

Seix Barral Biblioteca Breve

Diamela Eltit

Emergencias



Emergencias



Seix Barral Biblioteca Breve

Diamela Eltit

Emergencias

Escritos sobre literatura, arte y
política

© Diamela Eltit

Inscripción n° 114.637

© Leonidas Morales (por el Prólogo)

Inscripción n° 114.641

Derechos exclusivos de edición para todos los países del mundo:

© Editorial Planeta Chilena S.A.

Avda. Andrés Bello 2115, piso 8°, Providencia, Santiago de Chile

ISBN: 978-956-247-860-1

eISBN: 978-956-360-314-9

Diseño de cubierta: Djalma Orellana

Concepto de cubierta: Lotty Rosenfeld

Diagramación y corrección de estilo: Antonio Leiva

Primera edición: septiembre de 2014

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

A la amistad de Francine Masiella y de Nadia Prado

ÍNDICE

EL DISCURSO CRÍTICO DE DIAMELA ELTIT: CUERPO Y POLÍTICA (*Leonidas Morales T.*)

I. TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA, MERCADO Y LITERATURA

1. Las dos caras de la moneda
2. La compra, la venta
3. Sociedad anónima

II. SUJETO Y FRONTERA

1. La risa impura
2. Pactos e impactos
3. Perder el sentido
4. Vivir ¿dónde?
5. Cuerpos nómadas

III. GÉNERO Y PODER

1. Las batallas del coronel Robles
2. Lengua y barrio: la jerga como política de la disidencia
3. Mujer, frontera y delito

IV. DIFERENCIAS Y RESISTENCIAS CULTURALES

1. No soy una extraña a la historia
2. Este es un libro
3. Escenarios latinos en Nueva York

V. RECENSIONES

1. Incrustado entre el tiempo y el espacio
2. Entre la cárcel y la música
3. Bird lives!
4. El asma, el arma, el alma

VI. HOMENAJES, OBRAS

1. Personaje en correspondencia
2. La palabra desmarcada
3. Danzas y festines
4. El escritor, el amigo

VII. ARTES VISUALES

1. Los sobresaltos de la crisis
2. Lástima que seas una rota
3. La asombrosa cercanía
4. Conservar el hilo
5. CADA 20 años

VIII. UNA ESTÉTICA DESDE LA ESCRITURA PROPIA

1. Presentación
2. Errante, errática
3. Acerca del hacer literario
4. Quisiera

EPÍLOGO SOBRE FEMINISMO CHILENO: ELENA CAFFARENA

1. Presentación
2. Elena Caffarena, una mujer de todos los tiempos

ORIGEN DE LOS TEXTOS

EL DISCURSO CRÍTICO DE DIAMELA ELTIT: CUERPO Y POLÍTICA

Leonidas Morales T.

La tradición del escritor (y del artista) que se desdobra en productor de imágenes simbólicas y, a la vez, en productor de análisis críticos suscitados por sus mismas imágenes o las de otros escritores (y artistas), o por el entorno social y cultural al que tales imágenes articulan su sentido, es tan vieja como la modernidad literaria (y artística) misma. Y lo es porque, precisamente, constituye uno de sus signos inaugurales. La abren los románticos alemanes a fines del siglo XVIII, pero será un poeta francés de mediados del siglo XIX, Baudelaire, quien fije una de sus modalidades más atractivas: el carácter de fuerte actualidad, contingente, tanto de los temas de análisis crítico como de los medios de publicación (revistas, periódicos), modalidad esta que rebrota (con otras mediatizaciones, desde luego) en la escritora chilena de la que aquí voy a ocuparme: Diamela Eltit.

Las vanguardias de la primera mitad del siglo XX no solo prolongan esta tradición: la exacerban y la confirman como una de las constantes de las prácticas discursivas del escritor (y del artista) contemporáneo. Son conocidos algunos nombres de escritores latinoamericanos por los que pasa esa tradición en su fase contemporánea, al margen de cuál sea la modalidad específica de su realización en cada uno de ellos: Vicente Huidobro, Jorge L. Borges, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Octavio Paz, Severo Sarduy, por ejemplo¹.

Ya lo sugerí: en la tradición del desdoblamiento de que hablo se inscribe Diamela Eltit, autora de varias novelas (*Lumpérica*, *Por la patria*, *El cuarto mundo*, *Vaca sagrada*, *Los vigilantes*, *Los trabajadores de la muerte*) que instalan otro modelo narrativo en la historia chilena del género (un modelo provocativo –sobre todo para un público de lectores como el chileno, mayoritariamente conservador en su adicción crónica al cumplimiento de expectativas literarias convencionalizadas, que a lo más admite algunas

osadías sin consecuencias—, pero en sí mismo seductor por la finura de su inteligencia y los efectos de verdad de su estética), y de libros que problematizan su propio género discursivo (como *El infarto del alma*), pero también de un gran número de textos críticos. Son estos últimos el tema por ahora de mi interés. O más exactamente: el tema de estas páginas es el discurso crítico que tales textos van estructurando frente, y en diálogo implícito, o mejor, cómplice, con los textos narrativos de la autora, de producción paralela.

Para empezar, desde la perspectiva del discurso crítico de Diamela Eltit resaltan de inmediato, en su diferencia, algunos rasgos dominantes, hasta él, en la tradición del desdoblamiento, tal como la realizan los narradores chilenos contemporáneos. Si se piensa en escritores como Manuel Rojas, José Santos González Vera, José Donoso, el listado (tal vez muy parcial en número, pero a mi modo de ver no tanto en su «representatividad») pone en evidencia una versión bastante magra de la tradición en cuestión: el polo crítico de su dualidad (de él estoy hablando) se nos aparece como de configuración episódica, discontinua, con limitaciones importantes en el abanico de los temas movilizados, privilegiando los enfoques biográficos dentro de un registro de insistentes tendencias memorialísticas y autobiográficas, que prefiere para su comunicación la vía del libro (mucho más distanciada, menos «expuesta»)², y no la cotidianidad, la actualidad del periódico, de la revista, y que nunca llega a convertirse en un universo de diversificaciones temáticas, conceptualizaciones y puntos de vista, suficientemente desarrollado y consistente en sí mismo como para erigirse en un referente necesario en el «otro» imprescindible de cualquier diálogo crítico con los textos narrativos de cada escritor. Me atrevería a decir por eso que las características mencionadas, evidentemente deficitarias, encuentran en Diamela Eltit una excepción, tardía, es cierto, pero que cancela una larga continuidad.

Alrededor de 1987, año en que se celebra en Chile (hacia el final de la dictadura militar) el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, donde Diamela Eltit lee uno de los discursos inaugurales³, y cuando ya había publicado dos de sus novelas, *Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986), esta escritora comienza a construir un discurso crítico que, visto desde hoy, es decir, ya abiertas y desplegadas sus líneas temáticas fundamentales, no puede sino sorprendernos por su falta de antecedentes en la historia chilena contemporánea del desdoblamiento en el campo de los

narradores. Los textos que lo configuran fueron publicándose, primero, en el suplemento «Literatura y Libros» del diario *La Época* (fundado en 1988 como alternativa democrática a una prensa generalizadamente sumisa al proyecto ideológico de la dictadura), luego (desde 1990) en la *Revista de Crítica Cultural*, dirigida por Nelly Richard, y después en publicaciones periódicas latinoamericanas (*Feminaria Literaria* de Buenos Aires, *Debate Feminista* y *La Jornada Semanal* de Ciudad de México, y *Nueva Sociedad* de Caracas) y estadounidenses vinculadas a centros académicos (*Hispanamérica*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Mediations*). O fueron escritos inicialmente como ponencias para seminarios y congresos, o para ser incluidos en publicaciones colectivas y en catálogos. Algunos han sido traducidos al inglés.

Del conjunto de estos textos pueden hacerse, por lo pronto, dos observaciones generales. Una (relacionada con su génesis, con aquello que incitó su escritura): casi en su totalidad responden a un gesto de apertura al mundo cotidiano y de compromiso con estímulos culturales del día tras día. Son, pues, textos en los que alienta, de algún modo, el espíritu de la crónica, de lo cronístico, que era el espíritu que alentaba también en los textos similares de Baudelaire. Y no solo por su objeto (inevitablemente huidizo, cambiante, pasajero): también por la modalidad de la escritura, lejos de la formalización metódica, inevitablemente contaminada de la vivacidad que le impone tanto la transitoriedad de su objeto como el destino de su recepción, eminentemente periodística. Dos (relacionada con el mapa temático que los textos trazan y recorren): el discurso crítico de Diamela Eltit se abre, ávido, a la reflexión suscitada y orientada por problemáticas muy diversas (pero en muchos puntos entrecruzadas): la memoria ensombrecida, traumada, de los tiempos de la dictadura y el modo (fraudulento) en que la asume la «transición» democrática, los secretos designios del neocapitalismo posmoderno (el de la glorificación del «valor de cambio» y la conversión del «valor de uso» en un arcaísmo) y sus implicaciones sociales, éticas y estéticas, los signos ofrecidos a su desciframiento por las propuestas provenientes del mundo de la plástica, del video, del cine, de la fotografía, del bordado artístico, y desde luego del mundo de la misma literatura, la propia y la de los otros (esta última explorada siempre desde códigos temáticos y de encuadres que remiten también, subrepticamente, a la propia creación novelesca de la narradora). Un discurso crítico de esta envergadura, tanto en términos de la

multiplicidad de esferas de prácticas culturales (sociales, políticas, literarias y artísticas) que cubre, como desde el punto de vista de su especial idoneidad para entrar en un diálogo mutuamente enriquecedor con la creación novelesca de la autora, simplemente no existe en la tradición chilena del desdoblamiento considerado dentro del campo del narrador contemporáneo⁴.

Como era previsible, el discurso crítico de Diamela Eltit se halla presidido en su desarrollo por diversas constantes, es decir, por diversos nudos temáticos recurrentes, a los que se interroga una y otra vez dentro de esferas culturales distintas. Quisiera subrayar dos de estas constantes, quizás, para mí, las más decisivas: el *cuerpo* y la *política*. En el objeto de su reflexión, no importa cuál sea la esfera de prácticas específicas de la inserción de ese objeto, el discurso crítico privilegia, por una parte, el espacio del cuerpo como un elemento estratégico de su configuración conceptual. Un espacio desde luego cultural, siempre poblado de signos que hablan del «poder» o lo delatan, en la conceptualización de Foucault⁵, y de su insistencia secular en colonizar al cuerpo, inscribiendo en él, soterradamente, sus códigos. En principio, se trata de un cuerpo sexuado, sometido por lo tanto a la problemática de las identidades, pero que admite diferencias, estratificaciones, en el sentido de que partiendo de que los cuerpos son siempre «cuerpos sociales», se puede hablar también, dentro de esa categorización, de «cuerpos populares», «subproletarios», por ejemplo. Pero en cualquier caso, cuando Diamela Eltit habla de cuerpo, siempre está pensando, por una parte, en una materialidad primigenia (determinante o fundante), en un significante de base, diría de primer grado, particularmente pertinente para desplegar un pensamiento como el suyo, abierto, desconstruido y destructor, desideologizado, solidario (pero no dependiente) de las directrices del pensamiento «postestructural» europeo (Lacan, Foucault, Derrida), que rehúye la mistificación de los «centros», siempre ideológicos, o sea, siempre encubiertos, pero que no renuncia (sino que los afirma) a sus anclajes latinoamericanos, que determinan su diferencia, su condición irreductible.

Pero Diamela Eltit emplea también la palabra «cuerpo» en un sentido metafórico: lo hace para referirse a la escritura. Piensa la escritura, en efecto, con los mismos atributos esenciales del cuerpo: como materialidad significativa, portadora de significados nunca ajenos y siempre «orientados» desde el punto de vista de las sutiles dialécticas detrás de las cuales se

juegan las alternativas y las inflexiones del poder. Para mi propósito, es especialmente interesante este espacio cultural (el de la escritura asimilada al cuerpo): creo que es en él, precisamente, donde se hace visible de la manera más propia la operatoria de la segunda constante del discurso crítico de Diamela Eltit: la política. Desde la perspectiva que exige la noción que intento determinar, no se trata para nada, en principio, de la política en términos institucionales, como lucha de proyectos sociales representados por partidos y conocidos de antemano. La política de que hablo, aquella en la que piensa Diamela Eltit cuando su discurso crítico la involucra asociada a la escritura, es, para empezar, una dimensión inherente a la escritura como cuerpo, por lo menos en la concepción de escritura que maneja esta escritora.

La escritura literaria, en tanto cuerpo, es una red de signos que en su disposición y en sus efectos de sentido, revela la presencia, la intervención activa e inevitable del «deseo». «Hambre», llama también Diamela Eltit al deseo. Y agrega: hambre de «historia». O sea: la escritura literaria contiene de alguna manera, una manera simbólica por supuesto, los elementos con los cuales el lector puede armar una determinada imagen de hombre, de sociedad, que no existe pero que sería bueno que existiera. Dice Eltit: «Cualquier obra literaria, pues, pone en marcha su hambre y la calidad de su hambruna. Ávido y devorador, deseante y mítico, el texto habla del texto, pero también alude al espacio en el cual su hambre será saciada. Espacio de goce estético y social. Sitio político»⁶. ¿Sitio político? Este «sitio» es sin duda ese «espacio de goce estético y social», un espacio que la escritura literaria arma y proyecta más allá de sí misma, sobre un horizonte de posibilidad, utópico pero indispensable, cierto y gratificador, liberador, enriquecedor (si no, no sería el espacio de un «goce»). Ahora bien, ¿por qué este espacio salvador, en la medida en que es el espacio donde el deseo se sueña, y reclama el cumplimiento de su propia imagen ausente, puede ser definido, como lo hace Diamela Eltit, como un «sitio político»?

Es «político» porque es el espacio de una verdad (literaria, ética), pero no domiciliada aún en la historia, solo deseada, solo objeto de un «hambre» que la postula, y que, para abrirse camino y hacerse realidad, «historia», exige modificar lo que hay, lo establecido, lo conocido. Es «político» en definitiva porque es subversivo: no puede hacerse historia su verdad sino cambiando el orden que la excluye y la convierte en ausencia. Está claro entonces por qué toda auténtica escritura instala siempre en el espacio que

abre una política, entendiendo por tal las sutiles maniobras significantes mediante las cuales la escritura hace posible que el lector construya la imagen de una verdad ausente y cuyo deseo lo testimonia el «goce» de su contemplación, o de su intuición, el mismo que, por ser lo que es, el goce de una ausencia, debería inspirar toda suerte de conspiraciones para desbaratar el orden de las condiciones de vida existentes que condenan un bien semejante al ostracismo. Casi está de más decirlo: el concepto de cuerpo y el de política, tal como aquí he intentado presentarlos, y que es como parecen operar en el pensamiento de Diamela Eltit, hacen del discurso crítico de esta un discurso profundamente historizado: abierto al cambio, solidario de un «más» (humano, social, cultural, ético), de una búsqueda incesante de equilibrios, que lucha contra los desmanes del poder, y que se enuncia (rebelde) asumiendo siempre como lugar de enunciación el «menos» que representan los sectores sociales y culturales subordinados, los marginados e instrumentalizados por el poder⁷.

