecer dentro de una atmósfera que se ha llenado de conjeturas, una pseudo cotidianeidad sostenida apenas por simulacros siempre a punto de desvanecerse.

En este sentido podría decirse que la obra de Eltit se desarrolla a partir de la figura de *la muerte del autor* precisamente porque trabaja en la devastación de la soberanía del sujeto, para de esa manera hacer posible el ingreso a un universo en que las palabras están en el lugar de lo Real. Esta poética de la devastación alcanza inédita radicalidad en *El Padre Mío* (1989), y permite en ello reconocer claramente el recurso de la escritura como puesta en obra de un universo deshumanizado, no necesariamente en el sentido de que tengan lugar ahí acciones inhumanas, sino una realidad que no puede ser comprendida por los individuos que viven en ella. Por cierto, éstos ensayan y construyen patrones de sentido, organizan sus existencias, sus propósitos y expectativas a partir de formas de entendimiento de la realidad. Sin embargo, estas construcciones al cabo

devienen ejercicios necesarios pero siempre insuficientes, porque las lógicas que gobiernan el curso de los acontecimientos resultan ser algo absolutamente desmesurado.

La narrativa que pone en el lenguaje esa desmesura de lo real –y con ello la inminente catástrofe de todo horizonte de sentido para los individuos que en medio de la intemperie intentan darle sentido al dolor– no implica una suerte de mensaje pesimista para quien lee. No encontramos aquí una concepción fatalista de la condición humana, sino que asistimos a una escritura que conduce las representaciones humanistas de la existencia hacia su propio agotamiento. Se trata de una puesta en cuestión de la idea de la historia como progreso, una sospecha hacia la confianza en el desarrollo de una estatura moral de la humanidad que –de la mano de la civilización técnica– alejaría cada vez más al hombre de su naturaleza animal, la cual debería ser finalmente domesticada. Esta fue una idea a partir de la cual el sufrimiento iba a recibir un sentido desde la historia, y el dolor del pasado y del presente sería redimido en el futuro. Pues, como señala Nietzsche en su *Genealogía de la Moral*: «Lo que propiamente nos hace indignarnos contra el sufrimiento no es el sufrimiento en sí, sino lo absurdo del mismo». Pero la historia de aquella domesticación del hombre por el hombre

describe un itinerario de sangre, arbitrariedad e impunidad. La escritura que aquí nos interesa no hace de ese dolor un tema, no expone una tesis acerca de la historia ni una toma de partido por las víctimas. Más bien lo que hace es poner entre paréntesis la diferencia entre el bien y el mal como una instancia trascendente que pudiese gobernar el conflicto de la existencia y de la cual podríamos aún esperar una orientación, sumidos en la facticidad. Por el contrario, esta escritura *se hace*² al mundo en el que sus personajes intentan sobrevivir con las frágiles señas del sentido; una escritura que se dirige a sí misma hacia el naufragio, que admite ser penetrada por la alienación, por la ceguera de afanes sin mañana, por la violencia de pasiones suicidas, por la devastadora memoria de los derrotados, por la mala fe de los que permanecen muertos en vida.

El concepto de *muerte del autor* hace referencia, por cierto, al hecho de que el autor –como origen autorizado de la escritura– no es sino el nombre que en un proceso editorial reúne y administra un determinado corpus textual, generando además la expectativa de un horizonte de sentido para ese corpus (accesible, por ejemplo, en entrevistas y biografías). Considerado de esta manera, el autor es ese origen que viene después, por cuanto es *la obra* lo que genera la figura del autor. Esto implica distinguir la figura del autor respecto de la realidad que

le reconocemos a la individualidad empírica que escribe los borradores camino a la obra final, que concede entrevistas y a cuyo nombre se atribuyen los derechos de autor. Reconozcamos que hacer esta distinción no es fácil, y para muchos puede parecer una extravagancia. Consideremos, sin embargo –para hacer verosímil la posibilidad y la necesidad de tal diferencia–, el hecho de que en el proceso de interpretación de una obra el *escritor empírico* no es una instancia a la cual recurrir para verificar o desmentir los análisis que puedan hacerse.

Podría decirse que el lector comienza a comprender una novela a costa de desconocer los propósitos del individuo que la escribió. Más aun: inaugurar la dimensión del sentido del texto exige suprimir a ese individuo, y entonces el autor *muere* en la lectura. Como afirma Barthes: «El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor». Y esto se debe a que el mundo en que ingresa el lector no es el de los propósitos subjetivos del escritor, y la escritura no es una vía hacia la interioridad del escritor. Señala Eltit: «Cada una de mis novelas tuvo una energía, y esa energía fue disuelta al término de cada libro»³. A partir de este momento el autor es una suerte de ficción editorial necesaria. En la creación literaria –especialmente en la literatura contemporánea– el trabajo de producción del lugar del autor es un proceso consciente y que muchas veces forma parte de la misma ficción.

Con todo, *el autor* no es un concepto que pudiéramos considerar mera ilusión, un efecto de espejismo que debamos abandonar o corregir. Como señala Foucault, «no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Asimismo, no basta repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto de muerte conjunta. Lo que habría que hacer es localizar el espacio que de este modo deja vacío la desaparición del autor, no perder de vista la partición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer». El autor es una de esas ideas que han ingresado desde hace un siglo en un proceso de agotamiento; un proceso que describe su propia historia hacia una radical lucidez sobre la materialidad significativa de la obra, una conciencia de segundo orden extraviada en el lenguaje. En esta historia resulta especialmente gravitante la escritura que encuentra precisamente en la conciencia de *la muerte del autor* la condición de su contemporaneidad; una escritura que prolifera animada por una cierta voluntad de cancelar la ilusión del yo soberano como garante trascendente del sentido y unidad de la obra.

En la producción narrativa de Diamela Eltit nos encontramos con una escritura que pone en cuestión precisamente la voluntad de ser autor, incluso el hecho mismo de querer escribir para ser autor: la voluntad de

escribir novelas, de tener novelas escritas en el pasado biográfico de escritor reconocido como tal, al modo en que por ejemplo se reconoce a un autor en la calle. Porque la voluntad de ser autor no es sino el afán de sobrevivir a la propia obra, de trascender la obra a que le debe el reconocimiento. La novela resulta de una territorialización de la escritura, lo que da origen a un autor. Pero Eltit no quiere escribir novelas, sino hacer literatura. Entonces al leer debemos poner entre paréntesis el simulacro editorial que es la novela para *hacerse a* una voluntad de escritura que, en las distintas figuras que proliferan en su devenir significativo, da cuenta de aquello que la ha conducido hacia el lenguaje.

En cierto modo el asunto de la escritura de Eltit es el fracaso del autor, de su querer decir, la imposibilidad radical de la comunicación: «Yo no soy una escritora profesional; tampoco me gustaría serlo. Considero el acto de escribir más ligado a deseos y pulsiones que a obligaciones burocráticas»⁴. Por eso el narrador se extravía en el lenguaje, en sus monólogos *se hace a* la escritura de tal modo que toma cuerpo en ésta y toda referencia a un mundo trascendente resulta, en último término, diseminada en las palabras que proliferan en la dirección que genera esa subjetividad, la cual busca en el ejercicio mismo de articular significantes una salida para el dolor.

La distancia entre el autor y la obra –una distancia que permite considerar a ésta el producto más o menos logrado de un querer decir– es en general el requisito para que exista la significación, esa referencialidad de los signos orientados hacia un mundo que trasciende el hecho mismo de la enunciación. De aquí que la distancia –como espacio de referencialidad– sea constituyente del lugar del autor, distancia en la que un sentido se desplaza *hacia* el lenguaje para que éste lo contenga: logocentrismo del autor como interioridad absoluta en el origen.

En la escritura que se genera desde la cuestión de *la muerte del autor* no se trata de simular la tachadura de todo querer decir, sino por el contrario de potenciar ese querer decir al punto de que la disponibilidad instrumental del lenguaje como medio de comunicación resulta radicalmente alterada y con frecuencia arrasada por una subjetividad que se dirige hacia el lenguaje mismo en la imposibilidad del mundo. Entonces el hecho mismo de la enunciación opera como generador de sentido; la comprensión de la obra interroga acerca del hecho de que hay palabras, de que alguien está diciendo (algo), de que alguien está tratando de decir (algo). Que alguien trate de decir algo, he allí la cuestión fundamental. Acaso en este sentido habría que entender el conocido comentario de Samuel Beckett a propósito de la pintura

de Pierre Tal-Coat: «La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada desde lo cual expresar, ningún poder para expresar, ningún deseo de expresar, junto con la obligación de expresar»⁵. El lenguaje comparece entonces como el cuerpo de una imposibilidad de decir, y lo que debe expresar es precisamente esa imposibilidad. ¿Acaso nace ésta de una pura reflexión formalista?

La historia del arte en el siglo XX se ha desarrollado en relación a la exposición del lugar vacante del sujeto y a la crisis de la referencialidad. Pero hay siempre una trascendencia –un objeto y un sujeto– que se instala una y otra vez: algo se ha querido decir, alguien ha querido decir, hacia alguien se ha dirigido aquel que hablaba como esperando una respuesta, esperando el retorno de alguna de las viejas soluciones. Extremar los recursos ha sido en el arte contemporáneo la estrategia para destruir la figura del autor y dejar expuesto su lugar vacante. El trabajo de agotar el lenguaje ha de iniciarse una y otra vez: esto lo hemos denominado la *emergencia del lenguaje*.

