



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Morales, Leonidas

Diamela Eltit: el ensayo como estrategia narrativa

Atenea, núm. 490, segundo semestre, 2004, pp. 131-144

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32849008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# DIAMELA ELTIT: EL ENSAYO COMO ESTRATEGIA NARRATIVA\*

LEONIDAS MORALES\*\*

## RESUMEN

La hipótesis central de este texto crítico es postular que las novelas de Eltit están atravesadas por una estrategia: la del ensayo, entendida esta palabra en su sentido etimológico, como “intento” o “prueba”. Nada es definitivo en esas novelas, ni el sujeto ni el discurso: el sujeto es siempre una figura móvil, en tránsito, y el discurso se hace y se rehace a sí mismo ante los ojos del lector. Sin duda se trata de una estrategia narrativa “posvanguardia” o, también, “posmoderna”, cuyo sentido el texto crítico intenta situar en el contexto de la novela chilena contemporánea. Aun cuando la estrategia del ensayo recorre todo el orden narrativo de Eltit, las citas privilegian la novela *Por la patria*.

*Palabras claves:* Estrategia, ensayo, sujeto, posmoderno.

## ABSTRACT

The central hypothesis of this critical text is that Eltit's novels are permeated by a strategy: that of the essay, as understood in the etymological sense of the word, as an “attempt” or “experiment”. Nothing is definitive in these novels, neither the subject nor the discourse: the subject is always a figure in movement, in transit and the discourse constructs and reconstructs itself right before the reader's eyes. Without a doubt this is a “post-vanguard” strategy or, also, “post-modern”, whose meaning the critical text tries to situate in the context of the contemporary Chilean novel. Even when the experimental strategy runs through all of Eltit's narrative order, the quotes privilege the novel *Por la patria*.

*Keywords:* Strategy, essay, subject, postmodern.

Recibido: 06.05.2004. Aprobado: 30.10.2004.

\*Este texto, presentado aquí con algunos cambios (entre ellos el título), fue leído originalmente como ponencia en la Semana de Autor dedicada a Diamela Eltit, organizada por Casa de las Américas, de Cuba, y celebrada en La Habana entre el martes 12 y el viernes 15 de noviembre de 2002.

\*\*Profesor de la Universidad de Chile. Doctor en Literatura. Crítico y ensayista.

LOS LIBROS publicados por Diamela Eltit (novelas, ensayos, y otros que portan consigo una nueva y rara belleza, asociada a su incierta identidad genérica, como *El infarto del alma*) cubren un período de casi veinte años, desde 1983, con la novela *Lumpérica*, hasta el 2002, con *Mano de obra*, también novela. Justamente, quiero hablar esta vez de las novelas de Diamela Eltit. Con más exactitud: voy a referirme a ciertas figuras temáticas y discursivas que su lectura va dejando a la vista, como asimismo a muy determinados “acontecimientos” literarios y culturales que aparecen implicados en su sentido.

Mi lectura comienza llamando la atención acerca del momento dentro del cual las novelas de Eltit se escriben y se publican (iniciándose así la historia de su recepción). No es uno más: es uno en cuyo transcurso se introducen transformaciones, diferencias, cortes y reciclajes tan profundos en la continuidad del anterior, que le confieren una identidad particular. En efecto, se trata, nada menos, que de las décadas (las del 80, 90 y 2000) a lo largo de las cuales se desarrollan, en América Latina, los fenómenos culturales, sociales, políticos, económicos, con los que asociamos este singular momento actual de la modernidad, el momento *posmoderno*, de todos tal vez el más abigarrado, el más ambiguo y al mismo tiempo el más perturbador. Las problemáticas (éticas, estéticas, políticas, etc.) a que nos abre la lectura de las novelas de Eltit remiten al horizonte posmoderno, y es desde este horizonte desde donde intentaré construir el sentido de las figuras temáticas y discursivas propuestas como objeto específico de mi lectura. Pero no abordaré este objeto sin mediación: su examen deberá pasar por una serie de demarcaciones críticas como parte de su recorrido.

Primero, es necesario distinguir, en el conjunto de prácticas culturales de signo contrapuesto que componen la trama del horizonte posmoderno, aquéllas dentro de cuyo espacio se inscriben las novelas de Eltit. Comienza de inmediato a insinuarse el perfil de este espacio si reparamos en el modo en que se ha dado la recepción de estas novelas en el medio periodístico chileno. El modelo estético, e ideológico, que gobierna esta recepción se halla extendido hoy a la cultura pública de todas las sociedades modernas, aun cuando su realización chilena, como en tantos otros casos, exhiba rasgos propios, por lo general de una precariedad inconfundible. Queda bien delimitado, en su significado, ese modelo, si se lo ve a la luz de una polaridad que se aparece como constante en toda la historia del proceso de la modernidad. Michael Hardt y Antonio Negri, los autores de *Imperio* (una gran síntesis reciente de ese complejo proceso), postulan dos modernidades, visibles y simultáneas desde el comienzo mismo del proceso, pero reñidas entre sí por una diferencia que sin embargo las implica en su definición<sup>1</sup>. Ge-