Todos los textos críticos de Diamela Eltit, no importa cuál sea la esfera en la que se inscriba su objeto, levantan y definen su pensamiento sobre la base de estas dos grandes constantes, cuerpo y política, necesariamente comunicadas entre sí. Pero constantes, ¿solo de su discurso crítico? ¿No son también, y exactamente en el sentido declarado, constantes de su discurso narrativo? Con lo cual, por lo demás, no estaría yo diciendo nada nuevo, sino reafirmando lo dicho al comienzo: la complicidad de los dos discursos, el crítico y el simbólico. En otras palabras: la especularidad, la simetría del desdoblamiento del escritor moderno.

Por último, una observación imprescindible, a propósito de la cual el desdoblamiento vuelve a repetirse, y por lo mismo a confirmarse. El pensamiento desplegado por el discurso crítico de Diamela Eltit, debido a la naturaleza de los dos pilares que lo sostienen y lo orientan (las nociones de cuerpo y de política tal como han sido aquí determinadas), no puede sino ser «resistente» a toda «normalización», es decir, a toda lógica subsidiaria del poder hegemónico, de sus centros y de sus estrategias de dominación, como es propio de todo poder, siempre solapadas y encubiertas. Pero si el discurso crítico no es reductible como estructura de pensamiento a esa lógica, paralelamente como lenguaje, como estilo de verbalización tampoco es reductible a un modelo más o menos normativo, es decir, de cumplimiento de previsibilidades. Al revés, el modo del desarrollo de la prosa de los textos críticos de Diamela Eltit frustra las expectativas o

previsiones sintácticas y semánticas del lector, las esperables continuidades discursivas, revelando así una empecinada vocación por el giro inesperado y desviado, por la construcción inusual. En la medida en que tales procedimientos aparecen como decisiones cuya finalidad es esquivar, burlar o transgredir consensos y lugares comunes en este terreno, se está frente a una prosa que reedita, y revitaliza, un estilo evidentemente barroco. Se puede aplicar a los dos aspectos subrayados del discurso crítico de Diamela Eltit (pensamiento y verbalización) lo que ella misma decía refiriéndose a su escritura narrativa: «deposito mi único gesto posible de rebelión política» en una escritura «refractaria a la comodidad, a los signos confortables»⁸.

¹Desde el punto de vista de los grupos, a la manera vanguardista, tal vez uno de los casos latinoamericanos más interesantes del desdoblamiento a que me refiero lo constituye el que se produjo durante el período de eclosión de la poesía venezolana contemporánea, décadas del cincuenta y del sesenta, un fenómeno simultáneo con el desarrollo de un activo debate público en revistas y periódicos (debate a la vez político y social) en torno a la forma y al sentido de esta poesía. Véase mi libro *Ensayo crítico-bibliográfico sobre poesía venezolana contemporánea (décadas del 50 y del 60)*. Santiago, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1999. Especialmente, pp. 69-74.

²Véase, por ejemplo, de Manuel Rojas, *Imágenes de infancia*; de José Santos González Vera, *Algunos, Cuando era muchacho*, y de José Donoso, *Historia personal del boom*.

³«Las aristas del congreso». En Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit y otros, *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1990 (2ª ed. 1994). pp. 15-16.

⁴El trabajo crítico periodístico de Juan Emar en las décadas del veinte y del treinta del siglo XX, fundamentalmente sus «notas de arte», restringen de una manera parcial (si bien importante) la generalización de esta afirmación, pero no la invalidan porque si bien Emar incursiona en una zona (el arte) extraña a la dominante en el pensamiento crítico del resto de los narradores contemporáneos chilenos, a su vez omite o silencia los demás contextos comprometidos en el desciframiento de una obra literaria, esos que justamente Diamela Eltit detecta y explora.

⁵Diamela Eltit, en sus textos críticos, ha referido explícitamente su concepción del poder a la teoría de Foucault, especialmente a su libro *Vigilar y castigar*.

⁶«En este límite». En el suplemento «Literatura y Libros» del diario *La Época*. Santiago, 14 de julio de 1996, p. 5.

⁷«Mi solidaridad política mayor, irrestricta, y hasta épica, es con esos espacios de desamparo, y mi aspiración es a un mayor equilibrio social y a la flexibilidad en los aparatos de poder». Afirmación de Diamela Eltit en «Errante, errática». En Juan Carlos Lértora (comp.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1993, p. 22.

⁸En «Errante, errática», art. cit., p. 21.

I

TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA, MERCADO Y LITERATURA

1. LAS DOS CARAS DE LA MONEDA

Me pregunto: cuál sería la manera posible de referirse a la historia política chilena cuando esa historia es a la vez personal, corporal, sin caer en el absorto vértigo testimonial o en el previsible ejercicio de construir una mirada «inteligente» o distante sobre acontecimientos que radican caóticamente –sin principio ni fin– en la memoria y cuyas huellas perviven en una atemporalidad transversal que, a menudo, asalta perceptiblemente en el presente. Pienso en cómo hablar cuando no se proviene de las ciencias sociales o de la política o de una disciplina particular que examine concienzudamente los hitos sociopolíticos y sus nexos. Pienso, desde mi lugar literario, que quizás en la palabra «golpe» pueda radicar una clave para aproximarme a esa historia, a la historia marcada por los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973 en Chile.

Digo *golpe* en los sentidos múltiples que esa palabra alcanza en el siquismo de cada sujeto, en la diversidad de resonancias que esa palabra tiene en el interior de cada sujeto, digo golpe pensando, por ejemplo, en cicatriz o en hematoma o en fractura o en mutilación. Digo golpe como corte entre un instante y otro, como sorpresa, como accidente, como asalto, como dolor, como juego agresivo, como síntoma. El golpe, territorio privilegiado y repetido de la infancia, cuya frecuencia ocurre bajo la forma de la caída o del ataque, es quizás la primera memoria, la primera práctica en la que se internaliza de manera carnal esa palabra cuando el cuerpo estalla materialmente como cuerpo o aparece en su diferencia con lo otro –

el otro— ese precoz contrincante que se diagrama como cuerpo enemigo desde el golpe mismo.

Si esa palabra se extiende a golpe de Estado, a programa, a la forma política de saldar una diferencia de opciones, implica de una u otra manera la reedición de ese primer tiempo, una regresión hacia las pulsiones primeras, hacia los primeros miedos, hasta retroceder a los momentos en que se desatan las incontenibles iras iniciales.

Sin duda, el 11 de septiembre en Chile no tuvo un efecto único en el conjunto de la civilidad. El golpe fue celebrado por aquellos que simbólicamente se hicieron parte de los militares, de los ejércitos de soldados de plomo que, poniendo en marcha su estudiada épica de la guerra, se abrieron paso con el fin de interceptar un recorrido político que les pareció inadecuado para su proyecto y se abocaron a generar un sistema de un violento autoritarismo, que pensado desde el presente no puedo dejar de asociar, lo repito, más allá de la multiplicidad de sentidos posibles, con niños tiranos, con un poder que se deseó omnímodo y que proliferó sus deseos de ordenamiento de la realidad tras la búsqueda de una prolijidad militar, rayana en la locura, en el interior de los estamentos civiles.

El ataque a la diferencia fue múltiple e incesante. La escisión entre un nosotros y los otros, puros e impuros, patriotas y extremistas dio inicio al monótono y sostenido binarismo mediante el cual se regimentaron los cuerpos. El cuerpo, como foco político, se convirtió en un trágico territorio modélico de disciplinamiento. Modelo que se hizo primordial a través de la tortura, el crimen y la desaparición.

Quiero volver al día 11 de septiembre y a su abrumador despliegue escenográfico que emergió inauguralmente marcado por los signos que después iban a multiplicarse a lo largo de 17 años.

Ese día, los uniformes de los soldados sobresaturados con distintivos, con sus rostros tiznados, las armas en posición de ataque, fueron las figuras decisivas para señalar una atmósfera de guerra que parecía provenir de una conocida cinematografía hollywoodense bruscamente traspasada a la neutra y acotada ciudad de Santiago. La imagen del soldado armado hasta los dientes, cuya mira móvil e inestable buscaba un enemigo, se hizo simétrica y funcional con los rígidos bandos militares que numerados, en ese orden maníaco que ya no iba a cesar, notificaban a la población de una orden y otra orden que debía de cumplirse, pues más allá de las voces enfáticas y de los bandos radiales, afuera, en las ciudades, los soldados recorrían las

calles, vigilantes y en actitud de ataque, montados en tanques y camiones con poses en las que ya era imposible distinguir la posible impostación (cinematográfica) de un real deseo de eliminar a cuanto «enemigo» se cruzara por el camino.

La voz del presidente Salvador Allende se escuchó, con algunas interferencias, a través de dos radios que no habían sido aún intervenidas; esas radios estaban transmitiendo el que iba a ser su último discurso presidencial, un discurso que se emitía desde la Casa de Gobierno y que, más allá de su carácter de dramático documento histórico, invocaba a los trabajadores, al devenir democrático y llamaba a mantener una cautelosa resistencia y, en el interior de la cautela que el discurso pedía a sus simpatizantes y devotos, podían inferirse los signos depresivos de un líder enfrentado a la situación de un golpe de Estado que a esa hora él ya sabía y nosotros sabíamos –atendiendo a los matices decaídos de su tono– se había vuelto irreversible.

Y más allá de los bandos militares y de los soldados estaba la inminencia del bombardeo a la Casa de Gobierno –La Moneda–, en donde los aviones de guerra iban a lanzar sus bombas nada menos que sobre el centro de la ciudad. Iban a lanzar sus bombas, en pleno centro, para desalojar definitivamente al presidente Salvador Allende y se iba a desalojar así un pedazo de historia democrática que iba a ser entendida –eso lo iban a asegurar después– como la parte extirpable de un «cáncer marxista».

Y todavía más allá de los bandos, de los soldados, de la inminencia del bombardeo a La Moneda –que avisaban sería al mediodía–, un número indeterminado de aviones establecía un vuelo rasante sobre la ciudad, el enloquecedor sonido del vuelo rasante de esos aviones que parecía que de un momento a otro se iban a venir cuesta abajo para despeñarse sobre el techo de una casa (de mi casa, de la de mi vecino –cómo explicarlo–, de todas las casas).

Y también los disparos. Ráfagas intermitentes de metralletas que empezaban a instalarse como un sonido posible en la ciudad. Por aire y por tierra. Y en las ciudades costeras, por aire, por tierra, por mar, las fuerzas armadas mostraban su alucinante poderío armado que estaba desplegándose y desplegándose para vencer a ese enemigo que estaba solapado en cuanta esquina, resquicio o escondite permitiera el territorio y que, poco a poco, por los vuelos rasantes, por los sonidos de las ametralladoras, por el aviso de bombardeo, por las caras tiznadas, ese enemigo iniciaba su inserción en

un pedazo del cerebro de cada uno de aquellos que estábamos horrorizados por lo que estaba sucediendo y en medio del horror y de la pena, ya nos habíamos convertido simbólicamente en ese enemigo extremista que buscaban, en el enemigo extremista que había destrozado el impecable y legendario orden chileno y que había que eliminar para restituirle a la nación contaminada, su pureza originaria.

Ese 11 de septiembre, aún antes de mediodía, antes del bombardeo, la escenografía ya estaba determinada por el orden de las marcas extendidas en la ciudad. La forma de la guerra se había consolidado en un montaje imposible de eludir. El fascismo, que solo circulaba como una forma pesquizable en micro situaciones, se había vuelto concreto, invasivo, se incrustaba en una ciudad configurada por nuevos signos que pregonaban una refundación nacional. Una refundación obligatoria y selectiva que, para volver a llevar a cabo su empresa mesiánica, miraba de manera absorta a los cuerpos y los ponía bajo el microscopio del procedimiento militar.

A mediodía, ya La Moneda literalmente ardía por los cuatro costados, el bombardeo se había consumado y la Casa de Gobierno fulguraba con sus llamas. Sobre el espectáculo del incendio se erigía, superponiéndose, el nuevo régimen que seguía y seguía emitiendo sus bandos radiales a la población, parcas proclamas que no informaban sino que iban notificando el transcurrir de medidas y acciones con las que se iba ganando una causa ganada de antemano. Los enfáticos y, por qué no decirlo, estridentes himnos militares copaban las radios remarcando un estado patriótico suspendido sobre lo definitivo de sus recursos.

La televisión intervenida por la emisión incesante de dibujos animados – que de ninguna manera pueden ser leídos inocentemente en medio de la consolidación de un autoritarismo extremo– bloqueaba, en un sentido tragicómico, la información. El Pato Donald y sus amigos ocupaban las pantallas. Así, las imágenes oficiales de las primeras horas fueron los dibujos animados que, bajo el pretexto de distraer a la población infantil, daban cuenta, a la vez, de una didáctica, de la voluntad irónica por infantilizar a la población o bien de la mirada jerarquizadora de los nuevos poderes que emergían, cuya voluntad era mantener la civilidad en un estado de control y dependencias infantiles, supeditados a los avatares de los dibujos animados que, con sus voces distorsionadas, dejaban al final de cada cápsula una moraleja edificante.

En esas horas se dictaminó estado de sitio. La ciudad quedaba así despoblada de cualquier cuerpo que no fuera el militar. Cualquier cuerpo que no correspondiera al cuerpo militar podía ser asesinado porque el tránsito por la ciudad ya estaba prohibido, la ciudad perdía así su carácter público para convertirse en un campo minado. El estado de sitio abría una nueva escisión que, a lo largo de 17 años, se iba a mantener con distintos rigores, dividiendo, territorializando los espacios al separar, de manera radical, la habitación de los cuerpos entre lo público y lo privado, entre el adentro y el afuera, entre la seguridad y el peligro.

No se podía salir a la calle, pero, lo más importante, no se podía transitar el afuera porque el afuera ya no pertenecía, había sido despojado de su carácter comunitario. Ese afuera, entonces, se transformaba en un territorio proscrito, librado a las imágenes de una imaginación que no podía ser llenada, en esas circunstancias, sino con el imaginario de la sangre y de la guerra.

En alguna hora de la tarde, los dibujos animados fueron reemplazados brevemente por la información objetiva y distanciada que señalaba que el presidente Salvador Allende había muerto, se había suicidado en el interior de La Moneda, una información escueta, emitida con una marcada indiferencia para así politizar la nueva hegemonía y presentar como absoluto e impenetrable el dominio militar.

La televisión desplazó a la radio y se hizo sede, entre una y otra caricatura, de los bandos militares emanados de la nueva Junta Militar. Los bandos conminaban a entregar las armas, llamaban a los líderes políticos del gobierno de la Unidad Popular a entregarse en las unidades militares que se iban estipulando, invocaban también al patriotismo de la población para denunciar el extremismo, porque extremismo era la palabra que alcanzaba un extenso sentido general, ese sentido que se estaba inscribiendo, al cabo de las horas, con una fuerza negativa en lo que iba a ser el nuevo léxico nacional.