En cierto modo la tarea del arte ha consistido en afectar al lenguaje, exponerlo al acontecimiento de tal manera que su diferencia interna –por ejemplo, la diferencia entre significante y significado y su potencial metafísico de significabilidad–, en la que yace la posibilidad

misma de sentido, sea conducida hacia su agotamiento. Se trata, sí, de un trabajo de máxima lucidez en el plano de los recursos representacionales del lenguaje, porque la puesta en obra del agotamiento de aquel potencial metafísico del lenguaje supone el ejercicio de un sujeto que lleva al límite su lucidez como artista. Se trataría en el arte de hacer ingresar la barbarie allí donde las categorías dominantes todavía podían traducir los acontecimientos a formas pre-dadas de sentido y significación. El arte como barbarie trabaja contra la cultura, de aquí su posible rendimiento crítico. Pensar sin ese futuro ya esbozado culturalmente es lo más difícil: de esa dificultad surge la escritura.

Por lo general las lecturas de la obra de Diamela Eltit han propuesto que su narrativa es una exigencia sobre el pensamiento, una lectura que nos conduciría en cada paso hacia un no-saber. Se trataría de dar cuenta de una escritura que opera desencadenándose en el orden signifiante y que produciría de esa manera un sentido que tensiona la dimensión propiamente narrativa de las historias (el *asunto* contenido en el habla de los personajes) con ciertas imágenes imposibles de resolver, imágenes que vienen con las historias pero que operan al mismo tiempo como interrupciones visuales del relato; es decir, imágenes que cifran en su imposibilidad el exceso que esas mismas historias contenían.

La lectura que aquí proponemos no trata de explicar o traducir una narrativa, sino de llevar a cabo el trabajo de someterse a su exigencia, en el entendido de que leer significa en este caso *hacerse a* la dificultad de su escritura. Esto significa conducirse hacia el momento en que nos abismamos más allá del dominio de la representación (el ámbito en el que es aún posible decir que *esto* significa *esto otro*). ¿Cómo leer? Se trata de *leer escribiendo*: leer debiendo comprender, debiendo a esa escritura una comprensión. Para comprender leemos, pero para ensayar la comprensión que se debe, escribimos. A propósito de *Lumpérica*, Idelber Avelar señala: «Se trata, sin duda, de un texto ilegible, no exactamente en el sentido común y corriente, sino en la acepción barthesiana de lo que ya no puede ser leído, sólo escrito, el texto *escriptible*»⁶.

La escritura es el exigente trabajo de deshacerse de las representaciones y del saber ya adquirido acerca de lo que reconocemos como la realidad. En esto consiste el riesgo de emprender la comprensión que se adeuda, de explorar la negatividad de la escritura, porque leemos ejerciendo una especie de voluntad de no entender. Sólo esto podría dar lugar a la escritura. Eltit ha señalado: «Mi interés se ha centrado en la posibilidad de establecer una determinada política literaria, pero esa política radica en la propia escritura y en el desafío y

el riesgo que implica escribir»⁷. Nuestra lectura se ha conducido precisamente a interrogar a su escritura acerca de ese riesgo: el riesgo de conducir el pensamiento, encabalgado en los significantes, hacia esa zona en que comienzan a deshacerse las representaciones y con ello las instituciones que sostienen nuestra condición de sujetos.

Considerando lo expuesto, hemos tomado dos decisiones en la elaboración de este libro:

1. Hemos resistido la academización de la lectura que aquí proponemos. En efecto, existe una gran cantidad de artículos, libros y tesis sobre la narrativa de Diamela Eltit, y en un primer momento consideramos la necesidad de incluir aquel corpus en el diálogo de nuestras propias reflexiones y análisis. Sin embargo, incorporar semejante discusión bibliográfica a lo largo del libro habría violentado el modo en que fue escrito. En efecto, procedimos dejándonos en todo momento afectar por el flujo significante de esta narrativa, exponiéndonos a la intensidad de la visualidad contenida en su lenguaje, confrontando nuestras resistencias logocéntricas a las dificultades de un sentido imposible de desmaterializar respecto a su cuerpo escriptural. Esto implica, por ejemplo, dejar entre paréntesis las consabidas tesis acerca de

la *transgresión* de la estructura sujeto/predicado y la fragmentación del sujeto. Porque se trataba de que éstos fueran, en cada caso, rendimientos de sentido de la misma lectura que ensayábamos expuesta a su dificultad. Debido a esto intentamos prescindir de aquellos juicios que atribuyen a la escritura de Eltit verbos mesiánicos tales como *rescatar*, *reivindicar*, *resistir*, *recuperar*. Estos verbos describen una función teológica que es trascendente a la escritura. Si afirmáramos, por ejemplo, que su narrativa reivindica el margen del discurso, o que rescata al sujeto anónimo de la historia, etcétera, entonces la proliferación significante deviene significado que se deja descifrar metafóricamente: *esto* significa *aquello otro*. Porque la escritura no es el plano depositario de conceptos y representaciones –políticas, estéticas, etcétera– previamente elaboradas o asumidas por la autora. Esos conceptos y representaciones existen, pero corresponden precisamente al *logos* trascendente cuya prepotencia la escritura altera sin cesar. Tampoco podríamos afirmar que la narrativa de Eltit *repara*, porque su asunto es más bien lo irreparable. Es más, consideramos que la matriz epistemológica sujeto/objeto es una condición imprescindible para una escritura que ensaya precisamente la desterritorialización e insubordinación del orden significante. De lo contrario,

si supusiéramos que la estructura sujeto/objeto –o la subordinación referencial del significante al significado– fuese un concepto que debemos simplemente abandonar para ingresar en la lectura, entonces las mismas operaciones de transgresión y fragmentación mencionadas carecerían de sentido.

2. Prescindimos en general tanto de entrevistas realizadas a la autora como de referencias a su discurso ensayístico, ambos recursos habituales de citar, destinados a confirmar los análisis y consideraciones acerca de su narrativa. Realmente hemos intentado prescindir de la figura misma del autor como autoconsciencia trascendente al lenguaje. Porque en la producción de este tipo de escritura el autor se hace inmanente al flujo de los signos, y no permanece disponible para proporcionarnos noticias de contexto o aportar antecedentes biográficos que *iluminen* la narración desde motivaciones personales.

Decíamos al inicio de esta introducción que la escritura de Eltit tiene un sentido político. Precisemos ahora. Se trata en su narrativa de una *escritura impolítica*, en el sentido que da Espósito a este concepto como una intensificación y radicalización de la política, ese momento brutal de las representaciones trascenden-

tes acerca del sentido o la finalidad del conflicto que permanentemente desborda el mundo de nuestra experiencia. «¿Qué cosa afirma lo impolítico? Afirma que no hay otra política que la política. Pero que, justamente por ello, la política está encerrada —o mejor dicho determinada— por la identidad consigo misma. [...] No puede trascenderse en ninguna finalidad o cumplimiento exteriores a su desnudo ser lo que es. Lo impolítico es el fin de todo *fin de la política*»⁸. Lo impolítico no es apolítico ni antipolítico, sino todo lo contrario: es el ingreso en un mundo en que los ideales y valores que hacían posible a los hombres llegar a ser sujetos de la política se han agotado, presintiendo así su orfandad de teología en medio de la facticidad de la existencia.

En sentido estricto este libro no pertenece al género académico de los estudios literarios. No se ha escrito como viniendo de regreso *desde* la lectura de la narrativa de Eltit, sino que este libro *es* la lectura. De aquí que abunda en referencias a la escritura misma antes que a un aparato académico de filiaciones teóricas e inscripciones estilísticas.

En el momento de publicar nuestro trabajo hemos querido permanecer en esa condición de extravío a la que nos enviaba, una y otra vez, la lectura de una escritura cuya intensidad significativa desborda el orden de la novela.

Comenzar a escribir: la falta de nombres

*La actividad artística, aun para quien la
ha elegido, se revela insuficiente en las horas
decisivas, esas horas que suenan a cada hora,
en la cual el poeta debe completar su mensaje
por la negación de sí mismo.*

Maurice Blanchot

*Me preguntó: ¿cuál es la
utilidad de la plaza pública?*

Diamela Eltit

En *Lumpérica* (1983) –primer libro publicado de Diamela Eltit– la plaza en la gran ciudad es un recurso para escribir una novela. No cabe entenderlo como simple *motivo temático* o pretexto de una ocurrencia para la primera novela, pues se trata ante todo del motivo que hará posible comenzar a escribir. Proponemos entonces pensar la plaza como un recurso para *hacerse a* la escritura: letras, palabras, frases, párrafos van fluyendo como el cuerpo de un orden significativo que más tarde se hará verosímil en el género novela. Si en *Lumpérica* el protagonista es el lenguaje mismo, como se ha señalado tantas veces, aquél comparece como escritura

en el origen, porque se trata de decir algo que no ha sido nunca dicho, que carece de nombre; pero esa falta no está disponible, como un objeto que espera ser rotulado. Lo que entendemos aquí como *escritura en el origen* se refiere a esa voluntad de escritura que es la condición de posibilidad de la literatura, y que va hacia el mundo en la búsqueda de un asunto que permita –incluso que exija– el despliegue del lenguaje como tal. Porque la escritura no es una salida *desde* el mundo, no ficciona *a partir* de la realidad; hacerse al lenguaje en la escritura es ingresar en el mundo, exponerse –más allá de la subjetivación categorial– a la fuerza de lo incomprensible que acecha en el fondo de lo cotidiano.