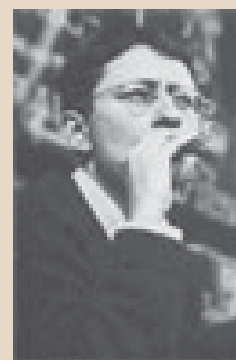
Antonio Negri

<sup>1</sup>Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002, pp. 81 y ss.

neran y sostienen en torno a sí su propio arte, su propia literatura, su propio pensamiento. Una, es la modernidad libertaria, de vocación de “inmanencia”, es decir, material, productora de imágenes y de pensamientos desconstructores de los órdenes ideológicos, pero a la vez promotora de espacios (los del deseo) de libertad, de relaciones humanas cada vez menos interferidas, cada vez más coherentes con su desnudez de origen. La otra modernidad, es la propiamente burguesa, unida al poder y al mercado, con encuadres ideológicos regidos incluso por una nueva “trascendencia” (de un renovado medievalismo “esencialista” para fines propios de legitimación o naturalización). Si bien su arte, su literatura y su pensamiento son inasimilables a los de la modernidad libertaria, les “expropia” a éstos, sin embargo, muchas de sus imágenes y nociones mediante operaciones de recodificación encubierta, que le permiten insertarlas, y neutralizarlas, en el interior de su lógica.

Creo no distorsionar la realidad de las cosas si al arte, a la literatura y al pensamiento cómplices de la modernidad burguesa les doy como fundamento rector uno casi ritual: el espíritu de la *mercancía*, comprendiendo el desarrollo histórico de aquéllos a la luz del desarrollo histórico de ésta. De la mercancía tal como la piensa Guy Debord, es decir, un producto que, en el juego del intercambio, sólo ofrece de sí su propia imagen, el “espectáculo” de sí misma<sup>2</sup>. Toda una cultura, y, por lo que aquí especialmente interesa, toda una literatura, inevitablemente masivas, se han estructurado desde el comienzo, pero visiblemente desde el siglo XIX, en torno a la imagen espectacular de la mercancía, a su lógica que es la lógica del valor de cambio, de su consumo como un valor en sí mismo, terminal, supremo. Nada representa mejor, en el siglo XIX, a la literatura como función de la mercancía, que el género del “folletín”, una estructura revitalizada en la actualidad por diversos géneros, como las “telenovelas”. Pues bien, es la globalización del imperio de la mercancía, es decir, la globalización de lo que Debord llama la “sociedad del espectáculo”, de su lógica avasalladora y de los múltiples géneros discursivos (literarios o no) que le son tributarios, lo que define la modernidad burguesa en su momento posmoderno, un momento que en América Latina, como dije, se instala en el transcurso de las décadas del 80 y del 90, sobre todo durante esta última, que en Chile, dato insólito, corresponde al inicio de la “transición a la democracia”, después de casi diecisiete años de una dictadura siniestra cuyo proyecto central fue precisamente articular el país al mercado y a la mercancía en su fase de globalización.

Los medios de comunicación, con la televisión como su paradigma, han asumido el espíritu de la mercancía. En otras palabras: se han entregado de lleno a orquestar, o a operar, una cultura pública modelada por la imagen y



G. Debord

<sup>2</sup>Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Hay varias traducciones al español. La más reciente, y tal vez la mejor, es la de José Luis Pardo. Valencia, Pre-Textos, 1999 (2ª ed., 2002).

el espectáculo: por el espectáculo de la imagen. La literatura y el arte, para estos medios, sólo son dignos de recepcionarse en cuanto son reductibles de alguna manera a la cultura del espectáculo de la imagen, o de la imagen espectacular. En otras palabras: reductibles a meros productos de consumo, o sea, fungibles. Hasta tal punto se ha perdido, en los medios de comunicación, la distinción entre literatura y arte, de un lado, y de cultura como espectáculo, de otro, que se dan casos curiosos, pero ilustrativos, como el de un diario chileno de circulación nacional y alto tiraje, *La Tercera*, que en un rediseño reciente de sus páginas, introdujo, imitando a un diario español, *El País*, una sección que llama “Cultura”, seguida de otra que llama “Espectáculos”. Es posible una primera lectura de esta separación de secciones como una maniobra de diseño, concebida para hacerle creer al lector, o confirmar a otros lectores “víctimas” de una inercia cultural, que el periódico que leen no es tan banal en este terreno como para no distinguir entre lo que es “cultura” y lo que es “espectáculo”. Y entonces relega a esta última sección, por ejemplo, las peripecias cotidianas del mundo de la televisión, de sus programas y protagonistas (sobre todo bajo la forma del chisme), y deja para la sección “Cultura”, los temas “serios”, por ejemplo, exposiciones y museos, o temas de arquitectura. Sin embargo hay temas tránsfugas, tratados en una u otra sección, como el teatro y el cine, indicio éste que avala una segunda lectura de la separación de secciones, mucho más decisiva: consiste en interpretarla también como una maniobra de diseño, pero ahora para ocultar o encubrir una verdad de fondo: que todo es espectáculo, o mejor, que todo es cultura como espectáculo. En otras palabras: que los temas de ambas secciones, más allá de sus diferencias aparentes, legitiman su inclusión y legalizan el análisis de que son objeto desde la autoridad de un mismo modelo estético: el solidario de la modernidad de la mercancía.