Al atardecer, en medio de una cronología afiebrada, irrumpió en las pantallas de la televisión la solemnidad del himno nacional. El himno nacional fue el marco para recibir a la Junta Militar que se iba a dirigir, por primera vez, al país que ya tácticamente gobernaba desde las primeras horas de esa mañana. A la manera de un film de suspenso que administraba tensamente sus materiales protagónicos, los uniformados de las cuatro

ramas del ejército se presentaban ante las cámaras, sentados detrás de una mesa rimbombante, para dar el mensaje inaugural del nuevo gobierno.

Por primera vez, para algunos de nosotros, aparecía públicamente el rostro que no iba a cesar, porque era el general Pinochet quien encabezaba la nueva Junta, amparado tras lentes oscuros, escamoteando la dirección de su mirada, una mirada imposible de detectar detrás de esos lentes que eran otra forma de blindaje, ratificándose la implantación de una atmósfera rígida, solventada por el nuevo lenguaje público que perseguía una comunicación idéntica a los bandos militares, idéntica por su abismante escasez, por su tono impositivo, por la palabra seca y oclusiva que circulaba por la cara menos que impasible de lo que sembraba a un padre arcaico que, desde la convincente teatralidad de su enojo, parecía decidido a tomar cualquier medida para demostrar la plenitud de su poder patriarcal.

Los cuerpos de los militares que encabezaban el golpe comparecían, en las últimas horas de la tarde, como el último elemento que faltaba para completar la escenografía, esa puesta en escena de una obra política que se iba a representar por los próximos 17 años. Allí estaban, sentados tras una mesa oficial, los cuatro uniformados elaborando discursos entrecortados y no exentos de confusión, señalando el fin de los partidos políticos, el fin de prácticamente todo para dar inicio a una nueva era –la era del orden– en las postrimerías de uno de los días chilenos más álgidos y caóticos del siglo.

La imagen televisiva de los cuatro jefes de las ramas militares los introducía en el interior de las casas cuando esos mismos cuatro uniformados ya habían tomado el control de lo público mediante la inoculación programática del miedo ciudadano para reducir así la civilidad al espacio doméstico. Espacio doblemente domesticado luego que la implantación del estado de sitio había dictaminado toque de queda total y la suspensión del ejercicio de todos los derechos civiles.

En esas horas, afuera, los diversos espacios se volvían ya ajenos y clandestinos porque la ciudad, radicalmente intervenida, multiplicaba sus gestos de muerte. Miles de ciudadanas y ciudadanos habían sido detenidos a lo largo del país y eran conducidos hasta centros militares y estadios deportivos. Un número considerable de hombres fue ejecutado durante las horas en que transcurría el golpe. Más de una persona murió en el interior de su casa por los efectos de una bala loca disparada por el gesto compulsivo y perverso de un soldado que se perdió tras un definitivo

anonimato. Sabíamos de esas muertes porque, aunque carentes de noticias, la atmósfera de esas horas ya las contenía en su nítida sintaxis.

Un aprendizaje apresurado y violento alteraba velozmente los signos culturales. Junto con las marcas de una cultura de muerte se erigía paralela la cultura de la sobrevivencia, se abría paso la necesidad de organizar una nueva lectura de signos para pervivir, para atravesar la mera sobrevivencia y lograr habitar en medio de poderes que resultaban adversos y antagónicos para aquellos que estábamos cruzados por un imaginario político antidictatorial.

La lectura de los nuevos signos implicaba la internalización lúcida de los sucesos que estaban aconteciendo. Leer analíticamente ese poder militar central, aliado a un sector considerable de fuerzas civiles y aun de fuerzas internacionales, como una explosión de incalculables proporciones frente a la cual se trastocaban las lógicas, leer en medio de esa explosión desmesurada de poder, que parecía injustificable, como, sin embargo, se erigía un discurso (político) que sostenía los desmanes y los avalaba mediante una retorcida retórica.

Y después, a lo largo de 17 años, habitar, leer y releer los sentidos de los poderes centrales, no olvidar nunca más la relación histórica entre cuerpo, poder e indefensión. No dejar de leer que lo que estaba detrás del avasallamiento a los cuerpos, aquello no dicho, radicaba en un deseo económico, en una forma salvaje de repactar el capital. Se trataba de recuperar la concentración de los bienes a costa de la exacerbación del cuerpo –especialmente de los cuerpos populares– empujados al límite de la carencia, abusados en impresionantes sesiones de tortura, en inacabables humillaciones mentales.

El escenario del 11 de septiembre fue, especialmente, una escenografía ornamentada, tiznada, travestida de valores patrióticos que, en realidad, solo buscaba la implantación de un capitalismo radical, camuflado detrás de discursos estereotipados que nombraban sin cesar la patria, el orden y a la integridad de la familia chilena mientras se extendían, clandestinos, los espacios de la reclusión y el despido masivo de trabajadores no adictos al sistema. La integridad nacional se inscribía en las proclamas televisivas que incitaban a la delación como signo de una valiosa muestra patriótica. El nosotros (esa alianza cívico-militar) fue construyéndose contra los otros, los enemigos, que iban a victimarlos desde no se sabía cuál método.

Los únicos ejes discursivos visibles descansaron solamente en la ecuación binaria de ese nosotros y los otros, esa ecuación única para poner en marcha lo que estaba escamoteado: la persistente, refinada y compleja operación de desmantelamiento progresivo del Estado de cara a una población civil imposibilitada de realizar cualquier gesto de repudio. Detrás de la represión, más atrás de la grave crisis de derechos humanos, el desmantelamiento del Estado estaba supeditado a la filiación irrestricta a un liberalismo que se iba a convertir en triunfo, verdad y dogma esencialista.

Hoy que Chile persiste –jubilosamente– en esa economía que se funda teóricamente en el relativismo para posibilitar así el compra y vende, el compra y vende y el derecho (obligación y deber) a la deuda como formaseudemocratizadora, pues no deja de ser significativo recordar que el día 11 de septiembre se produjo –histórico, histérico– el bombardeo a la moneda. A La Moneda esa. Otra.

(1997)

2. LA COMPRA, LA VENTA*

Quisiera agradecer la invitación a participar en este encuentro, pero, a la vez, considero necesario señalar que me siento un poco incómoda de comparecer en una mesa que reúne a destacados críticos literarios y editores nacionales y donde yo resulto –por qué no decirlo– un poco excéntrica. Esta ubicación no puedo sino explicármela desde el halagador y quizás afectuoso gesto del escritor y organizador del encuentro, Carlos Olivárez, quien me ha desmarcado de lo que ha sido mi práctica literaria, pero, más allá de la sorpresa que me provoca su gesto, debo reconocer que finalmente se habla de los lugares desde los que se habla y que tal vez el tener una posición cultural crítica me convierta en realidad en una crítica. Me explico esta selección en la medida que con Carlos mantenemos un esporádico intercambio cultural mediante las colaboraciones que le entrego –hay que decirlo– en forma gratuita, al significativo «Suplemento Literario» que actualmente él dirige. Y entonces después de esta acotación haré una intervención libre y suelta basándome en mi experiencia múltiple con la producción literaria y como observadora crítica de la realidad cultural actual.

Me parece que uno de los puntos álgidos que enfrenta y presencia el escritor hoy se refiere a la relación literatura y mercado. Desde luego estoy consciente que siempre el libro literario ha sido un bien de consumo, pero, sin embargo, el punto problemático surge cuando se intenta transformar lo específicamente literario en un tic consumista, un producto librado a la oferta y a la demanda, enclavado solo en las leyes estereotipadas del mercado. El resultado de este proyecto político con la literatura –que es desde luego un proyecto económico– es la ambigüedad múltiple que genera. Por una parte, y esta es la paradoja, genera una suerte de nacionalismo: «lo que es chileno es bueno» (digo paradoja en el marco de la ascendente globalización) y por otra –y esto está relacionado directamente con el mercado– lo nuevo es lo que tiene precio, algo así como: «los últimos serán los primeros». Entonces la obsesión por la actualidad va borrando el trabajo histórico con lo específicamente textual, con las sintaxis, con los sentidos, con la intertextualidad, con la diversidad de estéticas que portan las propuestas. El mercado –eso lo sabemos– trabaja contra la memoria, trabaja con un deseo inapelable y febril de presente: «A comprar, a comprar, porque mi mundo se va a acabar». De esta manera, las operaciones entre literatura y mercado no son inocentes, son el resultado de un conjunto de modelos discursivos de vastas proporciones. Y en este sentido, lo que entendemos por lectores –auscultando en el interior del sistema– son nada más y nada menos que los efectos de una construcción programática elaborada por el sistema mismo.

Sé que estoy simplificando bastante, pero lo que quiero decir es que pienso que lo que entendemos por lectores son únicamente el resultado disciplinar de un programa político-económico, dentro del cual estos nuevos lectores, más que leer literatura, lo que garantizan al leer (que en este contexto es una forma de no leer) es su propio habitar en el sistema o, dicho de otra manera, solo pueden/deben leer lo que el sistema les propone para obtener así un espacio legible y confortable en el sistema. Al mercado no le preocupa ni necesita ni desea lectores literarios sino sujetos monetarios. De tal manera que los tan celebrados lectores-de-la-nuevanarrativa-chilena son los que producen y posibilitan a su vez la nueva narrativa-chilena, pero gran parte de estos lectores son el efecto de una operación del mercado que es el radical sustento del actual proyecto político –el proyecto neoliberal– que, en buenas cuentas, sí que me parece a mí que

es la nueva narrativa chilena o, para decirlo de otra manera, el proyecto neoliberal es la real y actual narratividad oficial chilena.

Lo invasivo de este modelo político económico apoyado y difundido por los medios de comunicación, las sensibilidades públicas, las piruetas alucinantes de los representantes políticos, funden y confunden rigores y especialmente relegan a las producciones críticas y a las estéticas no oficializables hacia los bordes del proyecto hegemónico. En el ámbito literario, el best seller se confunde con lo específicamente literario, para paliar este encuentro o desencuentro, la mecánica parece ser la espectacularización del autor, de la misma manera en que se espectaculariza a los protagonistas de masas tales como el actor de teleseries, el deportista estrella, el cantante, por una contingencia anclada en una irrestricta vocación por la moda. Desde luego considero culturalmente importantes al cantante, al deportista, al actor, a la modelo; la pregunta crítica sobre la solidez de sus discursos públicos es posible establecerla cuando se vuelven figuras intercambiables y hasta desechables, se anulan de sí mismos para llegar a una frágil mitificación que esconde un rango semiobjetual. En el ámbito literario, ¿qué palabra pública se le pide al escritor exitoso? Se le solicita que cuente los pormenores, los entretelones de su éxito —su vida, su obra y su milagro—, así vemos cómo se desea en el escenario cultural el escritor jaguar, un autor iceberg de Sevilla, el escritor-santón o santona listos para pregonar una especie de verdad sobre todo lo que se les ponga por delante, pero se trata de una verdad que sustituye a los textos, una verdad alejada de la literatura que irremediablemente va a desembocar en la sensibilidad light que es la forma comunicacional dominante, pero que, y esto es lo interesante, termina por bloquear cualquier pregunta literaria, obtura la inevitable y legítima interrogación verdaderamente crítica en torno a la cultura.

El Estado, que podría ejercer una intermediación cultural, se hace parte porque forma parte de esta misma política. Resulta difícil diferenciar la función del Estado de la función empresarial, ambos discursos mantienen amplias zonas comunes en un trazado ferozmente envolvente que despolitiza a los cuerpos atrapándolos en la estructura de la deuda. Esta nueva narrativa/narratividad chilena acosa a las narrativas que producen los escritores chilenos que resultan así formateados, clasificados, agrupados, despotenciados, de acuerdo a su mayor o menor productivización en relación a la política neoliberal. La indistinción generalizada es estructural

al proyecto sociopolítico actual: nueva narrativa, narrativa de mujeres, narrativa de jóvenes, literaturas gays, por ejemplo, pero detrás de este simulacro de diversidad yace la evidencia que se trata de una seudodiferencia y, al revés, con esta «narrativa de...» se busca homogeneizar las prácticas para así deshacer sus probables tensiones y conflictos.

El punto, pues, me parece que excede a los escritores mismos –siempre ha habido y habrá un grupito de escritores y escritoras funcionales y, por lo demás, cada escritor puede hacer lo que estime conveniente–, lo que quiero señalar es que este problema excede incluso a las editoriales que no pueden sino hacerse parte de este programa; la pregunta básica, por estratégica, continúa siendo para mí la interrogación al sistema neoliberal y cómo los productores literarios –críticos, escritores, teóricos– pueden abrir una pequeña brecha que pluralice lo monolítico de los poderes dominantes para establecer, aunque sea en los bordes del sistema, una especificidad literaria.

No se trata de perturbar el lugar de las literaturas comerciales ni menos impugnar sus circuitos. Históricamente ha habido una producción fronteriza a lo literario de recepción masiva, que hoy conocemos con el nombre de best sellers, y más aún, textos literarios de gran envergadura –nada menos que *El Quijote*, por ejemplo– fueron libros de un gran alcance de lectura; lo que intento acotar aquí es que el problema que presenta el actual sistema es que produce unilateralmente éticas, estéticas, lecturas, subjetividades, y las construye en un proyecto férreamente hegemónico, de acuerdo a un único parámetro que es un trazado mercantil que intenta oficializarse como hacer literario, destruyendo así la pluralidad y la diferencia.

En definitiva, percibo que esta actualidad busca socavar las aristas críticas de los sujetos mediante una manipulación organizada y múltiple que erradique historia y saberes, para superponer como centro discursivo un acrítico lugar común. Un lugar común que no es otro que el espacio más primario de la sensibilidad burguesa que objetualiza hasta el paroxismo el entorno y aun la siquis para así desplegar controles y disciplinamientos sociales. Sería interesante lograr pensar la literatura atravesando los eslóganes publicitarios que la nombran –con una ingenuidad conmovedora– como única, la última, la nueva. O tal vez lo más indicado sea cerrar la puerta para mirar desde detrás de las cortinas la formación de este gran «mall» y así resguardarse definitivamente de un sistema que, manteniendo

intactas las desigualdades y los desequilibrios sociales, parece sostenerse en una única premisa: «Compro, luego existo».

(1997)

3. SOCIEDAD ANÓNIMA

Porque ya se sabe que el final de milenio es una ficción. Se trata de convencernos –y estamos plenamente convencidos– de que transcurrimos de manera ordenada, inmersos en un tiempo que pudiera ser externamente mensurable. Terminamos por aceptar la imposición de una cronología que se dedica a perfeccionar su maníaca exactitud. Pero también sabemos, de manera oblicua y parcial, que este tiempo externo es un simulacro, un pacto, una operación política para someternos a la monotonía de las pautas y así entrar de lleno a una fórmula domesticadora que termina por hacernos parte de una convención.

Y allá, más lejos, más atrás, a medio camino entre la anecdotización de los objetos y la vieja nostalgia, el atávico reloj de arena mantiene la costumbre de ejecutar su cuenta regresiva hasta que después de la caída del último grano –el fin del tiempo– queda en evidencia que solo permanece un vidrio neutral, un vacío, una ventana que se transparenta hacia ninguna parte.

Entonces, o vale la pena o no vale la pena recapitular en torno a la felicidad salvaje que provoca el sobrevivir a un siglo. Digo, el asombro. Pero junto al asombro, escondido en un repliegue de la pervivencia, se asoma el signo depresivo del duelo; el miedo que detona la negativa a refugiarnos en el nicho que nuestro siglo nos propuso.