Entonces la voluntad de escritura, en tanto se ha resuelto de antemano que el mundo será la oportunidad y mandato de una reflexión del lenguaje sobre sí mismo, considera al entorno como una trama, un tejido de palabras disimuladas en los objetos que yacen en sus respectivos sitios, útiles o inútiles, más allá de las posibilidades de ser conmovidos por la imaginación. El trabajo de la escritura consiste en hacer emerger ese tejido de palabras e imágenes, y es lo que comienza a acontecer cuando el espectáculo del mundo es la ocasión para preguntas elaboradas por una imaginación que parece *salirse del tema*.

El lenguaje que se despliega desde el origen de la escritura debe hacer lugar en el mundo a la falta de nombres, elaborar en la página una extrañeza que consiste en el hecho mismo de tener que recurrir al lenguaje, a las figuras, a los tropos, a las imágenes que completan ausencias en una realidad que hasta hace poco parecía empastada de sí misma. Se trata de la dimensión poética del lenguaje, en virtud de la cual se pone en obra el ingreso del mundo en los recursos del lenguaje.

Pero no es sólo por la falta de nombres que esta literatura sería necesaria, sino también por decir esa falta de nombres: esta literatura no deja de señalar el lugar que ella habría de ocupar, y nos enfrentamos por lo tanto a una escritura que fluye insistiendo en su *fracaso*, en su permanente reiteración del punto de partida, porque ahora la densidad significativa del nombre ya no se propone para ser olvidada en la muda comparecencia del objeto. En la literatura los nombres refieren siempre a algún tipo de trascendencia, en la medida de que estos nombres algo han de significar; pero el potencial de sentido de la referencia misma no llega a diluirse al comparecer clara y distintamente lo referido. La difícil *comprensión* de esta novela consiste en que la escritura no termina de producir su objeto, esto es, una trascendencia, un mundo nítidamente referencial. En este mismo sentido podría afirmarse que *Lumpérica* es

una escritura que no llega a ser una novela por cuanto permanece, al modo de una insistencia, en el carácter innombrable de la realidad. En este punto la función de la censura, su presencia sombría, resulta fundamental. Existía en 1983 en Chile una oficina de censura que fiscalizaba el contenido de las publicaciones. Eltit comenta al respecto: «Mi primer libro [*Lumpérica*] está escrito con ese censor. Yo escribí con él. Pero una cosa es escribir con él, y otra es escribir para él. Nunca para él»⁹. La figura del censor opera como la exigencia de una lucidez extrema respecto a los sentidos posibles de lo que se escribe; es decir, da lugar a una conciencia sostenida acerca del hecho de que, más allá de un *querer decir*, en último término irreductible, la escritura misma en su encadenamiento significativo genera sentidos y significaciones.

Se pregunta el narrador: «¿Qué manos encienden la luz eléctrica? ¿Para quién los bancos en la noche? / Pero ella está rodeada del lumpeterio que repasa sus papeles, sus roles asignados y el estatismo que los somete al aburrimiento»¹⁰ (28). La pregunta ya ha generado un verosímil teatral para la historia que se va a contar; es la pregunta por un espectáculo, la plaza se le aparece al narrador —tal como antes a la propia autora— convertida en escenario, se trata de un lugar en donde asistimos a los preparativos para algo que va a ocurrir al modo de una representación. *Lumpérica* reflexiona

las condiciones mismas de la representación, las condiciones –por lo demás aporéticas– para que la escritura alcance un asunto cuya entidad sea trascendente al espacio de la ficción; esto implica que esa transcendencia ingrese en la ficción, que la realidad devenga espectáculo.

La literatura se construye de azares, de la llegada hipotética a la plaza de unos cuantos que se sientan en los bancos para que otros los miren y los descifren. Y lo que se vende por la irradiación del luminoso instalado en la altura del edificio cercano es la equivalencia a la plusvalía que alguien pudiera sacarle a unas palabras desplegadas sobre el libro (41).

El texto permanece referido al momento de inocente perplejidad en que la novela fue ideada, de manera tal que el desarrollo de ésta requiere por parte del narrador el ejercicio de tomar la plaza como un espectáculo. Esta constante referencia a la visualidad de la plaza es pieza fundamental en la reflexión de la escritura que se va desarrollando. Preguntarse para quién –antes que para qué– se encienden las luces en la plaza contiene esta otra pregunta: ¿qué ocurre en la plaza cuando nadie la observa? Y podemos todavía extraer desde el fondo de aquella inocente perplejidad una pregunta más: ¿qué ocurre cuando nada ocurre?

La novela requiere que alguien llegue a la plaza, que este alguien observe lo que allí ocurre cuando nadie observa, y que comparezcan aquellos otros sujetos que serán objetos de una observación que buscará descifrarlos. La cifra es en efecto requisito para que la realidad ingrese en la ficción, pero la escritura no señala ni describe una cifra, sino que ella misma lleva a cabo un proceso de ciframiento. Hacerse algo escritura es haber devenido cifra. No se escribe *acerca de* la plaza, sino *en* la plaza: «La plaza era su página, sólo eso» (109). Quienes llegan a la plaza se transforman en actores de su propia condición marginal, como si sólo pudiese ser el lugar de lo que no tiene lugar. Esta es la respuesta implícita a una de las cuestiones planteadas inicialmente: «¿Para quién los bancos en la noche?», pues para aquello(s) que carece(n) de lugar y que sólo pueden comparecer –hacerse visibles– en la medida que su sola presencia plantea preguntas a quienes los observan (¿quiénes son?, ¿de dónde salieron? ¿qué hacen aquí?). Escribir una novela exige transformar la realidad en palabras, pero en *Lumpérica* esa transformación no consiste simplemente en traducir una realidad ficcionada –visualizada en la imaginación activa del autor– a una realidad reconstruida con palabras que se distribuyen sobre una página, sino en hacer que cada una de esas realidades ingrese en el sentido, que cada fragmento sea portador

de un potencial de significabilidad. Pero esto requiere su ingreso en la condición de cifra. Si la cifra como cuerpo de un sentido por venir es el núcleo de una trama que evoluciona narrativamente (linealmente), en *Lumpérica* la cifra es el ingreso mismo de las cosas y de los sujetos en el lenguaje. Todo ha comenzado con ciertas preguntas que disponían a la subjetividad hacia una instancia inconmensurable en que lo que se denomina *realidad* opera como la ocasión de una extrañeza insólita, una inquietud para la cual no hay mundo suficiente. De aquí entonces que la novela no existe para descifrar la realidad, sino para encriptarla y sólo de esa manera hacer de ella una instancia de manifestación o develamiento para un sentido posible. Por esto sostenemos que en el hecho mismo de haber comenzado a escribir podemos encontrar la paradójica relación interna entre el poder del lenguaje como recurso de significación y la impotencia del signo como su asunto más gravitante. Detengámonos todavía un poco más en el carácter escénico de la plaza.

«—Se ve fantasmagórica la plaza, como algo irreal, dijo. Para ejemplificar parece un sitio de opereta o un espacio para la representación. Todo eso está muy desolado entonces» (50). La condición estética de la plaza como lugar dispuesto para una representación es la desolación, un espacio/tiempo privado de acontecimientos, apartado de la realidad, una especie de paréntesis en la

cotidianeidad citadina –colmada de urgencias– de los habitantes de la capital. Sin embargo, el ingreso de esa desolación en la escritura precisamente como escritura de la desolación hace que ese lugar –con todo su efecto de irrealidad– comparezca en la novela como la verdad de aquella *habitualidad* de la ciudad.

–Tú dices los de la plaza; éstos son los que tienen fijaciones extrañas –eso dices. ¿Cierto? [...] –Es culpa del escenario: esa monotonía, la misma soledad, la locura del césped, el extravío de la luz sobre la cabeza (153).