Por supuesto, estos medios reciben literatura, y la incluyen obviamente en el lugar reservado a la “cultura”. Tienen periodistas encargados de hacerlo. ¿Cuál ha sido su recepción de las novelas de Diamela Eltit? No las han ignorado, desde luego (no podrían: están enterados de su circulación intensa en medios intelectuales prestigiosos, dentro y fuera del país), pero dejan al descubierto algo previsible: que no disponen de los recursos críticos, teóricos y estéticos capaces de ponerlos en relación con sus redes de sentido. Ante la imposibilidad de reconocer su indigencia al respecto, han optado por encubirla mediante la reiteración de algunos tópicos que, a manera de excusa, se han ido instalando paralelamente a la publicación de las novelas de Eltit: que éstas insisten en un “hermetismo” de escritura, que son novelas destinadas al disfrute dentro de “círculos críticos minoritarios” (dándole a la frase una apenas velada connotación elitista y despectiva). En algunos casos la indigencia cae en una expresión de descaro e impudicia. No hace mucho, uno de estos críticos periodísticos, Camilo Marks (un abogado con un acercamiento de diletante a la literatura), a propósito de una antolo-

gía de cuentos que acababa de publicar, donde Eltit no figuraba, decía de ésta: “Es pésima escritora y se cree diva (...). Pero es incapaz de contar una historia”. Sus reparos alcanzaban también y, nada menos, que a José Donoso: “Hay una idealización de Donoso, pero él no es el gran escritor chileno”<sup>3</sup>. Justamente, Donoso y Eltit, los dos narradores más importantes del período contemporáneo de la novela chilena<sup>4</sup>.

De esta situación interesa la conclusión inferible desde el punto de vista de las dos modernidades antes descritas. No caben dudas: los exponentes y digitadores, en el campo de los medios de comunicación, de la cultura y la literatura como correlatos de la modernidad de la mercancía en su fase globalizada, posmoderna, han recepcionado las novelas de Eltit desde la total ausencia de un discurso crítico idóneo, a la altura de su arte (ausencia disfrazada bajo la forma de argumentos “expiatorios”). En el fondo, esta ausencia no es otra cosa que el revés del único discurso crítico que ellos pueden armar: el que les dicta el modelo estético con que operan, subsidario de la cultura del espectáculo. Una ausencia, en otros términos, que por sí misma deja ya a la vista cómo las novelas de Eltit (y todos sus libros), en su disposición interna, en la modalidad de su escritura, no han sido concebidas para responder, satisfaciéndolo, a tal modelo. No son novelas portadoras de una palabra complaciente en este sentido. Al revés: son portadoras de una palabra que por sí misma impone su diferencia, su condición irreductible frente a la “otra” palabra, la palabra funcional al modelo estético de la cultura como espectáculo.

Pero si la palabra de Eltit no se deja absorber por la cultura como espectáculo de la modernidad de la mercancía, revela en cambio un destino significativo solidario, y sin concesiones, del horizonte de la modernidad libertaria, aquella que históricamente se ha negado siempre a plegarse al diseño de humanidad inscrito en el corazón de la mercancía, y que hoy re-

<sup>3</sup>En *La Tercera*. Santiago. 19 de julio de 2002.