Pero miles de miles de millones de nosotros atravesamos el siglo cercados por la felicidad o la culpa, ligeramente desencajados o desencantados o escindidos entre la tendencia primitiva hacia la vida y la sensación insoportable de llegar demasiado tarde al nacimiento –siempre artificial– de un siglo que luchará por deshacerse de nosotros: sus decrépitos progenitores.

Porque en el afán por contabilizar los años, debemos pensarnos como los que portamos encima, al menos, la memoria corporal de un siglo y exagerando, los síntomas de un milenio. Gracias a la cronología y sus relojes creciente y literalmente al alcance de la mano, podemos pensarnos

como el símil de una de las más famosas figuras temibles de la estética: el vampiro que atraviesa incólume las épocas, mientras traslada en su interior el maleficio trágico de la sed de sangre que le legó un destino, por supuesto, inesperado.

Pero también la leyenda que atesora el siglo antiguo nos convierte en testigos –en el sentido más jurídico del término– de una época que aún se niega a cualquier linealidad. El siglo ha terminado y, sin embargo, mantiene cuotas de desajuste, pequeños territorios que parecen no pertenecer a una historia reconocible porque anudan demasiados tiempos, un sinnúmero de irregularidades, una cantidad impresionante de reflejos.

La cronología nos ubica en un espacio, nos hace partícipes obligatorios del siglo. Somos, en cierta forma, el siglo que nos deja.

¿Qué nos deja el siglo? podría ser una de las preguntas elementales, sencillas, previsibles. Nos deja –quizás así lo diría precipitadamente el ingenuo respondedor de preguntas– un conjunto de ensayos generales, una serie de puestas en escena siempre a punto de representarse. Variadas puestas en escena de un texto teatral marcado por detalles crueles. Pequeños detalles incrustados a una escenografía signada por la deliberación o la dominación o la avaricia.

Nos deja también la inclinación a la crueldad, a la dominación, a la avaricia.

En Chile, más allá de cualquier deseo de siglo, más allá de las intenciones políticas de blanqueo de la historia (me refiero a su neutralización), el siglo XX chileno me parece que quedará prisionero en un relato enteramente contaminado por el golpe de Estado de 1973. El golpe será el hito visible tras el que se agrupará laberínticamente el centenario. Una ordenación circular que permitirá atisbar, con una cierta nitidez, la escalada programática de los distintos tipos de violencia que han recorrido los últimos cien años.

Sin embargo, mi opción aquí ha sido detenerme en algunas de las marcas sociales y culturales de este fin de siglo en Chile. Unas marcas percibidas desde una mirada –tal vez sea inútil advertirlo– que no pretende ser neutral.

En este sentido me parece estratégico pensar en la figura casi clandestina, a niveles públicos y oficiales, de Salvador Allende, cuya imagen, a mi parecer, ha resultado obturada tanto por la derecha, por el centro DC, como por la izquierda concertacionista. Pensar la imagen de un

Allende casi inexistente puede iluminar la metáfora de un sueño oficial y centrista, como ha sido inyectar en la ciudadanía el olvido. Un sueño de olvido manejado desde articuladas y sostenidas represiones para producir así un estado de desmemoria.

Mientras socialmente la figura polémica de Allende ocupó, de manera sistemática, gran parte de la primera mitad del siglo XX en su lucha por obtener el poder político, después de su muerte, tanto la dictadura militar como la transición a la democracia han procurado difuminarlo, expulsarlo de la agenda social, mediante diversos mecanismos.

La dictadura, a través de bandos oficiales, presidios, asesinatos y una suma inacabable de miedos que actuaron como articuladores de las nuevas programáticas sociales, buscó erradicar una parte de la memoria nacional, porque entendió la memoria como un tumor extirpable (general Leigh). La Concertación, en cambio, emprendió una fórmula distinta, pero también discutible por su cuota inherente de violencia cuando quiso hacer de la reconciliación un instrumental de olvido.

Olvidar a Allende (cuando digo Allende quiero nombrar una sensibilidad, una epopeya económica, un trabajo relevante con los mundos populares, el quiebre democrático, las secuelas abismantes de la caída de la Unidad Popular), olvidar la historia inmediatamente anterior, olvidar las contaminaciones, olvidar que prácticamente todo el cuerpo político que hoy nos circunda es, en gran medida, el mismo que protagonizó el escenario de la fecha central del siglo: el golpe del 11 de septiembre de 1973.

Olvidar a Allende, en el sentido de pensar a Allende como un cuerpo cargado de signos, ha sido una empresa propiciada mayoritariamente por la Concertación a lo largo de los nueve años de transición democrática. Mientras la derecha (en tanto autora y tutora del capital) ha convertido a Allende en un sinónimo del desprestigio –no es para menos si se piensa que Allende buscó un nuevo pacto económico y, para decirlo con toda claridad, en ese nuevo pacto se alteraban, en parte, las bases del capitalismo–, la Concertación, en cambio, ha intentado minimizarlo, disminuirlo en los discursos públicos, apelando al futuro, evitando así el discurso directo que podría validar o analizar un pasado que buscó darle estatuto y estética a los cuerpos populares.

Y aún más, la propia izquierda concertacionista, terriblemente debilitada por su falta de imaginación política, ha impulsado el olvido de Allende a partir de la sostenida presencia de un microgrupo. Un olvido que se ha

vuelto necesario para mantener y consolidar su alianza con la Democracia Cristiana que es, a mi parecer, un partido normalizador, que busca hacer del país una gran familia llena de valores que resultan, en gran medida, estereotipados. Digo, la propia izquierda y hasta segmentos de su partido, el remodelado Partido Socialista, disminuyen la relevancia del que fuera su líder más importante del siglo, para permanecer cupularmente en los escenarios públicos cumpliendo un rol izquierdista que, a menudo, resulta bastante teatral (lo digo en tanto representación declamatoria), una simulación cursada en pactos relativamente intrascendentes, un socialismo empeñado en sumarse a la instalación de la hegemonía del más común sentido común que se autoimpuso la política a partir de los noventa.

Comprendo de antemano que existen factores internacionales que incentivan, en un mundo globalizado, una forma política y no otra, pero, sin embargo, prefiero evitar caer en este tipo de argumentaciones y, especialmente, prefiero renunciar a ese sentido común porque, de manera irreversible, estos discursos, finalmente mediocres, vienen a favorecer las consolidaciones económicas del ultracapitalismo y posibilitan el despliegue ostentoso de una forma cultural única, ejercida por un segmento más que discutible de la burguesía nacional.

Pero ya sabemos que la historia, como los niños o los gimnastas, se da vueltas de carnero y, ocasionalmente, se ríe a carcajadas y demuestra así el poder subversivo que puede portar la risa.

Pinochet, victimario de Allende, Papá Noel del empresariado chileno, animita ambigua de la derecha política, patriota del mundo militar, se transformó en el terremoto ideológico que abrió grietas en el interior de un proyecto que se caracterizaba por refugiarse en iniciativas carentes de toda propuesta política y que provocaba, a mi parecer, una ya perdurable modorra.

Y entonces, con la detención de Pinochet se produjo el estallido de imágenes y discursos nacionales e internacionales que incluso alcanzaron a postergar a las populares teleseries y hasta disputaron cámaras con las finales del tenis o los campeonatos de fútbol o la crónica roja, que eran los sucesos públicos más apasionantes que ofrecía el fin de siglo a la ciudadanía chilena.

Es necesario recordar que antes de la detención de Pinochet y, en el marco de la sensibilidad oficial políticamente programada, toda referencia crítica y analítica al pasado político desde los setenta hasta el '88, estaba

reprimida mediante la consigna de algo «pasado de moda» o «aburrido» o «denso» o cualquier calificativo despectivo que ponía al que enunciaba estas problemáticas en una anacronía excluyente, lejana al espíritu concertacionista y a su frágil y ambiguo progresismo.

Tal vez sería pertinente continuar recordando que, sin embargo, a pesar de la sensibilidad dominante, se produjeron algunos sucesos editoriales provocados por el ensayo, principalmente por el libro de Tomás Moulian *Chile. Anatomía de un mito*. O inmediatamente después de la reconversión de Pinochet de dictador en senador de la República, la aparición de otras publicaciones que examinaban críticamente la relación pasado-presente histórico. Pero, según mi opinión y, más allá de la voluntad de sus autores, estas producciones están enraizadas a las operaciones del mercado editorial que propició la permutación del boom de la nueva narrativa chilena por el boom del –digamos– ensayo chileno.

No me parece pertinente asignarle al boom generado por la recepción masiva del ensayo o de textos de corte ensayístico o de opinión, un impacto social de corrección de la memoria, en la medida que estas publicaciones, que sí consiguieron (y siguen logrando) un notable éxito editorial, no han conseguido una equivalencia en otras esferas públicas y sociales.

Pero sí Pinochet preso en Londres ocasionó un apresurado y considerable golpe en la memoria social. Instancias que hasta ese momento permanecían estigmatizadas por los pactos del sistema imperante, como las organizaciones de derechos humanos, reaparecieron tenazmente en los escenarios públicos y, a pesar de que esta reaparición haya estado signada por la permanente defensa que hacían de ellos mismos, quiero decir, defenderse por defender los derechos humanos, defenderse por desear justicia ante el asesinato de sus familiares, defenderse por no aceptar la inmunidad de los criminales, aun bajo estas circunstancias, se debatió públicamente, de manera inédita, en medios de comunicación masivos, un pedazo reprimido de historia que aludía al reclamo por cuerpos asesinados y privados aún del derecho a ocupar una tumba.

Pinochet preso en Londres puso de relieve las débiles junturas de olvido, enfatizó la magnitud y el alcance de los pactos, las indecisiones, el poder social de permitir o reprimir los duelos históricos y, muy especialmente, la valoración gubernamental de los poderes fácticos por encima de la opinión de la ciudadanía. Puso en evidencia la impresionante manipulación ejercida por los medios de comunicación (controlados por el capital y la derecha),

las calidades y espesores de las voces oficiales, mostró –y sigue mostrándonos– el gesto obstinado de hacer de la política de fin de siglo un camino aséptico, un mosaico inacabable de negociaciones gerenciales que se resuelven en la mera devoción por negociar.

Pinochet retenido en el extranjero ha sido el remate espectacular e inesperado del fin de siglo. Un espectáculo, en cierto modo, circense y, hasta cierto punto, festivo, donde prima el malabarismo de los discursos públicos, los apasionados intentos multioficiales por traerlo de vuelta a un espacio que, todos sabemos, resulta molesto para sus mismos gestores, digo, la derecha «lavinizada», la Concertación «laguizada», el Ejército que convierte a su actual comandante en jefe en un simple mediador, la Iglesia conmocionada por la ruptura de su afán reconciliatorio, los empresarios alterados en su compulsión de acumular sus gigantescas y herméticas alcancías.

Pero, más fuerte que las propias conveniencias, más allá del asombro internacional que provoca la actitud del gobierno chileno, lo más importante parece ser la orden sincrónica de traer de vuelta a Pinochet a través de numerosas gestiones realizadas por los macropoderes múltiples, que fueran encabezados por un canciller socialista, quien, por su entusiasmo y por su empeño, incluso fue elegido «el hombre del año» por una revista de vida social donde hace sede la UDI. Traer de una vez por todas de vuelta a Pinochet para terminar con este traumático examen al pasado, con este inesperado disturbio, con este acoso a la memoria.

Porque es el despliegue de la memoria lo que está en juego trizando así un proyecto que se deseó fundacional. Doble fundación de fin de siglo. Por una parte, la dictadura y su intento sicotizador de convertir al país en un regimiento: valores patrióticos, orden, jerarquizaciones, disciplina como inicio de una era en la que se decretaba el fin de las ideologías, el término de la historia y se ponía en marcha un neoliberalismo sin restricciones, que fundaba un determinado tipo de sociedad destinado a modernizar al sujeto chileno para ponerlo de cara al consumo generoso de la mundialización, a la que más adelante iba a pertenecer, a través de la compra y el endeudamiento.

Y después, la Concertación, ya enteramente entregada a la globalización, siguió refundando el país bajo el lema de lo conciliable y lo reconciliable, instalando así una democracia –digamos– ejecutiva, basada en mecanismos alienantes que hoy esconden en su interior la proliferación de una política

represiva, del silenciamiento público y escándalo ante cualquier divergencia, como no sean las disidencias que proponen la derecha y los poderes aliados a la ex dictadura militar.

Entonces, el apresamiento de Pinochet en Londres es un suceso que abre la posibilidad de explorar un mapa político que, a mi parecer, termina de transparentar sus mecanismos. Puede ser que lo único importante en este fin de siglo sea la capacidad del Estado de mantener un diálogo cordial con los que parecen ser sus únicos interlocutores: el capital, los militares, la Iglesia católica y la derecha política, en tanto representantes del capital en el Parlamento.

Pero claro, la jerarquía del diálogo está encabezada, en primer término, por la figura móvil del empresario. Porque ya sabemos que es el empresario (cuando digo empresario me refiero a la nueva forma de un capital que se fuga, se desplaza, se muda, circula por el planeta a niveles ya incontrolables) quien maneja parte importante de los hilos del país, en la medida que las inversiones son hoy las grandes instaladoras de sensibilidades y subjetividades públicas.

Pero son las instancias fácticas las que lideran el presente y posiblemente conservarán su injerencia durante varios años del próximo siglo. Digo, la preponderancia divinizada de la actividad empresarial, lo militar y lo religioso sumado a los pactos políticos con la derecha, ponen a la ciudadanía y a sus deseos en un lugar de creciente devaluación. Ya no es la opinión pública un referente válido para realizar políticas y para establecer éticas –asistimos a la vertiginosa muerte del lema «gana la gente»–, sino los dictámenes de los empresarios, las órdenes militares, las prédicas religiosas con las que cada una de las instituciones exhibe (en el sentido del exhibicionismo como patología) una enorme cuota de poder, que permite sospechar que nos encontramos inmersos en una forma múltiple de cogobierno, un cogobierno que excluye y menosprecia a la ciudadanía. Un sujeto ciudadano empujado a adecuarse a una extraña forma de democracia que lo invoca solo como retórica. Que lo convierte en un ciudadano que simula la apariencia de un ciudadano.

Desde otra perspectiva (se entiende que estoy hablando de lo mismo), el proceso tecnologizador con el que cerramos el siglo implica, entre otras cosas, poner en cuestión el concepto de frontera, disminuir la frecuencia y el espesor de los territorios, un proceso de tal magnitud e intensidad que vuelve urgente la pregunta sobre cuál sería aquella frontera o límite que hoy

nos podría convocar como desafío político, en el interior de un tiempo histórico signado por la paradoja y la sospecha en torno a todo aquello que permanece cifrado y fronterizo. Me refiero al desafío que plantea politizar – en el sentido de construir una ética y una estética– lo que se resta, lo que parece demasiado opaco o lo que no resulta productivo.