Se trata de una lectura del disciplinamiento de los ciudadanos bajo el régimen militar: individuos solitarios, locos, sentados pacíficamente en bancos en medio de un microclima caracterizado por la ausencia total de acontecimientos. Se pregunta el narrador: «¿Son tan distintos los mendigos de los locos? [...] Hay algo común que pasa por sus facciones, por el abandono de sí que presentan» (55). La plaza como espacio abandonado recibe a subjetividades abandonadas, perdidas o dejadas de lado por la Gran Historia, individualidades cuya existencia transcurre distante de lo que está ocurriendo en el país. De hecho, nada de esto quedará registrado en los libros de historia que vendrán para intentar dar cuenta

de algo demasiado terrible y descomunal, algo desmesurado de lo cual apenas llegan hasta la plaza algunos ecos lejanos, casi indeterminados. La pregunta –¿para quién se encienden las luces de la plaza?– ha relegado lo Real inimaginable más allá de esta escenografía. Llegan a la plaza niños acompañados de sus madres, los viejos, algunos enamorados; la plaza es también el escenario del *fin de alguna historia*: llegan a sus bancos parejas que se juntan clandestinamente, jóvenes que se acarician sin ningún disimulo, mendigos que llegan y permanecen durante algunos momentos, de vez en cuando aparecen también algunos locos. En cualquier caso, los mendigos y los locos parecen ser los personajes más propios de este escenario de la desolación, como si la plaza fuese por antonomasia el sitio de *ninguna parte*, un lugar reservado para la soledad de actores y espectadores que no encuentran su lugar en el mundo: un actor-espectador es aquello en lo que deviene todo aquel que no encuentra su lugar y vaga por la ciudad. En consecuencia la naturaleza de la plaza sería precisamente su estado de desocupación nocturna, cuando pareciera transformarse en la materialidad de la intrascendencia.

Definitivamente no queda nadie más en la plaza. Los bancos están vacíos y el movimiento se advierte sólo en sus alrededores. Los automóviles continúan

circulando y también los peatones que pasan por las calles adyacentes en número cada vez menor; generalmente solos o en grupos muy reducidos. Hay entre ellos distancias de tiempo y por eso sus pasos resuenan imposibilitando el que pasen desapercibidos. La calle aparece así como un escenario desde la plaza y por eso mismo los peatones, actores que lo cruzan. Es un escenario fantasmagórico en su desolación, en su vacío, pero ocupa ahora toda su atención (207).

La desocupación de la plaza concentra el eco –por ejemplo en la figura de los transeúntes que, en número cada vez más reducido, se alejan presurosos– de una ciudad desocupada, un espacio público que ha desaparecido. La plaza opera como una desolada provincia, donde la subjetividad puede asentarse en medio de una geografía arrasada por una modernización cuyos procedimientos técnicos, políticos y militares no pueden reconocerse en los límites de lo representado.

Las plazas permanecen iluminadas durante el toque de queda, y esa escena opera como la verdad de Chile en dictadura: la insólita cotidianeidad con que la subjetividad podía, con todo, sobrevivir en un tiempo que había sido capturado por el miedo. Porque el espectáculo del horror como tal –los cuerpos torturados– estaba siem-

pre en otra parte, una región lejana y escondida de la realidad, una zona presentida desde la cual llegaban noticias siempre inciertas: «Es verdad, alguien a esta hora estaba siendo interrogado. Quizás hayan tocado someramente el asunto ese de la plaza» (58). Este carácter irrepresentable del miedo y el desconcierto radical que se vivió en Chile en la cotidianeidad de los años ochenta, cuando ya se había puesto en curso la modernización privatizadora del país bajo dictadura, es algo que sólo puede ser referido como un fondo que acecha lo cotidiano, sin llegar nunca a irrumpir del todo en éste, pues la consecuencia de ello sería la destrucción. En *Oír su voz*, de Arturo Fontaine (1992), la historia transcurre en el contexto de la crisis económica de 1982 aunque circunscrita al ámbito de los negocios, las expectativas y romances de la alta burguesía santiaguina (entre *gente decente*, como sugiere la misma novela). Las referencias a la represión militar son escasas, y se presentan en todo caso con un lenguaje coloquial que hace de ella parte de la normalidad. Al salir los amantes de un motel, él le dice a ella: «—¡Ándate! ¡Ándate rápido! No quiero que me saquen de la cama para irte a buscar a una comisaría por violar el toque de queda»¹¹. Los amantes se exponen al peligro del toque de queda sólo cuando sus encuentros amorosos les imponen abandonar sus circuitos habituales; pero los límites son claros. En cambio en

la novela de Eltit se trata de una cotidianeidad que –al modo de una fantasmagórica escenografía– está permanentemente acechada por una realidad en la que todo se ha vuelto incierto y en que los comportamientos rutinarios son simplemente lo que ha quedado después de una catástrofe. Residuos inexplicables, como ocurre con todo residuo.

Lumpérica es la puesta en obra de una reflexión de la literatura sobre sí misma, acerca de la posibilidad de la escritura de darse a sí misma un asunto, y su poder de generar en el trabajo con los grafos, sobre la página, una trascendencia. Pero es también una reflexión acerca de la imposibilidad de dejar de generar una trascendencia en la escritura, la referencia a una realidad pre-dada y, con ello, una intermitente recaída en la mimesis de la representación. La escritura de Eltit no trata *acerca de* algo –para lo cual una literatura de mimesis realista habría sido suficiente–, pero tampoco consiste en un ensimismamiento formalista, un mero ejercicio de corte experimental. La reflexividad del lenguaje en la escritura de Eltit viene exigida por la catástrofe de la subjetividad acaecida por mano militar en la realidad del país, una realidad que ya no está simplemente disponible para hablar sobre ella, porque las mismas formas y categorías que hacían posible nombrar y reconocer la realidad han sido afectadas de

manera irreversible. Esto es: con gravedad histórica. Si entendemos que el lenguaje no sólo opera con tales formas y categorías, sino que se dispone instrumentalmente a partir de éstas como dócil medio de comunicación; entonces comenzamos a comprender que la escritura —que *se hace a* la catástrofe como su asunto— debe llevar a cabo (conducir hacia su fin, hacia su cumplimiento) la catástrofe del sujeto en el lenguaje.

La ocupación militar del país no viene a ser un nuevo tema para la narrativa, sino que impone una tarea, una nueva lógica para su hacer con las palabras. Se ha dicho que *Lumpérica* no se puede leer como una novela. Pero no existe otro género para su inscripción. *Lumpérica* es una no-novela alojada en el horizonte de la novela; es decir, aquella escritura cuenta con la novela como un marco de verosimilitud para su recepción, que será alterado radicalmente, pero nunca suprimido. La dificultad que impone *Lumpérica* al lector podría sintetizarse en el efecto de una desjerarquización narrativa que podemos reconocer en todos los niveles, incluso en su ortografía y sintaxis.

Traspasada de imagen en palabra, mediante trucos técnicos acude a torcer el lenguaje, montándolo sentimentalmente. [...] Se imprimirá con erratas conscientes y buscadas en las grietas de los pastelones de

la plaza que contienen la trizadura de cada escena (110).

Lo que aquí denominamos desjerarquización se refiere al cambio de la brecha adecuada entre significante y significado, y de la rigurosa subordinación de aquél a éste. La seguridad del sujeto se sostiene en esta jerarquía, desde la que es posible administrar la referencialidad clara y distinta de los signos. Con el cumplimiento de la referencialidad se olvida el trabajo de la escritura y con ello el hecho de que se comienza a escribir en ausencia de los objetos. El adecuado encadenamiento del orden significante de la escritura se orienta en todo momento hacia una trascendencia en la medida que produce el efecto de la transparencia del signo. Por el contrario, la desjerarquización en la escritura mantiene a raya una comprensión realista en la lectura, y de esa manera se contiene lo que sería una mera ficcionalización de su verdadero asunto. He aquí uno de los problemas fundamentales que esta narrativa plantea para su inscripción en el género literario novelesco, no obstante no exista para ella otro horizonte receptivo. El estatuto de la ficción en la escritura de Eltit constituye una clave de ingreso al problema del sentido en su narrativa.

En efecto, la ficción en la literatura implica la constitución de un universo de sentido que se despliega en

conformidad con un verosímil, que hace posible el ingreso en ese horizonte de sentido. El verosímil opera entonces como una anónima condición de posibilidad del mundo; podría decirse que en sentido estricto la condición de la realidad como referencia de la escritura se genera por acción del carácter trascendental del verosímil, en su acepción kantiana. Ahora bien, en *Lumpérica* ese verosímil es explícitamente traído al primer plano, de tal manera que el lector lee no sólo el qué de la narración (de qué se está hablando), sino también el cómo (cómo se construye el asunto en la escritura). Más aun, podría decirse que por momentos el cómo es el qué. Se trata del proceso de una puesta en escena en el taller de la imaginación:

Imaginar un espacio cuadrado, construido, cercado de árboles: con bancos, faroles, cables de luz, el suelo embaldosado y a pedazos la tierra cubierta de césped. Imaginar este espacio incluido en la ciudad. Imaginar este espacio ciudadano al anoecer con sus elementos velados, aunque todavía nítidos. Imaginar desolado este espacio. Imaginar este desolado espacio al encenderse la luz eléctrica: el haz largado sobre la superficie. Imaginar toda la plaza cuadrada iluminada por diferentes haces que se filtran entre los árboles. Imaginar allí una figura cualquiera

sentada en un banco con los ojos cerrados. Imaginar a esa figura sentada en el banco con los ojos cerrados y el frío extendido con violencia, desatado. Imaginar que esa figura es una mujer con los ojos cerrados, acurrucada para sacarse el frío, sola en la plaza. Imaginar que esa mujer es un desarrapado en la plaza, entumida de frío. [...] Imaginar una luz de gran potencia sobre la cabeza inclinada de la mujer. [...] Imaginar la iluminación de toda luz eléctrica (129).