<sup>4</sup>Una muestra de la “competencia” crítica de Camilo Marks lo constituye su lectura de la última novela de Eltit, *Mano de obra*, que hace del supermercado (el “Super”) una metáfora de la mercancía en su fase de globalización. Comienza afirmando que Eltit, “a lo largo de 20 años, no ha logrado esbozar nada parecido a un cuento, una historia, un relato”. Por supuesto, el crítico ignora (o no la entiende) la historia del narrador y del sujeto modernos, y de las condiciones de verdad del discurso narrativo, que sufren un vuelco radical con las vanguardias históricas del siglo XX. Para él, conquistado por la cultura de la mercancía, por los relatos que son su mimesis, relatos masivos, una novela debe ser “comprensible”, con una “anécdota” bien estructurada, con un desarrollo lo más “lineal” posible. Y la novela de Eltit frustra todas estas expectativas. Por eso, para él, es una novela donde “una voz se lamenta hasta el paroxismo, en jerga impenetrable y sinuosos recursos”, donde “imperla una abyección” que “los masoquistas gozarán”. No hay dudas: de la novela, de su sentido y de los modos de su producción, no ha comprendido nada. Y sin embargo concluye muy suelto de cuerpo: “Eltit carece de originalidad y exhibe poca formación intelectual”. Justamente dos aspectos que quien sepa de narración moderna y posmoderna (Marks no está en ese caso) no le negaría a la narrativa de Eltit. La “crítica” de Marks en la revista *Qué Pasa*. Santiago. 30 de agosto de 2002.



D. Eltit

siste críticamente la forma extrema, autoglorificante y pretendidamente conclusiva, alcanzada por ese diseño en su fase posmoderna: la forma de una reducción de las relaciones entre el yo y el tú, entre el sujeto y el otro, a relaciones fantasmagóricas, planas, sin espesor, dominadas por el estereotipo, y entregadas a su manipulación por un poder anónimo (el de los discursos de la mercancía globalizada) que las mediatiza, las subordina y las domina, o las arrasa con su violencia cuando percibe la proximidad de un peligro (el menor peligro) al ejercicio de su dominación (hoy bajo la forma de “imperio”). Ahora bien, dentro del marco histórico posmoderno en el que se inscriben las novelas de Eltit, la forma específica de su filiación con la modernidad libertaria responde a determinadas condiciones. Por la importancia de sus efectos en la particular forma que presenta el *sujeto* y en la singular estructura del *discurso* en estas novelas, ambos, sujeto y discurso, instancias directamente comprometidas en el objeto de mi reflexión, me detendré en dos de tales condiciones.

En vez de identificarlas y describirlas remitiendo los detalles de su ocurrencia a la historia de la modernidad tal como ella ha transcurrido en las sociedades metropolitanas (las “desarrolladas” y hegemónicas), prefiero registrarlas apelando a la historia (reciente, desde luego) de Chile. Se trata de dos condicionantes investidos con los atributos de verdaderos “acontecimientos”. El primero, de carácter literario, asociado específicamente a la historia de la novela, es el resultado de un proceso que se cierra en Chile con José Donoso. Si bien todas sus novelas están implicadas, de una u otra manera, en la articulación de este cierre, es una de ellas, *El obsceno pájaro de la noche*, de 1970, la que precipita de la manera más ejemplar el acontecimiento que aquí me interesa. Estoy hablando del sujeto, de su historia y de su desenlace. En la novela chilena contemporánea, desde *La última niebla* (1935), de María Luisa Bombal, la unidad del sujeto, entendida como identidad fija y producción autónoma, va progresivamente desdibujándose, desconstruyéndose, haciéndose cada vez más problemática. Con Donoso, el proceso alcanza el extremo de su propio límite interior. En la novela citada, *El obsceno pájaro de la noche*, la unidad del sujeto se desintegra y entra en la noche de su borradura total, tránsito ilustrado por la conversión del sujeto en una entidad monstruosa. Donoso recurre, para representar este estadio terminal del sujeto, el de su caída en lo monstruoso, a una figura de la mitología chilota: el “invunche”. El invunche es el guardián de la cueva de los brujos, camina a saltos, con un solo pie, el otro pegado a la espalda, la cabeza vuelta hacia atrás, y emite gritos ominosos porque ha perdido la facultad de hablar<sup>5</sup>. En la novela de Donoso lo “monstruoso” como estado del sujeto lo manifiesta el protagonista, Humberto Peñaloza, en su adopción ambigua de

<sup>5</sup>Ver Oreste Plath, *Folclor chileno*. Santiago, Editorial Grijalbo, 1994, pp. 118-119.



identidades opuestas y sucesivas, niño y adulto, hombre y mujer. El personaje de Donoso se llama el Mudo porque tampoco habla, y, como el invunche, también es un guardián, en su caso portero de la Casa de Ejercicios Espirituales habitada por viejas sirvientas, seres ruinosos, remedos de brujas, sujetos contrahechos. Donoso apela a la figura mítica del invunche para representar con él la clausura del sujeto como identidad y su regreso a un estadio ya no humano, aquel donde parlotea el “obsceno pájaro de la noche”, según el epígrafe de la novela, que cita un texto de Henry James. Este acontecimiento, en cuanto límite de la historia “moderna” del sujeto en el campo de la literatura, y cuyo reverso, insisto, no es sino llevar al extremo de su visibilidad el carácter del sujeto como identidad “construida”, condiciona, desde la historia de la novela, la forma “posmoderna” del sujeto en las novelas de Eltit.