Habría que pensar en la resistencia que plantean ciertos cuerpos cuando se presentan como irreductibles a ser atrapados o seducidos o sometidos a las lógicas de consumo o a las formas culturales dominantes. Habría que pensar a un considerable número de cuerpos que se mantienen refractarios a pactar pacíficamente con los hábitos que el sistema tecnologizado les propone, como son los cuerpos marcados por políticas disidentes o recorridos por la locura o sumidos en la extrema pobreza o representantes del espacio sicorreligioso de los pueblos originarios.

Sabemos que la globalización es un discurso y como todo discurso presenta grietas y alteraciones. Sabemos que millones de cuerpos permanecen insumisos –aunque se deba solo a la precariedad de sus condiciones– frente a las ordenanzas del ultracapitalismo. Sabemos que este proyecto económico se parapeta en su matriz tecnológica para operar hoy sobre los cuerpos y los paisajes, hasta fragilizarlos y volverlos desechables, para así construir –desde la fragilidad y el desecho– una hegemonía compacta provocada por la sobreabundancia de objetos, por la extrasaturación de las imágenes.

Pero junto a la rebeldía de esos cuerpos, que en su conjunto parecen ser un límite debido a sus tensiones ya empecinadas con los poderes centrales, puede pensarse también en otros límites a los que se enfrentan los discursos oficiales.

El fin de la literatura o, más bien, el fin del libro literario se convirtió en uno de los presagios sostenidos en la segunda mitad del siglo XX. El augurio de este fin aludía, especialmente, a una disputa de prácticas estéticas en donde se señalaba al libro como un objeto anacrónico que difícilmente se mantenía a flote en una época que se volcaba a la tarea de deshacer y rehacer sus signos culturales.

El libro literario fue visto como límite (en el amplio sentido del término), una instancia en vías de disolución. De la misma manera en que una gran parte del siglo puso a la cirugía cosmética en la esfera del secreto, obligando a sus usuarios a la negación de la intervención médica, alegando, en cambio, el milagro de la eterna juventud, el fin de siglo busca hacer de la

cirugía estética un consumo masivo que es posible, en parte, por el distanciamiento del sujeto con el propio cuerpo, que pasa a convertirse en un objeto más, en un material susceptible de ser intervenido porque el bisturí rejuvenecedor se representa como una responsabilidad de carácter ético con la cultura, puesto que permite fundirse con las imágenes lozanas que solicita el escenario social del milenio que se inicia. Así, de la misma manera que la industria cosmética libera los engranajes que la mueven y articula un discurso ideológico que la valida, el libro literario ha debido disgregar sus fronteras para permanecer como producción y poblar los escaparates del siglo XXI.

En una competencia abierta con la imagen, con la suma alucinante de prácticas audiovisuales, el libro literario del siglo XX fue valorado por los macrodiscursos sociales en tanto portador del sentido y en cuanto fue capaz de representar la cultura en el interior de una trama social que se caracterizó por su creciente descultura. El libro, entonces, ha sido conceptualizado como un espacio conservador, susceptible de eludir los desbordes producidos por las nuevas sensibilidades regidas por los objetos frágiles. El libro se presenta, en este panorama, como la cita de una antigua solidez, como la memoria de una arquitectura del sentido, como un medio que garantiza el carácter plural y consistente del lenguaje.

Pero la necesidad de comercialización del libro ha producido una exacerbación de las estrategias editoriales y hasta culturales*.

La bíblica Torre de Babel es útil para pensar las nuevas condiciones en que se mueve la literatura entregada ya enteramente a las prácticas comerciales. Me refiero a la conformación de una Torre de Babel con sus lenguas confundidas, desjerarquizadas, sin traducción posible. Una Torre de Babel abierta al despliegue histórico (pero no lo suficientemente anárquico como para resultar apasionante) que solo busca generar un deseo de consumo simétrico al deseo de consumo de la cultura del desecho.

La literatura para permanecer ha requerido de esta nueva Torre de Babel donde las escrituras proliferan y explotan, donde el trabajo con los signos coexiste con las nuevas normativas en las que se define la literatura. El llamado «best seller», legitimado como aporte cultural, reclama su derecho a transformarse en material de teorización y en correlato de la realidad. La literatura que aborda el espesor del sujeto o los discursos emanados en los espacios privados del diván que fueran diseñados por Freud, hoy se reciclan

en veloces textos de «autoayuda» que, junto con sanar y optimizar al sujeto, se establecen como narrativas posibles.

El libro, entonces, después de la incesante amenaza de una pronta extinción, podemos asegurar que ha sobrevivido al siglo. Resguardado en su antiguo prestigio, legitimado por el peso particular de su historia, el libro ha logrado, mediante diversas estrategias editoriales, mimetizarse a las demandas del mercado, convertirse en un dispositivo de consumo masivo.

Pero, de la misma manera que persisten cuerpos que no quieren o no pueden alcanzar las vitrinas en las que se ofertan las sensibilidades dominantes del presente, existen también vastos segmentos literarios que ocurren y perviven en un impresionante grado de localismo, un localismo que resulta irreductible pese a la oferta tecnológica que está programada para homologar cualquier forma de diferencia.

En este sentido, la poesía sería el espacio que parece incompatible con la cultura consumista y que, no obstante, no se extingue como signo social. Pero, claro, solo persiste en la evocación del signo mismo, deambulando por los espacios públicos en medio de una versificación fracturada que es capaz de dar cuenta, precisamente, de un vacío. Entonces, la poesía se cursa como doble de sí misma. Sin alcanzar a liderar un espacio editorial competitivo, la poesía realiza una venta suficiente que es potenciada por el gesto poético y casi transgresor que implica su mera adquisición.

El predicador, el poeta, el político, el militar que conformaron las figuras líderes de la primera parte del siglo XX, prescinden hoy del poeta de su cuadro de honor para permitir la entrada triunfal del empresario (en su amplio, mutante sentido del término). Mientras una parte del siglo experimentó una cuota de pudor que impidió exhibir el «glamour» del capital, el cambio de siglo hace del capital un síntoma glamoroso cuya ideología es precisamente controlar la ideología para multiplicar su poder o, dicho de otro modo, comercializar al máximo las ideologías hasta convertirlas en marcas y en mercado.

De esta manera los grandes enfrentamientos discursivos que atravesaron el siglo XX y que se establecieron como disidencia crítica frente a los poderes centrales, o han sido cooptados por las instituciones o bien han sido suplantados por simuladores débiles o permanecen arrinconados y marginalizados en los confines de los mapas públicos.

La problemática de género, con su componente explosivo, cuya emergencia, al menos en un nivel teórico, reformulaba enteramente el

trazado de fuerzas de los escenarios sociales, hoy circula de manera fragmentaria a través de los imaginarios colectivos estableciendo una suma incalculable de pequeños pactos que horadan la posibilidad de establecer una épica radical que consiga modificar las bases sociales imperantes.

Esta obligación a negociar, de manera siempre parcial, convierte la demanda en mercancía, la negociación en negocio (lucro) y a los materiales simbólicos que están en juego en representaciones abrumadoramente literales.

Resulta interesante observar cómo lee el actual sistema la problemática de género y la manera en que el mercado comercializa las disputas, en consignas simplificadas que, en su conjunto, muestran una regresión del modelo femenino en Chile a una época similar al siglo XIX.

El gran modelo femenino (no estoy pensando en un femenino «real» sino que me refiero a las imágenes públicas, me refiero a un femenino construido por la suma de discursos oficiales, me refiero a las programáticas orquestadas por el mercado) es el modelo del melodrama y el folletín. Por ello la teleserie contribuye notablemente a la instalación de este femenino «retro». Así, el relato pormenorizado de la sentimentalidad va a ser el espacio de habla privilegiado para el discurso público de la mujer.

El amor, como tema recurrente, reaparece triunfalmente como único dominio de lo femenino (padecer a las actrices de teleseries relatando una y otra vez sus romances, una y otra vez sus romances, una y otra vez...). No se trata, desde luego, de pensar que estas actrices deseen, en realidad, contar una y otra vez sus aptitudes amorosas, sino lo que ocurre es que el sistema solo les permite «ser» (públicas) en la medida que «produzcan» una y otra vez sus romances y si no obedecen, la insubordinación implica, de manera inmediata, la caída del rating, la desaparición en las carátulas de moda.

Entonces, mientras a nivel público la mujer chilena es la encargada de liderar el discurso amoroso y familiar (los amores, los dramas familiares y el discurso maternal), al hombre le cabe establecer los discursos relativos a la administración, la reflexión, las éticas, las políticas, las estéticas, la religión, la guerra y el dinero.

Por supuesto, este neofolletín amoroso ha experimentado modificaciones como la erótica y el dinero. Pero –y esto es lo que me parece sintomático– la inserción social que alcanzan estos discursos está destinada a su propia reproducción, es decir, la apariencia de que la objetualización y manipulación de lo femenino es realizada por parte del femenino mismo y,

de esa manera, se oculta la sistemática operación política que realiza el sistema. El cuerpo sobreexplotado, la erótica como armamento social, una ya histórica capacidad de amar, la aptitud para la carga dramática, son los monótonos lugares comunes que atraviesan los discursos públicos y que terminan por relegar a la mujer a la esfera menos punzante en la distribución de los poderes sociales.

Esta operación política –que en definitiva son controles y disciplinamientos, domesticación comercial a la problemática de género– vuelve a profundizar la asimetría social entre las construcciones culturales asignadas para lo masculino y lo femenino y permite que se consolide una asombrosa concentración de poder en manos de lo masculino.

En Chile, no deja de ser interesante examinar la relación género y literatura en los años de la transición democrática y cómo, en la actualidad, se puede ver la sincronía y complicidad (en último término política) de un conjunto de autores empeñados en mantener lo literario en el ámbito de lo masculino, un grupo de autores que lideran un escenario que resulta más social que literario y donde sus discursos y estrategias son simétricos y funcionales con una cierta burguesía a la que aspiran representar, una burguesía que se desliza de manera amorfa entre un centro tibio y una derecha moderada coexistiendo de manera confortable en medio de un alto grado de indiferenciación. Este –digamos– post club de Tobi local se enfrenta a nuestros actuales y exitosos representantes chilenos en el extranjero, cuyos discursos (de fama, de universalismo, de desprecio al interior) también resultan extraordinariamente centristas y masculinos y terminan por configurar una forma de misoginia cultural.

Pero, más allá de estas alianzas o contraalianzas de carácter neomachista, el mercado, por el momento –implacable como es–, se empeña en relevar las producciones literarias elaboradas por ciertas mujeres que portan la capacidad de establecer ficciones que entren en diálogo con el actual sistema. A un pequeño grupo de escritoras les ha correspondido encabezar, en los últimos años, las listas de libros más vendidos. Desde el tiempo del llamado boom latinoamericano que encabezó García Márquez que no se producía un hito de ventas y promoción literaria de esta envergadura. Este nuevo boom de mujeres latinoamericanas, a mi juicio, no aspira a remodelar las estéticas literarias, sino más bien a reordenar y readecuar lo femenino conservando los trazados del relato tradicional. Centrado en el modelo amoroso, este nuevo boom parece el único capaz de generar una lectura

masiva sobre sus materiales y conseguir así una fuerte inscripción en el mercado.

Sin embargo, más allá de esta doble ganancia, que no es de índole literaria sino que sociológica: hacer de lo femenino el centro privilegiado de la narración y además disputarle a lo masculino un lugar en el mercado, el punto crítico y teórico consistiría en seguir manteniendo la pregunta en torno al lenguaje y sus fronteras. No se trata solo del lugar de la heroína y su demanda de género, sino más bien enfatizar que la cuestión de género es una construcción social susceptible de ser modificada a través de los lenguajes y vulnerar así la costumbre de identificar linealmente la relación mujer-femenino y hombre-masculino (homologar biología y cultura). El desafío más interesante es politizar los géneros para descomprimir así las redes de opresión que rodean al sujeto condenado a ser modelado por los intereses volubles del presente.

Se trata de entender que estamos bajo los efectos de una arrasante maquinaria de producción de subjetividades en las cuales se cursan sensaciones, emociones, discursos, certezas, estilos. Se trata de entender que esta es una maquinaria burguesa: excluyente, clasista y racista.

En este sentido, lo que me parece más provocativo, a nivel cultural y político, es observar a través de los pliegues, y de las sombras que yacen tras los dispositivos del mercado, para detenerse en relatos y propuestas tensas y deliberadamente periféricas que se mantengan replegadas y que se resistan a ser convertidos de manera automática en marcas, moda, estilo y *look* y que, sin embargo, sostengan una conexión oblicua con el estilo, con la marca, con el *look*. Quiero decir, obras literarias y gestos políticos que se inscriban como problemas pero que no estén dispuestos a ser triturados y disueltos en una acrítica marea consumista.

(1999)

*Texto leído en el seminario sobre «Nueva Narrativa Chilena», 1997, organizado por el Centro Cultural de España y el diario *La Época*. (N. del E.)

*En este punto, como ilustración y a riesgo de caer en anecdotismos, no puedo privarme de recordar el gesto francamente extremo del ministro de Educación, Arellano, que nombró como embajadores oficiales de la lectura, entre otros, a la cantante Miriam Hernández y a la primera dama de la República, Marta Larraechea. (N. de la A.)

II

SUJETO Y FRONTERA

1. LA RISA IMPURA

Pier Paolo Pasolini (1922-1975), productor múltiple, protagonista indisciplinado de una búsqueda artística cruzada por el malestar social y por una estética conmovedoramente cultural, es el objeto de una biografía escrita por Nico Naldini que recientemente ha editado Circe.

Más allá de la anécdota familiar, pasando sobre aquello previsible e imprevisible y, en último término, atravesando lo inabarcable que presenta el explorar una vida concreta, esta biografía permite el acercamiento a un creador indócil que miró absortamente ciertos signos sociales de su época, en los que fue leyendo los efectos de la progresiva instalación de un neocapitalismo excluyente, que tendía a capturar los cuerpos pequeño-burgueses, mediante la profundización de una moralidad rígida, para así llevarlos hasta un consumo insaciable: «Ahora la industria del libro tiende a hacer del libro un producto como cualquier otro, de puro consumo, por tanto no necesita de buenos escritores, lo cual se corresponde perfectamente con la petición de una nueva burguesía, que parecería dueña de la situación, de obras de entretenimiento, de evasión y de falsa inteligencia».

Novelista, poeta, dramaturgo, crítico literario y de arte, cineasta, Pier Paolo Pasolini abordó cada uno de los géneros en los que se comprometió desde una urgencia artística intransigente con la que fue organizando un montaje discursivo y visual aleatorio para nombrar, especialmente, el universo de la sacralidad; es decir, la inefable y primitiva relación de lo sagrado –aquello incontaminado, ritual– con lo profano –las fatales operaciones fascistas del poder–, inclinado ante la temblorosa percepción de un Dios inalcanzable y presente a la vez (de un Dios siempre habitante de los cuerpos sociales subproletarios), meditando una noción arbitraria de

pecado –la moral burguesa– para devolverla en gloria a través de procedimientos estéticos, pero una gloria turbia, descentrada y perturbadoramente popular.