Es precisamente la exposición del proceso de construcción de la escena lo que pone entre paréntesis el recurso literario de la ficción, porque en cierto modo encarga al lector la puesta en escena de la situación original desde la cual se ha elaborado la novela. Alguien imagina una escena para poder a continuación contar una historia, pero precisamente la condición imaginaria de esa situación primera es algo que no deja de presentarse intermitentemente. Entonces alguien ha necesitado imaginar una escena para dar un lugar a lo que no podría ser sin más imaginado: «No es la herida la que causa el grito, sino exactamente a la inversa; para herirse era preciso el grito, todo lo demás es un pretexto» (24). No se está simplemente contando una historia, sino que se trata de hacer lugar en el lenguaje al grito. Así, es necesaria

la herida para señalar ese lugar de la ausencia, porque el grito es la gesticulación del grito, algo que transforma todo el cuerpo en un recurso de manera que fluya aquello que viene desde un más allá de la representación:

Torciendo su fonética. Alterando la modulación en extranjero idioma se convierte. Ya no es reconocible y su garganta forzada emite con dificultad las señas. Separa su mano de la boca perdida de la legibilidad del mensaje. Por eso su boca abierta ya no es capaz de sacar sonidos, ni menos palabras. / Ha desorganizado el lenguaje. / Sus esfuerzos son considerables. Parece más bien una muda que en su necesidad de expresión gesticulara abriendo exageradamente su boca, entrecerrando sus ojos y entonces se convierte en un espectáculo grotesco para aquel que, sin esfuerzo, y en armonía se deja oír (38).

Al cabo de este proceso de desconstrucción cinematográfica, obtenemos la mudez de un grito sólo gesticulado, y asistimos al lenguaje del cuerpo que ha devenido por completo espectáculo. Sólo el trabajo del grito puede producir esa radical subsunción del cuerpo en el signo, porque el grito mismo no es significativo sino el devenir de una intensidad que viene a desbaratar toda significación. En cierto modo se podría decir que de

la gravedad del cuerpo no ha quedado ningún resto, se lo ha hecho ingresar totalmente en una condición significante, sin referencialidad alguna. El recurso al guión cinematográfico es una operación que permite abandonar *la literatura* al interior de la novela, dejando en el centro al cuerpo como frágil soporte del sentido, precisamente debido a que una poderosa intensidad lo cruza y lo desborda. La herida es el cuerpo narrativo del grito, aquello que lo inscribe en una historia y le da un por qué.

Acaso el sujeto comienza con un grito sofocado, acaso el sujeto no sea sino la articulación en el lenguaje de un grito contenido que a partir de su suspensión se ha vuelto una historia que comienza a desplegarse narrativamente en el tiempo. El sujeto grita para liberar la opresión del cuerpo, un sofocamiento a partir del cual la propia subjetividad se constituye como una especie de segundo cuerpo, cuando el anterior ya no cabe en la materialidad que lo contenía, porque siente más de lo que puede soportar (y aquí soportar no es aguantar, sino comprender, subjetivar, experimentar una realidad, por terrible que pueda ser). El sujeto genera entonces en el grito un cuerpo infinito, un cuerpo que ha abandonado sus límites y que puede por lo mismo *contener* un dolor inconmensurable. Entonces el grito es la finitud del cuerpo que echa en falta otro cuerpo,

más cuerpo, en donde habría sido posible sepultar el dolor. El grito no expresa el cuerpo, sino la carencia de (más) cuerpo.

La conciencia del dolor conecta el cuerpo con su propio grito, y así, gradualmente, surgen las palabras. [...] A medida que el cuerpo se quiebra repetidamente, se interrumpe también el acceso consciente a la memoria. Los contenidos de la percepción y del discurso parecen total y exclusivamente saturados por la materialidad del cuerpo. El discurso se articula en el movimiento corporal. Parece unido a éste y desprendido de la memoria.¹²

Este es el principio operativo del poder, que oprime a la subjetividad *contra* el cuerpo, como si éste fuese lo otro del sujeto; es decir, como si la subjetividad hubiese nacido para el olvido del cuerpo, en una distancia infranqueable –por infinita– respecto de la materialidad de la existencia. Será necesario abordar detenidamente la figura del grito en la escritura de Eltit: el grito como recurso de la escritura, la inscripción significativa del grito, donde el grito no se grita, sino que se dice –o más precisamente se escribe– que se grita.

En una página de la novela vemos a la autora que en una pose frontal exhibe sus brazos con múltiples

heridas que, regularmente distribuidas en los brazos, parecen producto de cortes autoinfligidos con navaja. Estas heridas deben ser *leídas* como un momento de la escritura: «[Los cortes en los brazos de la »autora« en una fotografía] Es solamente marca, signo o escritura que va a separar la mano que se libera mediante la línea que la antecede. Este es el corte con la mano» (165). La fotografía no se exhibe como registro mimético, no ofrece al lector la farsa de un voyerismo de la carnación o documento del *pathos* del demonio interior del autor, no se trata de una ventana de visibilidad en la escritura; por el contrario, la imagen ingresa en la escritura, la imagen es escritura. La imagen debe ser leída y la pregunta respecto a si lo que vemos es algo *real* se hace tan impertinente como preguntarse –con la finalidad de comprender una novela– si un personaje está basado en una persona que existe. «Lo verídico de los primeros cinco cortes más las quemaduras es pensarlos, por ejemplo, como pose y pretextos» (175). Se trata pues de un signo, del cuerpo como signo cuya referencialidad es la escritura. Pero no es irrelevante que quien actúa el signo de la imagen sea la misma autora de la novela. El *tit* ingresa en ésta mediante una pose fotográfica, haciendo de su cuerpo un signo. En cierto modo la imagen interrumpe la lectura –¿qué hace esta imagen aquí?– y opera como la respuesta a una pregunta que

debemos conjeturar. Leer la imagen exige formular una pregunta: ¿qué es la escritura? Las heridas dan cuenta de un hecho ya acaecido, una memoria sin sujeto; no la memoria que *se tiene* en forma de recuerdos, sino la memoria que *se es*, que se padece sin comprender. Por ejemplo, en la forma de ciertas imágenes que inexplicablemente persisten, como si fuesen portadoras de un saber que en ellas se nos ofrece y rehúsa al mismo tiempo. No se exhiben las heridas, sino el cuerpo herido; aquéllas hacen emerger el cuerpo en sus límites rasgados (la piel). Escribe Eugenia Brito: «La escritura entonces *raja* la piel: es el producto de una entrada en el cuerpo mismo sitiado, resistente y doloroso de la protagonista. La escritura exige, pues, un acto sacrificial, del cual sólo puede advenir la muerte o la locura»¹³. No es posible simplemente entender esas imágenes, sino que es necesario deshacerse del sujeto que en uno mismo no soporta no comprender, y escribir es precisamente el riguroso e incierto proceso de esa desposesión, para hacer lugar a las imágenes. En esto consiste la escritura. Debido a eso leemos escribiendo.

Iluminada, la *protagonista*, permanece en el frío y la soledad de esa plaza, en medio de la ciudad, después de que todos se han marchado a sus casas. Y entonces «llegan los desharrapados de Santiago, pálidos y malolientes a buscar su área: el nombre y el apodo que

como ficha les autorizará un recorrido» (9). ¿Quién es Iluminada? Es la testigo de una fantasmagoría nocturna, porque Iluminada asistirá a lo que ocurre en la ciudad cuando nada ocurre, y para eso ha debido quedarse en la plaza. Pero esto es una obra de la imaginación:

Cuando yo volvía rápido, rápido, rápido, porque no podía estar en la calle después del toque de queda, a veces pasaba por las plazas. Pero en las plazas estaban encendidas las luces. Y entonces estas plazas, con todas sus luces prendidas, las vi como un escenario. Lo primero que vi fue esta paradoja de ciertos espacios que funcionaban pero que eran inhabitables porque había estado de excepción.¹⁴

La situación del toque de queda es algo prácticamente imposible de recordar, porque rápidamente la subjetividad debía reorientarse en ese estado de excepción, reorganizar los circuitos cotidianos sin acceso al espacio público. Alguien ha visto encenderse las luces en la plaza cuando se retiraba, como todos, hacia su casa, y entonces imagina permanecer allí para ver qué es lo que sucede durante el vigilado sueño de los ciudadanos. Se pregunta para quiénes se han iluminado absurdamente los bancos y los árboles de la plaza. Entonces el narrador ha debido forzosamente retirarse, continuar su camino, y

sin embargo ha permanecido en la plaza (imaginando) un insólito testigo de la luz en medio de la noche. Pero también ha debido enajenarse de ese *alter ego* que sin más implicaría una lucidez impertinente: «Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra. / Su alma es no llamarse diamela eltit / sábanas blancas/ cadáver» (97). Eltit ha debido producir a Iluminada para permanecer en la plaza, pero también ha sido necesario retirarse, seguir su camino a casa, precisamente para poder producir a Iluminada. Entonces ésta no es simplemente un recurso de la autora para llevar a cabo un relato ficticio, dado que se trata de ofrecer una representación; por eso es que *Lumpérica* no es simplemente una novela. Esto nos permite comprender la condición de Iluminada, ante todo su nombre. En efecto, Iluminada no es sólo alguien que ve, sino también alguien que está siendo vista:

Ella en el medio del artificio tal vez tampoco era real. La inutilidad de ambos –plaza y luminoso– en la noche la golpeó de pleno. Hasta ella misma era el exceso. Se levantó y miró sus manos, sus pies, sus vestidos. A ella, ¿quién la contemplaba? (213).