El segundo acontecimiento, político en este caso, lo precipita la dictadura militar en Chile, la de Pinochet. Dentro de sus límites cronológicos (1973-1989) fragua e inicia su despliegue el proyecto literario de Eltit. Más allá de que sus primeras novelas, *Lumpérica*, *Por la patria*, *El cuarto mundo*, *Vaca sagrada*, *Los vigilantes*, contengan signos narrativos fácilmente legibles a la luz del contexto de la vida cotidiana durante la dictadura, un contexto de pesadilla, me parece mucho más decisivo lo que esa dictadura escenifica y dramatiza cada día: por una parte, sí, la capacidad infinita de destrucción y vejamen del hombre, de su cuerpo, de su dignidad, cuando ésta queda expuesta, sin resguardo, sin garantías, a la malicia y al desborde perverso de un poder absoluto, exacerbado por el veneno de su propia ideología, pero por otra parte también la evidencia de que todo poder (y no sólo el de una dictadura que somete y anula, que se erige a sí misma en instancia de decisiones frente a las cuales ningún argumento ético tiene la menor posibilidad de discutirlos o cuestionarlos) tiende siempre sus trampas para cazar al sujeto, para dominarlo, inscribiendo en él sus códigos secretos de control. Esta evidencia es el segundo acontecimiento que condiciona la producción de Diamela Eltit, en el sentido en que esta producción no ignorará en ningún momento de las relaciones entre el sujeto y el otro las acechanzas del poder, sus eternas maniobras de sujeción, en la construcción de la identidad de todo sujeto.

Los dos acontecimientos descritos: la desintegración final de la unidad del sujeto acaecida en la novela de José Donoso *El obsceno pájaro de la noche*, es decir, la puesta en evidencia de la identidad del sujeto como mera construcción, y las maniobras insidiosas del poder que intervienen en esa construcción, de las que la dictadura militar de Pinochet ofrece una versión perversa aunque, a su manera, “ejemplar”, son pues los supuestos (los condicionantes) del sujeto y del discurso tal como los encontramos en las novelas de Eltit. Pero, este sujeto y este discurso, o sea, las formas específicas con que se presentan, ¿a qué estrategia narrativa responden? A una que desconcierta al lector común, y que irrita, como si se tratase de una provoca-





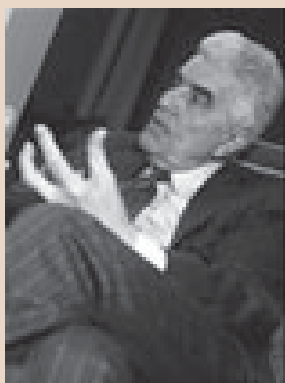
ción, al adicto a la novela tributaria de la cultura del espectáculo (de la modernidad de la mercancía). Una estrategia sin embargo necesaria. Más aún: verdadera, literariamente. De una verdad a cuya lucidez y a cuya belleza no puede el lector cómplice sustraerse. Si hubiese que darle un nombre a esta estrategia, sólo una palabra se me ocurre como apropiada: la palabra *ensayo*. En efecto, es la estrategia del ensayo, entendida esta palabra en su acepción más pura: la de un “intento”, la de una “prueba”<sup>6</sup> (un trabajo que progresa como “intento”, una empresa en curso como “prueba”), un intento o una prueba que naturalmente excluyen toda conclusión, todo gesto cerrado sobre sí mismo, tanto en su desarrollo como en el punto de su corte.

Una estrategia sin duda inevitable: si la identidad del sujeto no es más que una construcción nunca terminada, abierta al aprendizaje y a la transformación<sup>7</sup>, y si esa construcción se da siempre en el interior de relaciones de poder, móviles y cambiantes, disfrazadas o descubiertas, sutiles o groseras en su expresión, que vigilan al sujeto, nunca prescindentes o externas a su construcción, no somos en el fondo sino proyectos entregados a un destino azaroso, de transitoriedades, de inflexiones y eternas finitudes. En otras palabras: no somos, como existencia, sino ensayos, permanentes ensayos. El ensayo, nos dicen las novelas de Eltit (en mi lectura), es nuestro modelo: el que nos lee y nos traduce. Son múltiples las figuras que genera esta estrategia narrativa y a la vez la sostienen. Voy a detenerme, brevemente, en dos de ellas, ya anunciadas desde el principio como objeto puntual de mi lectura. La primera es una figura temática, y la segunda, una figura discursiva, pero ambas unidas en torno a un mismo eje de sentido compartido.