Así, el debate cultural de Pasolini –en donde convivieron la solidez, la erudición, la coherencia, la incoherencia– consistió, fundamentalmente, en su reconsideración de lo sagrado y en la búsqueda de una otra forma de pureza enclavada en una propuesta estética transgresora, con la que pretendió ampliar los límites de una inestable y desolada sacralidad oficial: «Yo defiendo lo sagrado porque es la parte del hombre que menos resiste la profanación del poder, porque es la más amenazada por las instituciones de la Iglesia».

La búsqueda de pureza y de sacralidad en Pasolini se enclavó, precisamente, en aquellas zonas consideradas impuras por las convenciones sociales y particularmente por la sensibilidad homogeneizadora del sistema neocapitalista: cuerpos vigentes, resistencias, miseria, contingencias, tradiciones, sexualidad, mitos, en los que Pasolini volcó la fuerza de su estética que no pudo sino ser recibida por sus detractores como ofensa o, más trivialmente, como escándalo.

Sus inicios como poeta establecieron ya las marcas de su futuro. Su primer libro de poemas fue escrito en lenguaje dialectal friulano, que inscribió como síntoma rebelde y político de las hablas periféricas oprimidas por los idiomas oficiales y lo llevó a cuestionar los discursos del centro. Desde el habla dialectal, sometida a un conjunto de saberes provenientes de su gran erudición, la intención de Pasolini consistió en revelar un mundo campesino ancestral, portador de las máspreciadas tradiciones, amenazado por la debacle urbana teñida por zonas de indigencia: «Hoy el dialecto es un medio para oponerse a la culturalización. Será, como siempre, una batalla perdida».

Su incursión en el habla dialectal friulana, su primera «batalla perdida», fue también la huella de una vitalidad desesperada y de la ambigua lucha que más adelante iba a sostener en su defensa casi incomprensible de ciertas tradiciones y, de manera preponderante, del mundo campesino al que dotó innecesariamente de una perfección en extremo idealizada. Sin embargo, el acto de tomar la escritura desde un habla marginalizada por el poder de otra lengua, evidenció su obsesión por la historia y su contundente cadena de pérdidas. La recuperación poética del dialecto friulano fue pues el

testimonio rebelde y activo de un gesto de resistencia comunitario: un gesto puro.

Nunca ausente de la contingencia, Pasolini fue construyendo una obra frenética y múltiple que lo enfrentó jurídicamente con los límites de los sistemas morales y religiosos que, con una casi absurda insistencia, emprendieron en su contra un considerable número de juicios transformándolo así en un artista «conflictivo». Pero resulta innegable que Pasolini fue especialmente un artista «perseguido» por el conjunto de censuras operantes, frente a las cuales se negó a representar el rol de víctima, ni menos transigir o abandonar o ceder, sino más bien se abocó provocadoramente a la tarea de profundizar sus propuestas mediante la creciente ampliación de los soportes artísticos.

Pasolini hubo de enfrentar más de treinta juicios por corrupción y obscenidad –sin considerar los juicios póstumos– que tocaron tanto su vida personal como a su productividad y que, en definitiva, hoy permiten examinar las formas institucionales que adoptó la censura al someter a Pasolini a una maraña burocrática de acusaciones y defensas con las que la ley imperante buscó frenar o interrumpir sus producciones artísticas.

Sin abandonar la literatura, o más bien desde su sólido saber literario, Pasolini entró al cine, primero como guionista y luego como realizador. El cine de Pasolini, poético, teórico, brillante y desviado de la norma comercial, le permitió ampliar su pensamiento estético y político, a la vez que duplicó la animosidad que se le dejaba caer, tanto del poderoso Partido Comunista del cual fue expulsado tempranamente y con el que, sin embargo, mantuvo una ambigua fidelidad, como de los sectores conservadores. Su postura radical resultó definitivamente difícil de encasillar en una política de orden convencional cuando propuso: «¿Cómo recuperar en la revolución algunas afirmaciones reaccionarias?».

Y fue, efectivamente, en esta pregunta, en esta inclinación donde se jugó su universo fílmico y literario; la zona sagrada de su trabajo. Entendiendo completamente el cuerpo biológico y social del subproletario como territorio de pureza y la tradición literaria y religiosa como sagrada, Pasolini efectuó una operación estética admirable en la que lo desechado y castigado por el neocapitalismo (lo subproletario) adquirió una notable majestuosidad artística cuando se cruzó con los grandes discursos culturales consagrados por la historia.

El evangelio según Mateo, film que materializó un espectacular diálogo entre una determinada contemporaneidad y el libro de todos los libros, la Biblia, permitió a Pasolini una experiencia visual en la que se exteriorizaron sus obsesiones y su manera de convertir a una tradición en signo moral, en una huella ética por la que transitó, desde un pasado, la mirada sobre un presente derruido por la codicia industrial. Presentando a un Cristo fanático en su propia pureza, rebelde ante toda contingencia, ensimismado ante el poder de su divina palabra, logró excavar la distancia y la simultaneidad de la historia en un intento geológico admirable: «Yo no creo que Cristo sea hijo de Dios, porque no soy creyente, al menos conscientemente. Pero creo que Cristo es divino; es decir, creo que en Él la humanidad es tan profunda, rigurosa, ideal, que va más allá de los términos comunes de la humanidad».

Desde su obsesión por los cuerpos, cuerpos sociales, cuerpos históricos, cuerpos de palabras, cuerpos biológicos, Pasolini se internó en una intransable y apasionada reflexión sobre el poder. El poder central como signo capturador de cuerpos, como zona de perturbación del cuerpo, le fue visible desde el peso de su propia biografía. Su infancia transcurrió en el período inquietante de la preguerra, después hubo de sufrir la experiencia del fascismo, el trauma de la posguerra y la dramática recomposición de un país vencido; así, su obra se construyó en contra de las normas autoritarias con una radicalidad poética y teórica que lo alejó de toda posibilidad de complacencia cuando exploró los centros de los disturbios e hizo de la pasión y de la sexualidad un instrumento político.

Sus polémicos films *Edipo Rey*, *Medea*, *Teorema*, *Las mil y una noches*, entre otros, establecieron las marcas trágicas y violentas del crimen, la muerte, la dominación y la predestinación corporal frente a una transgresión siempre imposible por la normatividad impuesta a lo sexual y a la pasión improductiva. Porque, sobre cualquier otra consideración, el empecinado rigor de Pasolini recayó en los cuerpos y sus estremecimientos sexuales; y fue esa la peculiar revolución que persiguió: permitir el deslizamiento de los cuerpos por los textos sagrados de la cultura, para ofrecer una especie de fresco social, en donde lo sexual se desbordó y se resolvió en un cataclismo político regido por síntomas fascistas: «El caso es que el sexo es todavía utilizado, pero en vez de ser utilizado como algo alegre, bello y perdido, se ha convertido en la metáfora de lo que Marx llama la mercantilización de los cuerpos, la alienación del cuerpo. Lo que Hitler hizo brutalmente, es

decir, matando, destruyendo los cuerpos, la civilización consumista lo ha hecho en el plano cultural, pero, en realidad, es lo mismo».

Pasolini incursionó en el cine como juego –en el sentido lúdico, ritual y combinatorio– y quiso proyectar allí lo real, «su real». Percibió que la instalación del neocapitalismo iba produciendo una evidente homogeneidad a través de la ideología transmitida por la cultura de masas, que se encargaba de diluir las diferencias al organizar desde el consumismo –de ideas, de bienes, de sensibilidades– un siquismo y hasta una antropología común. Este intento homologador –excluyente desde luego del subproletariado– impedía establecer una diferencia apreciable, por ejemplo, entre un ciudadano fascista y otro no fascista. Se enfrascó entonces en un cine de la diferencia que fue lo que le ocasionó los mayores problemas con las autoridades, cuando frente al real que propuso, estableció a la vez una determinada manera de representar ese real. Y fue la representación de esta realidad lo que le precipitó la censura y la persecución a lo largo de su vida, al tocar ciertas instancias prohibidas que su cine hizo visibles y, lo más importante, legibles para los espectadores.

Pero, sin duda, es *Saló o los 120 días de Sodoma* –el film quizás más contemporáneo y a la vez más teórico de Pasolini– en donde extremó hasta lo insoportable la relación entre cuerpos, sexualidad y fascismo. Construyendo un relato visual «cruel», desde la puesta en escena de textos de Dante, Sade, Bataille, Klossowski y Barthes, Pasolini exploró los círculos de los infiernos de la dominación a partir de las figuras tradicionales que ofician hegemonícamente el poder; poder militar, económico, religioso, burocrático, metaforizados en una cadena de humillaciones y vejaciones sexuales donde las víctimas adolescentes –prisioneros de guerra– van progresivamente desapareciendo o son recuperadas como victimarias por sus captores. Desde el sometimiento sexual –forma de disciplinamiento– el film desemboca en la tortura y en la muerte, recurso repetido y apocalíptico del fascismo que marca, en lo ilimitado de su ejercicio, el límite concreto del cuerpo. La tortura que desemboca en la muerte es el círculo más amplio y siempre latente en *Saló* y se convierte en la metáfora ordenadora y a la vez sustentadora del fascismo; su crisis y su evidencia. Con *Saló*, film extremo, catalogado por los enjuiciadores como de una «obscenidad alucinante», concluyó la épica trayectoria artística de Pasolini.

Sin embargo, las paradojas y la violencia que rodearon su vida no estuvieron ausentes en el minuto de su muerte. Pasolini, que volcó hacia el subproletariado su energía cultural, ética, estética, política y libidinal (su personal intimidad homosexual), fue asesinado por un adolescente subproletario entre el 1 y el 2 de noviembre de 1975. Su muerte también «alucinante» fue motivo póstumo de polémica –además de los juicios contra la película *Saló* que hubo de asumir el productor–, pues las investigaciones realizadas por la justicia mostraron algunas deficiencias, por las que no resultaron del todo claras las circunstancias de su muerte. Y, en definitiva, la preferencia homosexual de Pasolini, sumada al orden de sus preocupaciones artísticas, políticas e intelectuales, prácticamente lo declararon culpable de su propio asesinato ante la opinión pública.

De esta manera, en noviembre de 1975, el crimen interceptó, con su radicalidad arcaica, la radicalidad perturbadora de Pier Paolo Pasolini, quien se había erigido como un observador descarnado de la irreconciliable miseria humana.

(1994)

2. PACTOS E IMPACTOS

Existen figuras que resultan límites y cuya letalidad se hace ineludible como impresionante se presume el instante del crimen o el peligro de un asalto. Figuras sociales que yacen al acecho para sembrar el temor, el vacío o el pudor.

Pienso en la imagen del torturador, del delator, la imagen latente de la traición. Traición, asalto, crimen, vejamen, olvido. Figuras sociales cuya encarnación material es transitoria porque vuelve a aparecer y vuelven a acontecer pues no son más ni menos que las figuras temibles con las cuales lo social articula un control ilícito, un miedo que se sabe tiene un correlato con la más tangible realidad.

Estas figuras sociales de la noche, sumergidas en el lugar más insondable de un subpoder omnisciente, rondan el imaginario colectivo chileno, fracturando aún más la posibilidad de establecer una memoria por la dificultad de levantar un relato público de sus prácticas clandestinas.

Los procesos judiciales por atropellos a los derechos humanos en Chile han sido, en la mayoría de los casos, débiles. Esta debilidad es posible

leerla por la alianza que estas figuras ilegales mantienen con las instituciones (fundamentalmente con las fuerzas armadas). Y en este doble juego, figuras legítimas e ilegítimas a la vez, es posible leer el doble juego en el que se mantiene el discurso político. Hoy, al igual que siempre, todo se sabe. Se saben nombres, fechas, acciones, cifras, costos. No obstante, ese saber se obstaculiza por el pacto social que se establece sobre la base del miedo: miedo al miedo.

Miedo a la multiplicación de esas mismas figuras, delatores, torturadores, verdugos, que se proyectan fuera de ellos mismos, pues, en último término, sus imágenes sobrepasan sus propias biografías para reencontrarse en las figuras sociales a las cuales se han atado.

Más allá del temible general Contreras acecha la imagen infinita, inasible del jefe de la policía secreta (de todo jefe de la policía secreta), imagen de duelo, muerte y de destrucción. Pero Contreras está enclavado en el pacto social, cita el miedo al miedo ante la proliferación de su propia figura. Cuando se habla de Contreras, no se discute en términos de inocencia o culpa pues su responsabilidad es evidente, es una responsabilidad y pública, quiero decir que cuando se habla del jefe de los servicios de inteligencia, se pone en evidencia la dimensión del pacto social y su público acuerdo en torno a sucesos políticos gestados desde los sectores clandestinos del Estado.

Y esta irregularidad es posible por el miedo que generan estas figuras sociales del miedo, al convocar una mitología negativa ante la cual la propia ley muestra y demuestra sus frágiles límites mediante la objetivación de una alianza tejida y ordenada desde los resquicios de las leyes que aparentemente, solo aparentemente, cautelan el desorden, el desborde.

Discursos retóricos que se retuercen hasta el paroxismo, voces que finalmente se rinden al consenso de un lugar común: defender ¿la democracia?

Porque defender la democracia parece ser el tópico que avala esta irregularidad, profundizando aún más una acción del todo reprobable y que, sin duda, permite la vigencia de estas figuras de la noche. En esta cuestionable defensa de las mayorías (paz, progreso, bienestar común), la democracia demuestra su propia contradicción, se hace parte de un delito bajo el presagio de impedir otros futuros inciertos desmanes.

Así, una política del miedo y acaso de la comodidad sigue rondando los espacios sociales promoviendo el letargo y la indiferencia. Indiferencia

pública motivada por la transparencia del juego político y por el juego retórico de los discursos que empujan los saberes públicos hasta la evidencia de sus mecanismos de coerción. Una sobreprotección no solicitada los sostiene. ¿Qué se defiende? es la pregunta. Se defiende lo que se defiende, lo que se defiende, lo que se defiende es la respuesta. Y así continúa intacta la figura del torturador, del torturador, del torturador, es la respuesta.

(1995)

3. PERDER EL SENTIDO

Los libros *El infierno* de Luz Arce (Editorial Planeta, Santiago, 1993) y *Mi verdad* de Marcia Alejandra Merino Vega (impreso en A.T.G., Santiago, 1993) abren desde el máximo conflicto que suscita la lectura, una serie de preguntas sociales que aluden a las fronteras inciertas y móviles de lo político –diálogos, violencia, derechos humanos, acuerdos, pactos– motivados por la seducción que genera el participar en los poderes centrales. Libros que transitan un significativo tramo de la política chilena: desde la predictadura, pasando por la dictadura militar hasta los años actuales de posdictadura, tiempo relatado desde las autobiografías expiatorias de ambas mujeres que, durante la época dictatorial, se habían convertido en leyendas negativas en el ámbito del clandestino lugar de la tortura estatal.

Las dos mujeres, provenientes de capas medias bajas –dato fundamental en el interior de una sociedad férreamente clasista como la chilena–, militantes, Luz Arce del antiguo Partido Socialista bajo la época de la Unidad Popular y Marcia Alejandra Merino del MIR, ambas con adiestramiento paramilitar en sus respectivos partidos, es decir, fuertemente masculinizadas, fueron tomadas prisioneras en 1974 y después de ser sometidas a diversas y sostenidas sesiones de tortura, empezaron a colaborar con sus captores –DINA– para pasar después a formar parte de ese «servicio público» con grado de oficiales.