Eltit («eltit») se hace «Iluminada» para poder escribir; para poder comenzar a escribir se ha dado a sí misma

esa testigo de la noche como punto de partida. Iluminada es la posibilidad de permanecer en la plaza cuando todos se han marchado. Se trata, pues, de un recurso, un personaje-recurso, y la escritura que en su acaecer sobre la página progresa reflexionándose a sí misma no puede olvidar ese recurso por el cual se ha dado un objeto imposible de asistir. Precisamente se trata de no olvidar esa imposibilidad: «Aunque saben que ella necesita ese espacio preciso para mostrar su espectáculo. Ha adquirido otra identidad: por literatura fue» (20). Entonces el narrador no se propone contar una ficción, no quiere simplemente imaginar lo que ocurre en ese escenario desolado; en suma, no pretende ejercer la soberanía del narrador que oculta u olvida la escritura en la visualidad de la historia que transcurre ante los ojos del lector. Por esto necesita en cierto sentido condicionar la mirada de Iluminada, suprimir su autonomía de sujeto.

He aquí el recurso del cine como verosímil de una puesta en escena.

Se evidencia, por gran angular, que se está en la plaza pública. Aparecen los faroles, los bancos, los árboles, el césped y algunas construcciones vecinas. Se corta el enmarque al encontrar el punto desde donde emana el luminoso, en la parte alta del edificio (15).

El verosímil cinematográfico opera como metatexto que clausura la figura de la autorreflexividad: primero nadie en la plaza, luego Iluminada observa, finalmente la plaza es encuadrada «por gran angular» con Iluminada observando. Esta condición des-subjetiva el escenario. No cabe ya preguntarse por la verdad mimética de aquello a lo que Iluminada nos permite asistir. En algún momento se ha formulado la interrogante: «¿No será una alucinación en la plaza? ¿Estos cuerpos serán ramas?» (30). Y luego se cuestiona: «¿Si todo esto fuese un error? ¿Y si ellos no fuesen más que un puñado de perdidos?» (31). Conjeturar la posibilidad de una ilusión o de un error sólo tiene sentido en la medida que la asistencia del lector a la escena tuviese como condición la subjetividad de Iluminada como interioridad que espontáneamente se dirige en todo momento hacia un entorno que se le ofrece inmediatamente a su observación y ánimo. Pero esta inmediatez es precisamente lo que se pone en suspenso con el recurso cinematográfico. Sin embargo esta emergencia de la mediación no tiene como objetivo clausurar la experiencia en los artificios del simulacro, sino —por el contrario— aproximarnos a lo que ocurre en la plaza, poner en suspenso la observación como mediación subjetiva —que en eso nos mantendría estructuralmente a distancia de los *objetos*—, y proceder

en cambio a encargar al lector cada uno de los cuerpos que en la plaza actúan sus hábitos sin tiempo:

Si por film o por fotografía en el banco de la plaza la tomaran, daría cuenta en sí de los enamorados, pondría su expresión dulce sentada en un verde banco/ la anciana que hay en ella tomaría su tejido / el anciano que hay en ella leería / el niño y su pelota sonrisa al lente que le diera, la que espera por su anhelo, mirando los bordes de la plaza / el que sufre de penurias que ella porta / el perseguidor que hay en ella / la pérdida que ella es (118).

¿Para quién se encienden las luminarias de la plaza cuando se inicia la forzada ausencia que impera en la noche citadina? Se encienden precisamente *para* que esta pregunta pueda dar curso a una imaginación hecha de lenguaje: palabras, frases, encuadres, planos, recursos que sirven a la ficción de una presencia en la plaza durante las horas prohibidas; la presencia de un observador que nos permite asistir a lo que ocurre en ese ningún lugar al que arriban todos aquellos que caminan hacia ninguna parte. En efecto, ¿a dónde irían durante el toque de queda aquellos que no tiene a dónde ir? Es el revés de la cuestión que enunciábamos al inicio de este capítulo: ¿qué ocurre cuando nada

ocurre? Sólo se trata de hacer lugar a estas preguntas, y de lo incomprensible que contienen, lo inconmensurable de su asunto. Porque la cuestión del toque de queda —esto es, de la obligación de permanecer en un interior durante las horas de la noche— implica la cuestión del domicilio. Podría decirse que el toque de queda es el forzado domicilio nocturno de los pobladores, y entonces esa disciplinada ausencia hace comparecer ante la imaginación la incomprensible presencia de todos los que no tienen lugar, de los que carecen por completo de algún tipo de domicilio (no sólo el domicilio que consiste en la propiedad certificada de un espacio interior).

Ya amaneciendo, comienza a restituirse en la ciudad el sistema habitual de direcciones y estaciones para el tráfico de los individuos; la plaza como *ningún lugar* se invisibiliza y ahora una cierta normalidad gobierna el curso de las cosas: «La gente era ahora heterogénea, mujeres, hombres, estudiantes. Todos ellos iban a alguna parte y los ruidos crecían en el momento en que el día ya estaba totalmente despejado» (219). La escala humana de los roles, definidos por un libreto de ciudadanía diurna, articula un verosímil de cotidiana convivencia en un país imposible.

Vencedores y vencidos: la metafísica de los agentes del dolor

*Es la crisis en el concepto de Estado la que haría
manifiesto el punto ciego de discurso de naciona-
lidad, la que desnuda la ficción de la homogenei-
dad en que se funda la nación como tal, revelando
la violencia originaria que le subyace.*

Elías Palti

*Lodo para los héroes nacionales, combustión
infinita para ellos.*

Diamelta Eltit

Respondiendo a una pregunta acerca de las novelas que escribió durante la dictadura, Diamela Eltit comenta:

Pienso que la dictadura extrema condicionantes sociales, nos lleva hasta el límite más aberrante. Pero, desde otro lugar, pienso que cualquier sistema es represivo y castigador con sus habitantes y, por ende, provoca disconformidad y angustia.¹⁵

La dictadura chilena no podría ser considerada sólo como un tema abordado en algunas novelas de Eltit, en

cuanto no se deja reconocer simplemente como motivo narrativo ni como contexto de su escritura, tal cual si la escritura hubiese sido en esos casos condicionada por un estado subjetivo particular. Por el contrario, la circunstancia de violencia extrema vivida en la dictadura militar en Chile opera como tesis de ingreso en aspectos fundamentales de los procesos de constitución de la subjetividad y de ciertas formas sociales identitarias. La dictadura viene a poner de manifiesto una larga historia de violencia anidada en nuestras sociedades latinoamericanas.

Por la patria (1986) es la historia de Coya, una joven, una mujer pobladora, una resistente bajo la represión política del país; narra también la historia no contada de las clases populares, la historia imposible de Latinoamérica. El devenir social y político de un cuerpo social hacia su decadencia y alienación:

- | | |
|-------------------------|---------------------|
| –¿Origen? | –Nobleza quechua. |
| –¿Nobleza quechua? | –Decadencia aimará. |
| –¿Decadencia? | –Caída urbana. |
| –¿Urbana? | –De Coya a Coa. |
| –Explica: ¹⁶ | |

¿Cómo se formó la clase popular de la nación? ¿Cómo esto se visibilizó en la privación material, y dejó que la

violencia –a la vez hacedora y castigadora de cuerpos–, se entronizara como parte de su pervertido carácter? Esta es la historia que Coya narra, el itinerario de la violencia grabado en su cuerpo como memoria de un continente:

Han parido, han parido hasta el cansancio, hasta llegar a la perversión incestual como enamoradas, como engañadas, como enardecidas. / Han emigrado: Portando, llevando en las espaldas los vástagos. Han cruzado pantanos, altiplanos, cumbres moderadas huyendo de la invasión y acurrucadas sobre los arenales con las piernas abiertas y la sangre: el niño, la niña bañada con agua fría en el río al alba. / Solas, solas, solitarias reclutadas al rifle, al caballo en ancas, el inca, el cacique que las perturbó. / Reductas al fin pariendo y mezclando la sangre con blancura, cayendo siempre en la huida, al servicio necesario y civil: han opuesto a ustedes extranjeras arrogantes, insinuantes y banales. / Han deslumbrado la parquedad. / Han deslumbrado la zarquedad de punta al ojito negro y baqueano, abriendo todo el espacio al lejano crespo rubiecito, tan bonito y cautivante. Tan traicionero. / Tupidas, enardecidas, habrán huido de nuevo de la reducción, acomodándose en el barrio la herida. / El tajo del barrio y el surco que ustedes aran piernas abiertas y luto de

la viudez repentina. / De la nobleza perdida llegan al delito incipiente, paren: /monreros / cogoteros / lanzas y escaperos (263).