El ensayo, en la medida misma en que es ensayo, constituye un movimiento de resultados nunca estabilizados, nunca definitivos. En otras palabras: está en la naturaleza de su gesto (el de un intento, el de una prueba) el interrumpir su movimiento dejando abierta la posibilidad de volver siempre a recomenzar. A un orden como éste, a una lógica como ésta remiten, para empezar, todos aquellos episodios narrativos que evocan, y al evocarlos los introducen al mismo tiempo en el tramado de la lectura, a determinados mitos, justamente algunos asociados al *incesto*, como en las novelas *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), o *Los tabajadores de la muerte* (1998). ¿Por qué el incesto? O también: ¿qué sentido atribuirle a la figura temática del incesto dibujada por estas novelas? No puedo explorar aquí, en su detalle, todas las conexiones narrativas contaminadas con el significado del incesto. Sólo diré lo suficiente para situarlo, al incesto, como una figura temática marcada por la lógica del ensayo.

<sup>6</sup>Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico*. Vol. II. Madrid, Editorial Gredos, 1976, p. 20.

<sup>7</sup>Ver Harold A. Goolishian y Harlene Anderson, “Narrativa y *self*. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia”. En Dora Fried Schnitman (Comp.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1995, pp. 293-306.



R. Girard

Veo en las novelas de Eltit la escenificación de un mundo (como problemática, un mundo de índole posmoderna) recorrido y tensionado por fuerzas antagónicas, subterráneas o de superficie, que chocan entre sí y demarcan zonas o espacios de violencia. Un mundo que se revela a sí mismo en un estado de profunda “crisis”. La adscripción del incesto a la lógica del ensayo comienza ya a mostrar su pertinencia con sólo recordar que en todas las culturas que lo codifican, es siempre el objeto de una prohibición, sumada a otras prohibiciones, y que, en esas mismas culturas, según las tesis de René Girard, cuando ellas viven precisamente graves momentos de “crisis”, de rápida acumulación de violencia, las prohibiciones, entre ellas la del incesto, pueden ser transgredidas ritualmente como una manera de salir de la “crisis”, lo que significa renovar la cultura, refundarla. Es decir, abrirla a un nuevo recomienzo<sup>8</sup>. El incesto de los hermanos mellizos, en *El cuarto mundo*, alegoriza o fabula la historia (interna, de la novela, y a la vez metáfora de la otra historia, externa, la del contexto posmoderno) de una “crisis” como marco o entorno implícito, tanto familiar como público. Dice el hermano mellizo: “Con el mundo partido en dos, mi única posibilidad de reconstrucción era mi hermana melliza. Junto a ella, solamente, podía alcanzar de nuevo la unidad”<sup>9</sup>. Pero el incesto de los hermanos representa aquí la “unidad” de lo indiferenciado: el regreso al reino de lo mismo bajo la forma del doble especular (toda la novela está atravesada por la categoría de lo mismo como doble, por las simetrías: dos hermanos mellizos, dos narradores, el relato total dividido en dos partes). Un regreso, vía violación de una prohibición, por el que pasa sin embargo el movimiento hacia un nuevo recomienzo. O también: un regreso donde el lector adivina la puja de movimientos larvarios hacia nuevas “diferenciaciones”. Sin duda son los movimientos de otro ensayo de identidades culturales.

En las culturas arcaicas y antiguas, la “crisis” que se anuncia mediante la instalación de un estado de “violencia” generalizada en la sociedad, se supera cuando la violencia encuentra un objeto (la víctima propiciatoria, el chivo expiatorio) que la atrae y la precipita sobre sí transformándola, ya liberada, en violencia “fundadora” (de una cultura renovada). Según el análisis de René Girard, Edipo sería una de estas víctimas<sup>10</sup>. En el caso de Eltit, no es posible leer una novela como *Los trabajadores de la muerte* sin que la lectura actualice de inmediato, en este punto, el recuerdo de dos personajes de la tragedia griega atrapados también en una “crisis”: Medea y Edipo. Medea y la madre en la novela de Eltit han sido humilladas (traicionadas) por sus

<sup>8</sup>Sigo aquí, en el tema del incesto, las tesis de René Girard en su libro *La violencia y lo sagrado*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona, Editorial Anagrama, 1998 (3ª ed.).

<sup>9</sup>Diamela Eltit, *El cuarto mundo*. Santiago, Editorial Planeta, 1988, p. 37.

<sup>10</sup>*Op. cit.*, ver sobre todo los capítulos “Edipo y la víctima propiciatoria” (pp. 76-96) y “Totem y tabú y las prohibiciones del incesto” (pp. 199-228).

esposos: el de Medea, con una amante, y el de la madre, en la novela, abandonándola para formar una nueva familia en el sur, en la ciudad de Concepción, con una mujer “burguesa”. Ambas se entregan, dominadas por la violencia, a urdir una venganza. La madre, en la novela, no intenta como Medea vengarse matando a sus hijos: es más calculadora, más paciente, y espera hasta que se den las condiciones para que uno de sus hijos viaje desde Santiago a Concepción y allí encuentre a una mujer de la que se enamorará, sin saber que es su hermana (hija del segundo matrimonio del padre). La historia del hijo cuyo viaje concluye en un incesto, se deja leer como un correlato del viaje de Edipo y su desenlace con otro incesto paralelo. Más aún: ambas historias exhiben los rasgos que identifican a los protagonistas como víctimas propiciatorias dentro del juego de la “crisis” y de los dispositivos simbólicos de su superación.