Las preguntas pues que estos libros provocan, precisamente por ser extremadamente provocativos, no cesan de aludir a la cuestión de la identidad o quizás de la desidentidad política en relación a los mecanismos de poder. Libros que, en su conjunto y pese a sus diferencias de tonos,

énfasis, lenguaje y teatralización de la memoria, adquieren nexos conceptuales con las vueltas y revueltas discursivas de la democracia actual chilena y sus permanentes descargas ideológicas.

No se trata, en estos libros, de leer parte de la reciente historia de Chile, sino más bien de observar la trayectoria de ciertos cuerpos –aquellos menos protegidos por carecer del poder de una clase, o más expuestos por razones culturales como es el cuerpo de la mujer–, se trata pues de observar a estos cuerpos cruzando, por un viaje incierto que los poderes centrales se resisten a oficializar como propio, quizás por el riesgo de hacerlos gravitar –de manera metafórica– en el presente de los actuales cuerpos públicos y las técnicas mediante las que se equilibran los poderes.

La lectura de estos libros implica también la realización de un ejercicio de deconstrucción –especialmente de impactos emotivos– para traspasar la página y buscar los sentidos no explicitados en los textos, el deseo que se moviliza detrás de la apariencia de una nueva «confesión», el intento por conseguir la articulación de una definitiva verdad/verdadera. Pero, esta búsqueda del perdón a partir de una verdad recorrida por la autoacusación de «traición», muestra un límite que es recurrente en todas las confesiones del pasado político (que incluye también el terrible e impune discurso televisado de Osvaldo Romo), esto es la afirmación de un no saber fundamental, estratégico: no saben nada del destino de los cuerpos de los ciudadanos desaparecidos. Y ese no saber –lo sabemos muy bien– los pone a salvo de cualquier medida legal, los libera de una condena jurídica.

Sabiendo entonces que estos textos tienen ese importante límite que los invalida como verdad (en el sentido –jugando con los términos– de «verdad/verdadera»), es posible establecer ciertas conjeturas en el terreno de la legitimación que buscan estas autobiografías. En primer término, la recuperación de los nombres en momentos en que la instalación de la democracia hace caer la vigencia de la «chapa» (el nombre falso) y con la recuperación del nombre, la pertenencia a una genealogía y virtualmente la posibilidad de retomar una nueva participación política apoyadas en la estructura del consenso y de la reconciliación, esto es romper lo clandestino desde el poder de una publicación, servir esta vez a la democracia que es el proyecto político vigente. Acercarse y participar, nuevamente, del poder de una acrobacia ciertamente camaleónica.

Los libros están atravesados por el tópico de las jerarquías sociales, es decir, la noción de alto y bajo, de superior a inferior, así el «otro» siempre

está en estos relatos autobiográficos relacionado con un determinado escalafón que es un espacio de poder. De esta manera, en la navegación sociopolítica que emprenden Luz Arce y Marcia Alejandra Merino en sus propios partidos, ya el «otro» que aparece como consistente, ocupa siempre el lugar del superior y el «uno» el de la obediencia. Este «otro» superior las obliga a un ejercicio de saberes y de ejercitación de esos saberes como señal de comprensión. Sin duda, ese ejercicio es el que les va a permitir después, cuando son capturadas por los servicios secretos, no solo la sobrevivencia física, sino además va a posibilitar la complicada operación que, desde el lugar de prisioneras políticas, consideradas por sus guardianes como subversivas, las llevará a convertirse en oficiales de la DINA.

La práctica de la tortura ocupa un lugar preponderante en los dos libros y con esa narración pormenorizada –especialmente en *El infierno* de Luz Arce– se comprueba cómo la tortura es una alegoría atroz del cuerpo al que se le va desnudando de la realidad y validez de todo saber, de cualquier estrategia, hasta provocar la más profunda despolitización. El dolor va produciendo un distanciamiento de sí a través de una cercanía física agobiante. No es la confesión el objetivo de la tortura, sino la despolitización, la reducción y el aniquilamiento del yo, vale decir de la suma de pensamientos que son los saberes con los que se inviste el cuerpo asaltado, devastado. El cuerpo termina reducido a un minúsculo significante biológico al que se le empuja a cometer lapsus, y desde los lapsus, versiones y aversiones como es la forma clásica de la confesión. Pero cuando se «habla» lo importante es el quiebre del pensamiento (de ahí la expresión recurrente «se quebró») más que la información, es el instante en que se reconoce la entrega total del cuerpo al dolor, al terror, al sufrimiento físico, por lo tanto, el sujeto agredido se transforma ya solo en cuerpo desnudo, es decir, desprovisto de pensamiento, es decir, nada. La «confesión» es la radical ruina del sujeto estallado.

La figura del oficial de la DINA (quiero decir de cualquier servicio secreto) ocupa un lugar cercano al de Dios. Aparece frente a los prisioneros investido de un poder que le ha sido delegado, oscuro y brillante a la vez, el oficial es un ser sagrado que porta la decisión que se le ha encomendado sobre la vida o la muerte. Cuerpo jerárquico que actúa en nombre de Dios, de su superior, de la patria. Su función es destruir física y mentalmente al «otro» a través del ritual del dolor, enfrentarlo al resultado de una selectiva

y arbitraria cacería humana hasta hacerlo perder el sentido, perder los sentidos, desvanecerlo desde todos los espacios...

Torturadas sin tregua, desde la derrota de sus saberes, con la ideología pulverizada, Luz Arce y Marcia Alejandra Merino emprenden el reconocimiento y la comprensión del «otro» definitivamente superior, y deciden rearticularse y hacerse parte de ese poder. Lo que se lee entonces se vuelve extraordinariamente problemático ante el ojo del lector. Y este problema no radica en absoluto en haber entregado nombres de sus propios compañeros –denuncia y colaboración bajo la situación límite de tortura– sino la voluntad de volverse ellas mismas oficiales de la DINA, pasar a formar parte de ese contingente militar. El gran trabajo que realizan es mucho más que un trabajo de sobrevivencia, implica ser reconocidas por el «otro» (por el enemigo) como iguales, a través de la inmersión en sus propias jerarquías. Inmersión múltiple que abarca tanto el adquirir nuevos saberes y enfrentarse a diversos límites, como también el uso de la sexualidad en el interior de esa jerarquía. Doble trabajo: ser amantes de oficiales y ser reconocidas oficialmente. Y esta función doble, que implica también la protección de un superior, se ejerce con el objetivo de llegar a convertirse en oficiales de la DINA.

Entonces, términos como traición o colaboración dejan de ser significativos al leer estos textos, pues el problema abierto es mucho más radical y a la vez sencillo: es la absoluta seducción por el poder. Es afirmar, por ejemplo, que aun los prisioneros sometidos a condiciones de apremio físico extremo pueden atravesar las líneas legítimas e indispensables de la sobrevivencia y llegar a ser captados para el mismo poder que los destruye, pueden llegar a ser conquistados para las filas aparentemente más antagónicas. Pero esta conquista es posible por los saberes que se tienen sobre los mecanismos que articulan las ordenanzas, por el deseo y el desafío que genera aún el poder aparentemente más divergente.

La figura de la traición, que como figura social sí tiene un límite, se desvanece hasta convertirse en signo expansivo del deseo de poder, en la fijación absorta de obtener una jerarquía que, pese a lo tenebroso de su organización, vuelve a ubicar a los cuerpos de Luz Arce y Marcia Alejandra Merino en un escalafón políticamente reconocible que las señala como participantes sociales turbias del poder avasallador de la dictadura.

La publicación de esas autobiografías como suplemento (ya Luz Arce había declarado ante la Comisión Verdad y Reconciliación) puede leerse

también como la renuncia al aparato militar y la búsqueda de una nueva jerarquía (política) en el interior del actual sistema, en un gesto de audacia extrema que se teje apelando a un conjunto de discursos que tocan lo seudopsicológico, lo sentimental, la reconciliación y la concertación. Y este gesto extremadamente audaz se sostiene en otro saber, Luz Arce y Marcia Alejandra Merino saben que los discursos sociales presentes son ambiguos, frágiles, móviles, regidos no por una ética sino dispuestos alrededor de una economía y lanzados al libre flujo del mercado. Un mercado que captura los cuerpos en una oferta que se deja caer desde todos los ángulos. Y en este sistema incesante de compra y venta, se va rompiendo la memoria. Quiero decir, se va corrompiendo.

(1995)

4. VIVIR ¿DÓNDE?

«La “realidad” de los cuerpos inocentes ha sido violada, ofendida por el poder consumista; es más, tal violencia sobre los cuerpos se ha convertido en el dato más macroscópico de la nueva época humana» (Pier Paolo Pasolini).

El intento por abordar la problemática de los límites éticos (que también significan políticas y estéticas) representa un desafío y más que un desafío un riesgo que está enclavado en la formulación de una pregunta que parece crucial: ¿desde dónde es posible nombrar esos límites?, cuando ya sabemos que las fronteras son arbitrarias, que responden a una construcción cultural que busca ceñir y por supuesto constreñir al sujeto a un aparato social normalizador, para así legitimar operaciones sociales que vienen a favorecer sus economías. Por eso, las conceptualizaciones de límites y fronteras obedecen a macroproyectos sociales que se fortalecen desde el acatamiento colectivo de sus normativas.

Pero la ruptura de los límites, el ensanchamiento de las fronteras es un tema recurrente en la actividad de cualquier sujeto. Pasar fronteras, recusar límites representa tanto un sueño de insurrección y rebeldía, como una forma de resurrección, quiero decir, la paradoja purificadora del sujeto individual en confrontación con el imperativo a ser, a existir en el interior de una comunidad a costa de opresiones y represiones que lo disminuyen por la detención de sus impulsos. Un juego incesante y ciertamente

doloroso en el cual cultura y anticultura se enfrentan simétricamente en sucesivos cataclismos, ya imaginarios, ya vivenciales.

El sujeto, desde siempre histórico, cargado de responsabilidades heredadas, héroe de las convenciones sociales o víctima de su desarraigo activo, se inscribe positiva o negativamente en su historia social, ya sea en el anonimato seriado del acatamiento o bien en la fila de los «casos» que con mayor o menor énfasis ejemplifican la caída de una norma, empujados hacia un abismo siempre amenazador, siempre extremo. Naufragio no exento de solemnidad social, ritualizado por la carga negativa que conmueve a un colectivo al punto de hacer estallar una vertiente inesperada como es la admiración por la naturaleza transgresora del sujeto, o bien la compasión cristiana ante un pecado capital que requiere del perdón colectivo para ser inscrito doblemente como pecado e institucionalizado así como falta.

Pero referirse a límites éticos (políticos y estéticos) implica también aludir a una incerteza, pues los límites como producciones de discursos están expuestos a la movilidad de las fronteras de los propios discursos, a los acomodados y a los desarreglos en los cuales las economías se juegan, se modifican, se alteran, obligándose a reformular conceptualmente el límite, a reconstruir la noción de frontera. Por otra parte, no todos los sujetos están expuestos a idéntico peso de un rigor social. El costo de una transgresión ética es selectivo, los pagos pueden diferirse e incluso abolirse legalmente de acuerdo a la posición del sujeto en el interior de su escalafón de poder – poder simbólico o poder económico–, de acuerdo al acuerdo en el que repacta un colectivo una nueva noción de límite, según los dictámenes de una religiosidad oficial o de una ciencia que asertivamente racionalice los imaginarios sociales, en fin, siempre subordinados a los estados o a los estadios de los discursos oficiales.

La historia chilena reciente es un modelo pertinente para preguntarse por este concepto conflictivo: ¿dónde?, ¿cuáles son los límites? Ya el referirse a la reciente historia de Chile parece hoy un acto fallido si se atiende a la desmemoria que promueven masivamente los actuales discursos encargados de irradiar la sospecha hacia hitos considerados como anacrónicos como cuando, por ejemplo, se vuelve a citar la Unidad Popular, cuando se reexamina la dictadura o cuando se establecen preguntas en torno a la transición democrática. En suma, incluso la pregunta por el presente se vuelve sospechosa porque la propia noción de historia está en entredicho,

como no sea la conjetura móvil sobre la actualidad y el futuro feliz edén del capital.

Sin embargo, pese a la violenta sobreposición y hegemonía del discurso oficial de la transición democrática –en los dos vértices conformados por la Concertación y el bloque UDI-Renovación Nacional–, ahí, en los bordes, en los extremos o diseminados en los centros, es posible leer la huella larvaria de los restos de pasados discursos y, en esos restos aprensados por la censura, reaparece de manera recurrente la pregunta por los límites, justo en el escenario en donde se vuelve a representar el acto de la memoria histórica. Pero, en general, se trata de una pregunta desprestigiada que hace de la interrogación misma un desprestigio, según las reglas establecidas por el nuevo pacto social, adverso a todo aquello que se considera como «oscuro» frente al intento de «blanquear» la sociedad.

Una sociedad «aclarada» a la manera de una súper oferta que construye una transparencia intemporal, desligada, única, que vislumbra en el conflicto de la interrogación la amenaza de una plaga medieval aniquiladora de la felicidad tecnologizada de lo irreflexivo. Así, la única tonalidad posible parece ser la forma extendida de la declamación de un conjunto de lemas que ornamentan un género discursivo semejante a la antigua y siempre festiva zarzuela. Y esta fiesta oficial, elitista, cupular y opulenta, sostenida por las castañuelas cegadoras de una clase social que acumula las divisas, dirigida por una cierta neutra clase política, recubierta por el discurso eclesiástico cautelador de los cuerpos y de los cuerpos de familia, vigilados todos por tutela indiscutible de la clase militar, forman un apretado cerco que en una exacta geometría organizan un discurso ambiguo y ciertamente contradictorio sobre los límites, evadiendo así la posibilidad de establecer una política de los límites debido a la negativa a reconocer la existencia de una política limitada. Y esta negativa se debe a la imperiosa necesidad de equilibrio que requieren sus fuerzas: economía, clase política, Iglesia, poder militar, donde cada uno de los componentes no presenta un límite claro y pueden ser intercambiables o sucesivos sus mandatos.

Pero esta homogeneidad está permeada por la disparidad en la que históricamente se gestaron. El antagonismo, por ejemplo, entre poder militar y poder político después del '73, la crisis de la Iglesia durante la revolución cultural de los sesenta y el crecimiento de religiones no tradicionales, la rearticulación ideológica de la derecha ligada a un proceso económico-militar, hacen aún más titubeante la claridad sobre una

propuesta de límites. Y esta oscuridad pena el discurso oficial del blanqueamiento, puesto que se hace evidente que al interior de la transición democrática los límites de los poderes que la sustentan no han podido perfilarse y aún más muestran una evidente falta de fronteras entre sí. Y el resultado híbrido de esta operación es el suspenso oficial de cualquier pensamiento estructurado en aras de la no fijación de pensamiento alguno, para así proteger la ausencia de fronteras en las que están estructurados.