Por cierto la memoria de un continente no puede ser subjetivada, nunca podría siquiera ficcionarse como la memoria de alguien sin caer en lo simplemente inverosímil o en una metáfora de la conciliación. Coya es el cuerpo como memoria, única forma de pensar lo inconcebible: el dolor que no cesa de acumularse fuera de la línea de tiempo que describe la historia. ¿Por qué decimos cuerpo? Porque no existe relato alguno que pueda domiciliar el dolor. Entonces cuerpo es aquí el nombre de una subjetividad imposible, terrible historia de invasiones, éxodos, violaciones y usurpaciones. Pero es también una relación de deseos, seducciones y traiciones que arriba a su desenlace delincuencial. Se trata de una historia a la que ninguna imagen o relato disciplinario podría hacer justicia. De aquí el sentido político de la escritura literaria —y el carácter literario de una cierta comprensión política—, cuando los hechos desbordan el entendimiento de las disciplinas no por falta de fuentes para la investigación, sino por la magnitud del dolor contenido en la historia que desde un pasado de cuerpos torturados y humillados se conduce hacia el presente del individuo que ahora reflexiona y cuestiona.

El presente de la novela –tanto de su historia como de su escritura– es la dictadura militar en el Chile de Pinochet. Las imágenes de lo irrepresentable dan cuerpo visual a un acontecimiento devastador en que la historia parece tomada por asalto por una *naturaleza voraz*:

La primera visión fue de alacranes sí. Que se movían con la cola lista para atacar. Era una horda que ocupaba el barrio, colándose. [...] A ras de suelo, en la tierra, salían de los hoyos y como una procesión sucumbían en lo humano que embatían. Sin armas que la protegieran, movían su garra: en el sobrante de la uña, el veneno (87).

El arácnido opera estéticamente como recurso para pensar el momento no político de la política, el instrumento prerreflexivo de una acción premeditada desde las alturas del poder. No fue en los calabozos, comisarías y centros clandestinos de tortura donde se fraguó el crimen de la nación en nombre de la patria, sino en salones alhajados para grandes decisiones: «mamá, presiento la copa de cristal tallado del general, tintineando cuando celebra con los banqueros el trato, el contrato sobre los restos de animales hambreados y el agua para los delincuentes» (94). En contraste con esta escena, la imagen de los alacranes refiere al cuerpo de

la tropa degradada, una especie de organismo múltiple mancomunado por años de resentimiento social y bajas aspiraciones que se dirige feroz contra el propio pueblo al que pertenece. Las siniestras decisiones de individuos con nombre y apellido que negociaron con la cúpula del poder se materializa por la acción de una horda de pequeños y anónimos organismos de muerte:

A través de la vela se multiplicaban los muchos alacranes viriles extenuados. Por encima de la mesa se movían subiendo, trepando los vasos y resbalando la superficie. ERAN OSCUROS, MORENOS, CHILENOS ESCURRIDIZOS Y TRAIADORES (88).

Los alacranes de «virilidad extenuada» significan también un ejército de machos agotados, humillados y azuzados para la revancha, porque la derrota que ahora los reúne y aliena está también sepultada en la historia de la patria. Emerge entonces en Coya la figura de la mujer, no como heroína de las barricadas, sino como el cuerpo de una memoria de habla dislocada que ha padecido la violencia de las identidades y nombres dominantes: «Coya, yo, perdida en el ancestro, en el siniestro cargo y nobleza Coa» (257). La novela se estructura y desarrolla desde la diferencia naturalizada entre vencedores y vencidos, y de la memoria de la violencia que subyace a esa

distinción. Los vencidos, desde sus dolores y alegrías, subvierten el habla oficial: «Se levanta el coa, el lunfardo, el giria, el pachuco, el caló, caliche, slang, calao, replana. El argot se dispara y yo» (282). Pero no se trata simplemente de nombrar lo mismo de otra manera, sino de un lenguaje que nace en el reverso de aquel mundo que ha sido representado y producido desde las lógicas del poder, un mundo que ha significado precisamente el poder de la representación. Lo que se contrapone al orden dominador en el plano signifiante no es el habla de la mujer –como si ésta fuese un sujeto preconstituido que produce sus propias representaciones–, sino *la mujer como habla* que se elabora en la materialidad de un universo adverso, sobreviviendo en medio de las cosas que han sido nombradas por otro.

Pero, ¿cómo es que la figura de la mujer puede llegar a constituir la columna vertebral de este itinerario de la violencia? Al cabo, los monreros, cogoteros, lanzas y escaperos nacen primero como niños, son paridos por las mujeres, ingresan al mundo saliendo del cuerpo de las madres. Pero todo ocurre como si sus destinos hubiesen estado socialmente resueltos de antemano. Viviendo en los márgenes de la sociedad, las mujeres paren delinquentes. Tal es su estigma. Entonces la violencia parece hacerse a un territorio, y normalizarse en los cuerpos morenos de los barrios periféricos.

La naturalización de la violencia en los cuerpos del margen social parece ser inherente a ciertas formas de pacificación del malestar ciudadano. El historiador Elías Palti ha desarrollado la tesis de que tanto la idea de Nación como la de Estado se inscriben en el proceso histórico de dotar de sentido originario al núcleo de irracionalidad que se encuentra en la base de cualquier ordenamiento institucional. Escribe Palti:

La Nación ofrece un *plus* que brinda el marco posible dentro del cual la voluntad puede articularse. El Estado, por su parte, borra el residuo de facticidad que impediría a la Nación imaginarse como una comunidad. De allí que ambos permanezcan siempre conceptualmente atados.¹⁷

Siguiendo esta tesis, diremos que la Nación es aquella idealidad que debía generarse como originaria desde la realidad política del Estado. Es decir, a partir de un proceso histórico concreto de violencia, usurpación y olvido nace la idea de Nación como una idealidad a la que los ciudadanos se encuentran en cada caso ligados de manera casi metafísica. Los sujetos de cuerpos explotados, castigados e invisibilizados bajo el biotipo de *lo popular* se reconocen entonces como *chilenos*, y esa filiación borra, sin suprimir, el conflicto entre vencedores y vencidos. De

aquí nace un valor supremo que vinculará para siempre a los sujetos y sus cuerpos con el territorio: la patria. La novela de Eltit explora precisamente las tensiones, paradojas y profundas fisuras que esa entidad supra histórica contiene, que conserva y oculta.

En efecto, la patria es aquello en cuyo nombre se establece el orden, se realiza el bien en una valiente lucha encarnizada contra el mal. Esto implica reconocer el mal allí en donde se ha encarnado y protegerse de los enemigos, tan poderosos que han sido capaces de atentar contra el bien:

No me quejo de todo, porque te has perdido cosas lindas aquí; el honor, el orgullo y el hábito de que cada día nos apunten, como si de nosotros, por nosotros no más estuviera de acabo el mundo. La maldad nuestra es ahora inconmensurable (91).

Aquella entidad trascendente viene a explicar y justificar acciones inimaginablemente atroces, como si la patria no fuese sino el imperativo absoluto de aniquilar a un enemigo también absoluto. Entonces esa idea toma cuerpo en el paisaje, en el derecho, en la tierra, cayendo sobre algunos como un destino y sobre otros como una maldición, porque en cualquier caso la patria no es asunto de decisión del sujeto:

—No soy, no quiero ser más chilena, le dije. Odian-
do a civiles, paisajes, cortes, jueces, cordilleras, uni-
formados. Odio los juncos. En esa visión el muerto
estaba vivo y grité con todos mis pulmones insultando a mi madre por haber tomado a un chileno,
no a Dios, o a un extranjero por lo menos (101).

Coya expresa así el dolor y el infinito resentimiento por haber nacido en un mundo que se divide entre vencedores y vencidos, y en donde el lugar que uno vendría a ocupar en esta geografía de la violencia está asignado de antemano. Patria es el nombre de un campo de batalla, es la quimera cuya invocación transforma un país en un campo de muerte. Paradójicamente la afirmación de la patria acaece como el ejercicio de una negatividad radical, porque ningún sacrificio en su nombre es suficiente, y la experiencia chilena de la dictadura militar conduce ese imperativo de muerte hacia el extremo del horror. Por eso Coya, desde su cuerpo torturado, imagina y en cierto modo espera la destrucción total, como si en ello consistiera precisamente la *realización* de la patria:

Por eso que destituyan y destruyan la patria, que den acabo al país completo, que lo deroguen por

desafuero, asalto, armas químicas que prueben en este baldío. Aquí estamos más muertos que vivos, más asustados que nadie, más inseguros, más animales mestizos (146).

Por la patria se desarrolla cruzando distintas temporalidades, trazando en ello una historia que se hace legible en los términos de un eterno conflicto entre vencedores y vencidos, cuando la barrera entre ambos resulta ser a final de cuentas el motivo de toda historia.

En la novela Eltit indaga en las raíces de la violencia, más allá de la dictadura que comenzó con el golpe militar de 1973. Explora la violencia anidada en los procesos de producción de subjetividad, cuando el individuo comienza a hacerse una idea del mundo en que vive y a aceptar que la violencia es algo cotidiano, especialmente relacionado con la conciencia y las primeras experiencias del propio cuerpo; acumulación de una violencia originaria que contribuye de manera decisiva en la producción de un cuerpo para el individuo, secreto de su culpable fragilidad. El personaje de Berta recuerda:

Cosas de colegiales del barrio que robaban y pegaban a las niñas con el afán de tocarlas. Por eso me previnieron mucho que no esto ni lo otro, que nada me decía mi mamá, poniéndome de ejemplo lo que

a ella le había tocado padecer, la cantidad de cosas que tuvo que soportar (126).