Lo pertinente sin embargo, desde el punto de vista de la estrategia narrativa de Eltit, como ya se adelantó, no es sólo comprobar en algunas de sus novelas la estructuración de episodios que evocan rituales y mitos de las culturas arcaicas y antiguas asociados al incesto, sino ver en estos episodios una figura temática cuya función específica es la de alegorizar, o metaforizar, un nuevo ensayo de identidad: de producción de una nueva “diferencia” cultural.

Pero hay una segunda figura igualmente reveladora del ensayo como estrategia narrativa: la figura discursiva de la *versión*. En las novelas de Diamela Eltit nada adopta, como ya dije, un diseño definitivo, estable, ni en el plano del sujeto ni en el del discurso: sólo existen versiones, las de un discurso y de un sujeto que se ensayan constantemente a sí mismos. En *Lumpérica* hay una sección que se llama “Ensayo general”: todos los fragmentos que la componen parecen efectivamente reescrituras de un texto cuyo cuerpo nunca acaba de perfilarse, o mejor, de un cuerpo que sólo existe como tal en cada uno de sus fragmentos, o también, de sus versiones. No hay más cuerpo textual, ni tampoco más sujeto, que el de sus ensayos.

Tal vez sea *Por la patria*<sup>11</sup> la novela más ensayística, en el sentido en que aquí uso la palabra ensayo, de todas las de Eltit. Un mismo momento, junto con los personajes que lo protagonizan, comienza siendo objeto de una determinada elaboración narrativa, pero seguida, en la misma página o en páginas diferentes, de reelaboraciones que las convierten necesariamente, a cada una, en simples versiones. Un par de ejemplos. Coya y su madre están en el bar. La madre se acerca a Coya, y ésta dice, refiriéndose a su madre: “Sus dedos recorren mi columna. Sus dedos recorren mi columna y creo que me pide un baile. Sí, es completamente seguro que quiere moverse conmigo ahora que las copas la animan. No me atrevo delante de la gente, pero

<sup>11</sup>Cito por la primera edición, Santiago, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986.

ella me ha escogido y acepto su mano en mi cintura y sus pechos oprimiendo los míos. Casi no puedo apoyarme en su hombro, es que me da, siento vergüenza cuando su pierna se mete entreabriendo las mías: no hagai eso, le digo, pero es inútil, no hay cosa que la detenga”(pp. 18 y s.). Un par de páginas más adelante se vuelve a este momento y se ofrece de él otra reelaboración, otra versión: “Mi madre recorrió con los dedos mi columna. –¿En qué estás Coya? –Nada malo, un poco de baile apenas. Me hunde los dedos en la espalda hasta toparse con mis huesos y desde allí me aprieta y entiendo sí, que quiere ejercer conmigo su movimiento danzarín para que hagamos un número” (p. 21). Un segundo ejemplo, más drástico todavía en sus términos, se produce cuando Coya abandona el bar. Se entregan tres versiones sucesivas de ese momento. Primera: “Al salir a lo oscuro me voltéé y por la rendija de la puerta vi a Juan que miraba a mi mamá de frente”. Segunda: “No. Lo último que vi fue a mi madre, el perfil suyo recto y alucinado”. Tercera: “Lo último que vi esa noche fueron mis propios pies que cruzaron la línea de la calle” (p. 20). Ninguna de las distintas elaboraciones del mismo momento, es decir, ninguna de sus versiones, puede reclamar para sí el privilegio de ser más verdadera que las otras: todas son verdaderas. En otras palabras: el mecanismo que produce las versiones es solidario de la misma estrategia que decide el sentido del incesto: la del ensayo.

Quién sabe, a lo mejor es una buena manera de interrumpir aquí este ensayo mío sobre el ensayo como estrategia narrativa en Diamela Eltit, citando, con algunos comentarios agregados, el párrafo con que comienza la novela *Por la patria*. Dice así:

ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma  
ma ma ma ma am am am am am am am am am am am am ame ame ame  
ame dame dame dame dame dame dame dame dame dame dame dame dame  
dona madona mama mama mama mama mama mama mamá mamá mamá  
mamacho el pater y en el bar se la toman y arman trifulca (p. 9).

Podría leerse este párrafo como una “construcción en abismo”: reproduce, en su orden, la estrategia narrativa gobernada por la lógica del ensayo. En una primera lectura, el párrafo se deja descodificar como un balbuceo, como si alguien, el que enuncia, ensayara sonidos, recorriendo la distancia que va desde la sílaba a la palabra y desde ésta a un principio de frase, de discurso. Pero el modo del movimiento deja a la vista perfectamente la estrategia del discurso narrativo de Eltit. No estamos aquí frente a la lógica de un movimiento lineal, de una trayectoria previsible. Lo que vemos, por el contrario, es la lógica inconfundible del ensayo, del tanteo y la prueba, de elecciones que luego se corrigen y se abren a la variación: el “ma” que pasa a ser “am”, el “ame” que deriva en “dame”, y éste en “madame”, en “dona”, en “madona”, en “mama” y en “mamá”, una palabra ésta que se transforma en

un híbrido, “mamacho”, para luego desembocar en la palabra opuesta a “mamá”, pero en su versión latina: “pater”.

Un discurso narrativo, el de Diamela Eltit, posmoderno, pero libertario, solidario de la utopía y de las opciones de verdad que el momento posmoderno permite, admite o hace posibles. Un discurso que no puede, sin falsearse, diría, acogerse a un formato, a un molde reconocido (cuya ausencia le enrostran los lectores y críticos de la cultura del espectáculo, de la modernidad de la mercancía), sino que está obligado a discurrir entre versiones como formas de su identidad ensayística. Pero también, y al mismo tiempo, y como efecto de un discurso narrativo semejante, la figura de un sujeto que se construye a sí mismo desde la lógica del ensayo, que, al final, es la lógica de una identidad en tránsito, nunca conclusa, nunca firmada como las lápidas. Peter Handke escribió un hermoso libro que llamó *Ensayo sobre el día logrado*<sup>12</sup>. Diamela Eltit ha escrito numerosos libros que pueden leerse como ensayos acerca de cómo podríamos llegar a ser sujetos “logrados”, es decir, sujetos “ensayados” que, como parte de su propio destino, de su propia posibilidad, de su propia figura, postulan a un otro, a una nueva relación con el otro. Ahora bien, cualquier diseño de una nueva relación con el otro, implica, por sí misma, la figura postulada de una nueva comunidad. Esto es, en definitiva, lo que se perfila en el horizonte del discurso narrativo de Diamela Eltit: la figura postulada de una comunidad humana, todavía no establecida, aún objeto del deseo<sup>13</sup>, pero signada con la marca a la que no puede renunciar, a menos que renuncie a sí misma: la marca que la define como un ensayo. Un ensayo eterno, irremediable, y glorioso en su fragilidad y transitoriedad.

#### REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. 1996. *La comunidad que viene*. Traducción de José L. Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-Textos.
- Blanchot, Maurice. 1999. *La comunidad inconfesable*. Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.
- Corominas, Joan. 1976. *Diccionario crítico etimológico*. Vol. II. Madrid: Editorial Gredos.

<sup>12</sup>Traducción de Eustaquio Barjau. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

<sup>13</sup>Es sintomática la publicación, durante el período de la modernidad tardía, el de la posmodernidad, de varios libros que exploran, desde perspectivas diversas, el horizonte de una nueva “comunidad”. Cito algunos: Jean-Luc Nancy, *La comunidad desobrada* (Traducción de Pablo Perera, Madrid, Arena Libros, 2001, primera edición en francés, 1986), Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable* (Traducción de Isidro Herrera, Madrid, Arena Libros, 1999, primera edición en francés, 1983), Giorgio Agamben, *La comunidad que viene* (Traducción de José L. Villacañas y Claudio La Rocca, Valencia, Pre-Textos, 1996, primera edición en italiano, 1990).

- Debord, Guy. 2002. *La sociedad del espectáculo*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- Eltit, Diamela. 1986. *Por la patria*. Santiago, Las Ediciones del Ornitorrinco.
- Eltit, Diamela. 1988. *El cuarto mundo*. Santiago: Editorial Planeta.
- Girard, René. 1998. *La violencia y lo sagrado*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Goolishian, Harold A. y Harlene Anderson. 1995. "Narrativa y self. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia", en Dora Fried Schnitman (Comp.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Handke, Peter. 1994. *Ensayo sobre el día logrado*. Traducción de Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza Editorial.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. 2002. *Imperio*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Marks, Camilo. 2002a. Diario *La Tercera*. Santiago, 19 de julio.
- Marks, Camilo. 2002b. Revista *Qué Pasa*. Santiago, 30 de agosto.
- Nancy, Jean-Luc. 2001. *La comunidad desobrada*. Traducción de Pablo Perera. Madrid: Arena Libros.
- Plath, Oreste. 1994. *Folclor chileno*. Santiago: Editorial Grijalbo.