El sexo se constituye desde un principio como un terreno de prohibiciones, de secretos pecaminosos y abre la posibilidad de que el sujeto sea corporalmente asediado por deseos impuros, deseos que comienzan a acecharlo en el seno mismo de la familia:

Si mi cuerpo descansa en una silla, ahí, las piernas de mi padre me remecen, pero mi madre, desde el otro lugar nos mira reprobando la confianza y entiendo que es muy mal pensada, muy corrupta y él también lo sabe y deja de mecarme como para que me retire (18).

Los deseos desviados —como cuando se mueve la mirada al observar de soslayo— son la tentación pecaminosa que desde la propia interioridad ejercen sobre el sujeto la condena moral de tener un cuerpo, el pecado de la curiosidad que relaciona los cuerpos en un mundo todavía incierto. La madre dice:

Yo no quiero que muera en paz, por eso le traigo una lista de pecaditos: 1. Miró la espalda de su mamá, la parte baja. 2. Ojeó el pantalón de su padre, la cre-

mallera. 3. Echó el ojo a la cerradura, donde detrás madre y padre. 4. Se mojó pensando en su mami. 5. Se inundó pensando en su papi (45).

Entonces salvarse del mundo es salvarse del cuerpo, abandonar un universo del deseo, salvarse de saber. Coya culpa a la madre por la culpa que ésta tiene respecto a su propio cuerpo, a su sexualidad, y especialmente por la inútil sobreprotección que la madre alguna vez ejerció a favor del *no saber* de la sexualidad. La madre relata con dolor el rechazo que le dirige Coya:

—¿Viste a Dios cuando me estaban haciendo? ¿Cier-
to? Así me dijo. [...] Aún me parece oírle decir: —Dios
hace a las personas y a mí me hizo mi papá y no te
diste ni cuenta, no lo reconociste y por eso él no me
reconoció a mí, pero yo creo que te gustó mucho el
escaso tiempo que estuviste en el cielito (141).

La escritura adquiere especial intensidad cuando pone en obra el dolor de las mujeres detenidas y torturadas por los organismos de seguridad. ¿Cómo escribir el dolor? ¿Cómo hacer ingresar en el orden signifiante el temblor de un sujeto obligado a identificarse con su cuerpo expuesto y violentado? El escritor austríaco Jean Améry, torturado por la Gestapo y enviado a Buchenwald y Auschwitz,

escribe: «El dolor era el que era. No hay nada que añadir. Los aspectos cualitativos fijan los límites de nuestra capacidad de comunicación»¹⁸. En último término ello no es posible y la novela de Eltit se hace cargo de ese límite de sus recursos –el límite a la imaginación impuesto por el hecho de que lo acaso inimaginable ha sucedido– cuando, luego de dos situaciones particulares en las que se refiere un sufrimiento extremo, agrega simplemente la expresión «ocurrió». El texto escribe su propio límite, señala aquello que no podría nunca hacer ingresar en la página: el hecho de que eso que allí se relata efectivamente acaeció, que por un tiempo –que en ese cuerpo-sujeto se hizo eterno– el mundo y toda narración posible se suspendieron.

Pero existe un aspecto que resulta crucial para la reflexión que la novela lleva a cabo: se trata del dolor sufrido en procedimientos de interrogatorios. De las detenidas se esperan ciertas respuestas para que el dolor termine. Y en ese tiempo inimaginable la conciencia se agota en preguntarse cómo resistir, cómo aguantar el dolor provocado por agentes que exigen una respuesta:

Habla, habla, habla. Mi, yo, de mí misma huyo prófuga, espanto las manos encima que se me ponen invocando a las antiguas viejas para que del infierno emerjan, se tornen, se turnen en mi defensa

sus consejos: madres, mami, mientras retuerzo el cuerpo que lo extienden y buscan en cada centímetro, en todo milímetro una respuesta posible, la certera palabra que la luz blanca ilumine (176).

Los procedimientos de los organismos de seguridad, cuando la patria sufre de paranoia y odio nacionalista, han sido diseñados para buscar en los cuerpos de los detenidos lo que no se pudo encontrar, y a partir de ese momento no existe información suficiente que pueda terminar con tanto dolor. Por eso es que cuando ya se ha dicho todo lo que se podía decir los instrumentos y sus siniestros agentes continúan su labor, porque el sólo hecho de encontrarse frente a un cuerpo todavía consciente les parece la resistencia de un sujeto: «Sí, cuando toda habla ha sido expulsada, cuando los movimientos reducidos, cuando reductas todas aramos un tinglado, un aindiado y porfiado subsistir despiertas» (204). Flora le dice a Coya: «—Me duele tanto y ya no sé qué más decir, qué sobre el bar, el barrial, la certeza de lo que se avecina» (175). En medio del sufrimiento fugaces imágenes de una cotidianeidad pasada aparecen, ajenas a la gravedad de las preguntas:

Habla, habla, habla. Y para mí reapareció el parloteo del barrio, las usuales conversaciones que nos

dábamnos y allá lejos la trinchera excavada de frente, al frente de la hilera de camiones, de pasiones tantas desatadas (178).

Los lugares comunes del paisaje y del habla de los vecinos, los afectos y los rostros que constituían los circuitos de habitualidad —en una ahora lejana existencia a escala humana—, parecen provenir desde un territorio extraño a la patria.

Cuando los referentes de sentido en el mundo han sido destruidos y el individuo se encuentra en medio de una violencia arbitraria e inverosímil, no queda lugar donde esconderse cuando incluso la muerte es una posible salida: «—Sabía que estabas aquí, te oí gritar que querías morirte ¿qué es lo que estaban haciendo contigo?» (175). Es imposible narrar el sentimiento de intemperie de una subjetividad sometida a la angustia de no tener un lugar que la proteja del dolor, porque los agentes de la patria están en todos lados y la buscan para que responda las únicas preguntas que nunca se podrían contestar.

Contenida la vida en su dolor por los propios captores —esto es, impedida de morir— se ficciona una salida hacia el origen, una salida hacia lo que fue la entrada al mundo: el cuerpo de la madre. Una ficción que no es sino la imposibilidad de la madre en esa circunstancia extrema:

Se compadece, me dice [mi madre]:

–Voy a parirte de nuevo.

Traté de entrar y no cupe. No pude el hueco excavar. Yo pujaba y ella contraía:

–Métete, me dice, empecemos esto de nuevo.

Y yo hundiendo la cabeza presionando, haciendo fuerzas para abrir el túnel y sumergirme en la oscuridad cálida del adentro.

Hablé:

–Páreme. Páreme otra vez, guárdame un tiempito.

Fue un acto desesperado. [...] Cabezazo tras cabezazo me di y el dolor intenso a ella que se abría con las manos el hueco y llorábamos las dos ante lo imposible, ante lo insensible de Dios (185).

La imagen no sólo da cuenta de una circunstancia de desesperación extrema, sino también de la relación con la madre como útero, con ese lugar al que es imposible regresar una vez que se ha ingresado en el mundo. La mayor derrota, la orfandad más desesperada es la que viene cuando la madre no puede proteger, cuando no logra auxiliar al que ha brotado de su propio cuerpo: «Eran seis madres rapadas, rasadas, peladas: Seis lampiñas que suplicaban justicia» (108). El hecho de

que nacer al mundo sea un acto expulsatorio irreversible desde el útero materno sugiere una oposición entre la figura de la madre y la historia de los hombres, porque quien nace a la existencia ha venido desde un lugar otro. Es una contraposición que emerge con la violencia física y moral a la que será sometido el sujeto.

La violencia de los vencedores fue absoluta, y esto significó al cabo no dejar vestigio alguno de esa misma violencia:

–El barrio fue desmantelado, claramente erradicado, irremediablemente invadido, emblemáticamente disuelto.

–¿Los hechores de mi padre?

–Sobreseídos al poco tiempo (247).

La violencia venía a consumarse en el país todavía después de que los verdugos se habían retirado, produciendo materialmente las condiciones para una versión de los hechos que posteriormente vendría a establecerse para un cierto sentido común: la represión como un paréntesis en el Estado de Derecho, un sangriento llamado al orden acaecido por razones de fuerza mayor en la historia republicana de la patria. Porque la magnitud planificada de la violencia excedía las posibilidades de la memoria, el dolor que trajeron los crímenes desbordaba

incluso también la capacidad de odiar a los asesinos. Para éstos sólo se imagina la condena que vendrá con la soledad: «Ése sí [Juan] que se va a ir de revolcón en la cama y solito. Lo más tremendo es revolcarse solo en la cama y la manta» (272).

Pero no nos confundamos. «Juan» no es simplemente un personaje poblador, eterno enamorado y traidor. Sería demasiado simple encarnar el mal en un individuo, solucionar en la ficción lo que está pendiente. Juan es también la patria, al menos una dimensión de ésta. Como señala Eugenia Brito: «Juan es la *historia oficial*, el signo de una transacción de la Patria con los vencedores (los militares) como con los vencidos»¹⁹. La traición alcanza entonces magnitud histórica y la patria se presenta al cabo como el nombre de algo que no nos dejará dormir.