Sin embargo, más allá, detrás del proyecto ideológico-económico actual, persiste incubada una memoria del fascismo ejercido durante la época dictatorial, esa temible operatoria que expuso a los cuerpos a diversos riesgos y tensiones y que formó un imaginario clandestino traspasado por la tortura y la desaparición. No cabe duda que esta operación extrema sobre los cuerpos se sostuvo en un correlato económico, quiero decir que la incuestionada instalación de una economía neoliberal pudo ser posible por la amenaza al cuerpo en diversos y múltiples sentidos, amenaza organizada desde la vigilancia ejercida incesantemente al cuerpo social.

Pero la vigilancia persiste bajo un signo diverso, ahora se ha dejado caer sobre los discursos que puedan aludir a esa pasada vigilancia, que puedan referir un nuevo acoso sobre los cuerpos (esta vez el acoso programático y violentador del consumo). Y no son solo las fuerzas aliadas a la reciente dictadura las que llevan a cabo esta gestión, sino que cuentan con la propia oficialidad de la Concertación que atenúa, dilata, soslaya la reflexión exhaustiva sobre el pasado para evitar así cualquier cuestionamiento intelectual a los problemas culturales del presente.

«Todos se han adaptado, o a través de no querer enterarse de nada o a través de la más inerte desdramatización... Por tanto, yo me estoy adaptando a la degradación y estoy aceptando lo inaceptable. Maniobro para volver a ordenar mi vida. Estoy olvidando cómo eran las cosas antes» (Pier Paolo Pasolini).

En este contexto resulta –por decir lo menos– curiosa y a la vez sintomática la indiferencia que acompañó la salida de los libros *El infierno* de Luz Arce y *Mi verdad* de Marcia Alejandra Merino. Ambas mujeres, militantes políticas durante la Unidad Popular, Luz Arce, del Partido Socialista, y Marcia Alejandra Merino, del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), fueron tomadas prisioneras en 1974 por los servicios secretos de la dictadura y luego de ser sometidas a sesiones de tortura empezaron a colaborar con sus captores, DINA, para luego pasar a formar

parte de ese servicio en grados de oficiales. Libros en extremo conflictivos, incitan a una cantidad múltiple de reflexiones, una serie de conjeturas que podrían iluminar la actualidad chilena, en primer término por el silencio que rodeó las apariciones de los libros, cuando se cumplían veinte años del golpe militar en Chile, cuando hacía apenas tres años que ocurría la transición democrática, cuando persistía enteramente el enigma de los desaparecidos en el país. Un silencio sospechoso ante libros autobiográficos que contenían además señas y documentación sobre estrategias y sujetos implicados en la tortura y en la desaparición de un número considerable de ciudadanos.

Así pues, una de las primeras preguntas es acerca del silencio, especialmente de los sectores que más pudieran sentirse remecidos por la edición de estos libros, esto es el Partido Socialista y los rezagos miristas aún existentes. Y en este punto es importante señalar que uno de los libros aparece bajo el amparo de la Iglesia católica que, empeñada en la reconciliación y el perdón avala la publicación y, en ese sentido, los discursos de Luz Arce y de Marcia Alejandra Merino hacen sentido con el programa oficial eclesiástico. Pero ¿se debe suponer que los retazos del MIR y del Partido Socialista comparten la misma política? Y si es así, ¿por qué la comparten?, en el entendido que el conflicto que los libros generan no se ancla en que ambas prisioneras hablaran, nombraran, informaran, bajo el signo de la tortura, sino más bien el que revirtieran sus lugares de prisioneras políticas y se transformaran en captoras, en militantes a sueldo de servicios secretos fascistas a lo largo de más de diez años.

En una publicación anterior sobre este tema* señalé que, a mi juicio, la conversión de ambas mujeres en oficiales de la DINA se conectaba enteramente con la seducción por el poder, que a la manera de los camaleones iban mutando, reformulando sus discursos de acuerdo a la contingencia rotativa de los poderes centrales. Señalé también que la publicación de sus libros obedecía a un movimiento más de esta índole, esta vez hacia la transición democrática, porque, en último término, me pareció muy fuertemente que eran mujeres nómadas que iban a tomar incesantemente cualquier discurso hegemónico que les otorgara identidad, quiero decir una identidad que no es más que la que otorga ese poder. Citando a la escritora Catalina Mena, que «sus cuerpos son tubos por donde el poder circula», es decir solo cuerpos de circulación de cualquier retórica de poder.

Entonces, desde mi punto de vista, sigue siendo este el problema central que los libros de estas viajeras ideológicas provocan en el lector. ¿No será acaso que hoy el poder central se organiza, en gran medida, desde el acomodo del discurso que necesariamente para sobrevivir como discurso dominante muta, acepta, negocia otros límites a partir de procedimientos retóricos?, ¿no serán estos casos extremos –Luz Arce y Marcia Alejandra Merino– simetrías complejas e inabordables del presente? Para expresarlo de otra manera, me parece que la tarea de sobrevivencia emprendida por ambas mujeres se excedió hasta convertirse en un reacomodo del cuerpo en una nueva y antagónica institución, pasando seguramente por oprimir sus pasados para insertarse en un presente y construir así una situación de poder en el futuro.

Porque parece ser el ansia por participar del poder dominante el que llevó los cuerpos de estas mujeres a comprometerse en una empresa fascista, cuya finalidad era la destrucción organizada de los cuerpos disidentes. (A este respecto vale la pena señalar que son en realidad tres mujeres las participantes de este episodio, que además de Luz Arce y Marcia Alejandra Merino está María Alicia Uribe, alias «Carola», quien, según afirman las autoras de las autobiografías, aún sirve al Ejército). Se puede suponer que es una idéntica búsqueda de poder la que organiza esta nueva confesión –esta vez editorial– de Luz Arce y Marcia Alejandra Merino como pasaporte hacia la legalidad democrática.

Desde luego es posible establecer una serie de argumentaciones teóricas que pongan el problema en otra dimensión, considerar, por ejemplo, que son mujeres las protagonistas de este tenebroso episodio y, en un doble sentido, pasar por alto este discurso. Evadirlo, porque de acuerdo a la tradición cultural, el discurso de las mujeres es socialmente secundario o argüir, por el contrario, que su categoría social subordinada –el constante no ser del sujeto femenino– las libera de filiación a todo sistema porque están desde siempre desafiliadas y, por lo tanto, sin obligación a lealtad alguna y justificadamente la figura de la traición (que es la figura de la emoción y de la pasión) le pertenece por excelencia a las mujeres. Y continuando este hilo argumentativo, se puede elucubrar que la mujer es susceptible de renovar, mutar, alterar sus pactos, pues cualquier pacto está establecido desde el avasallamiento patriarcal que inevitablemente la excluirá.

Sin embargo, a mi juicio, no es la traición el centro movilizador de las acciones de Luz Arce y de Marcia Alejandra Merino, puesto que la traición

para consumarse como tal requiere de una fijación escenográfica única que perfile dramáticamente la transgresión. En cambio, en estos casos el dramatismo se suspende por su recurrencia, hasta anularse como acto único y más bien se transforma en una huella neurótica de una sola conducta, finalmente, seriada, que empuja los hechos hacia el lugar común del afán de ubicuidad social.

Por otra parte, pienso que este no ser de las mujeres es también una categoría teórica en cierto modo anacrónica, puesto que la multiplicidad de la producción cultural del sujeto femenino (incesante y creciente durante el siglo XX) obliga a repensar este problema desde una nítida historia subalterna que ya está dotada de diversidad de éticas, políticas y estéticas donde el no ser ha devenido más bien en ser conflictivo, pero instalado en el discurso, y articulado en la multiplicidad de pensamientos hacia los que el lenguaje ha debido ampliarse. Y, por último, que la forma adoptada por Luz Arce y Marcia Alejandra Merino se emparenta con lo que tradicionalmente se adjudica a lo masculino, esto es la capacidad de sobrevivencia, la violencia y el funcionamiento en espacios públicos como son las instituciones, doblemente masculinas si se trata de instituciones militares.

Entonces, me resulta estratégico insistir en la relación saber-poder que estos libros comportan –que hacen de la contradicción su tradición–, forma que analógicamente y, por supuesto, guardando todas las distancias, se puede verificar en el conjunto de los discursos oficiales actuales, en donde los contrasentidos se vuelven extraordinariamente evidentes a la hora de establecer una posición en torno a derechos humanos por parte de los grupos oficiales que estuvieron expuestos a violaciones en esta materia.

La pregunta sobre la cautela de los derechos humanos me parece en parte inoficiosa cuando se esgrime al cuerpo militar o bien a la derecha, puesto que ellos fueron implícitamente o, en algunos casos, complicitariamente los gestores de la empresa destructiva. Solo es una pregunta que tiene sentido y sentido de futuro si se establece en el interior de la Concertación y más aún al Partido Socialista y al Partido por la Democracia (PPD).

¿A qué costo se efectúa pues la transición democrática hoy? Una respuesta posible es: al costo (gasto) de los mismos cuerpos que transitan el poder y que se reinsertan en el espacio público violentando su propio pasado histórico confundiendo con los cuerpos de aquellos que fueron sus antagonistas y sus virtuales captores. Y esta confusión es la que desorienta más el espacio social porque en realidad no se trata de negar las necesarias

coexistencias políticas de la diversidad en la que cualquier democracia se estructura, sino el problema es que se vuelven peligrosamente similares a la hora de establecer sus diferencias. Con esto quiero aludir a la dificultad que hoy se presenta cuando se quiere formular la exacta diferencia que separa a un representante público socialista de uno de Renovación Nacional. Quiero insistir, sabemos que unos pertenecen al Partido Socialista (desde la memoria histórica) y otros, por ejemplo, a Renovación Nacional, pero no podemos diferenciarlos desde la indiferencia discursiva que los lleva hoy a compartir una amplia zona común.

Y ¿en dónde radicaría esa zona común? A mi juicio, el espacio indiferenciado radica en el acuerdo acrítico en torno a la proliferación de una economía que nítidamente marca zonas de inclusiones y zonas de exclusiones a partir del libre mercado y del consumismo. El libre mercado y el consumismo representan una forma de violencia y de destrucción sobre cuerpos y objetos que se verifica en la más desabastecida carencia o en la soberbia frivolidad adquisitiva y en el endeudamiento. Y esta violencia que genera la política neoliberal –que cambia las relaciones sociales, que genera la cultura del desecho– no está impresa en los discursos oficiales que, al revés, estimulan el crecimiento macro de una sociedad que idolatra a una burguesía del parloteo y de la ostentación.

Y a este espacio de la indiferenciación y de la indiferencia llegaron las «confesiones» de Luz Arce y de Marcia Alejandra Merino, cuyo destino final no fue más que el estar destinadas a habitar, sin pena y sin gloria, en el espacio amnésico de una política del mercado que las sepultó boca abajo, más abajo, para permitir la perpetuación de un simulacro de la abundancia que promueve la muerte social de los objetos, de las hablas, de la solidez cultural de los cuerpos. Una socavación de la memoria en la profundidad oblicua de un intencionado cementerio periférico que acumula clandestinamente los signos contundentes de la ruina de lo ruin.

«La sociedad no devora solo a los hijos desobedientes, sino también a los hijos indefinibles, misteriosos, es decir, ni obedientes ni desobedientes» (Pier Paolo Pasolini).

Pero la noción de límite alcanza su plenitud cuando no alude a espacios geopolíticos, quiero decir, a una geografía que marca el definitivo patrimonio mediante el cual no nombra el territorio. No obstante, las fronteras geográficas también presentan «zonas liberadas», áreas abiertas en

donde los saberes de sus habitantes fronterizos, limítrofes, organizan sus particulares economías de los límites.

El llamado «Mundo Andino» es un espacio signado por topografías culturales que, en su diversidad dialectal, atraviesan y cruzan la geopolítica de sus «segundos mundos», Bolivia, Chile, Perú, Ecuador, en aras del espacio cultural de sus «primeros mundos» y así, en el altiplano chileno, las geografías históricas marcan la convivencia móvil de antiguos pueblos atacameños, quechuas, aymarás, coyas, que transitan, por lo alto, sus economías de sobrevivencia (física y cultural) en el intrincado paisaje sobre el que ejercitan la diferencia, que no es más que la memoria que los indica a la vez que participantes de una actualidad, desactualizados por la actualidad de sus antiguas convenciones. El altiplano implica pues la organización de límites dentro de límites, la existencia de sin fronteras en el interior de prácticas de vida históricamente fronterizas.

Y en el aparente sinsentido de la memoria que es una forma desordenada de exactitud, quiero evocar aquí una escena ocurrida en diciembre de 1974, una escena compleja y nítida como fue el suicidio colectivo de las hermanas Quispe, Justa, Lucía y Luciana, en el altiplano chileno, que se ahorcaron desde lo alto de un peñón, estrechamente unidas, luego de degollar a sus animales (que eran la economía de la sobrevivencia) y después de ahorcar a sus dos perros, únicas compañías en la soledad terminal del altiplano.

El sueño de muerte de las hermanas Quispe (de ascendencia coya), es la representación ritual y por ello simbólica y sacra de una decisión ornamentada por y para el dramatismo fúnebre. Sus cuerpos fotografiados por la crónica roja, aparecen como protagonistas de una tragedia cursada en medio de un escenario vacío y, sin embargo, logran, curiosamente, dotar de vida y aun de vitalidad al espacio neutro o atemorizante de la muerte. Ellas consiguen, a través de la puesta en escena de un rito expansivo, ordenar un relato consistente sobre lo que pudo ser una vida posible, trazada desde la precariedad social de cuerpos mestizos que se ausentaron voluntariamente de la continuidad de sus propias historias. Sus cuerpos colgados al vacío, después del exterminio sangriento de sus únicas posesiones, parecen señalar –paradójicamente– la pertenencia a una historia sobrehabitada y por excesivamente habitada intolerable, colectivamente ya intolerable.

Los cuerpos ahorcados son signo y síntoma de una pasión detallista, marcada por su filiación a mantener el control sobre sus espacios de vida y de muerte, pero una ceremonia ejercida desde la presencia más que desde la

ausencia, desde saberes que no se permiten el olvido, enfatizando lo propio más que la ajenidad. Muerte reflexionada mediante la organización de un escenario que, como todo escenario, no puede sino ser teatral, plagado de cifras y de metáforas. Suicidio parlante cuyo desciframiento conjuga éticas, estéticas y políticas del cuerpo y de su habitar en el interior de un paisaje desarraigado de los centros, de historias doble o triplemente subalternas – mujeres, indígenas, altiplánicas– que, no obstante, tienen la capacidad de organizar acuciosamente un refinado y enigmático lenguaje, utilizando a sus animales y a sus propios cuerpos como soportes significantes. La muerte de los animales no me parece que pertenezca al orden tradicional de los sacrificios, pues la estructura del sacrificio pasa por una petición y una noción de futuro. Solo puedo leerla dualmente: como un gesto de amor hacia lo propio y también como reafirmación de lo propio, sin anular por ello el componente sagrado del rito y especialmente del rito de muerte.

Acción realizada para la memoria social (el dramaturgo chileno Juan Radrigán escribió una obra teatral sobre este episodio cuyo título es *Las brutas*), su sentido no podrá nunca ser esclarecido, porque quizás no fue la claridad el sentido de ese rito, sino más bien trazar una forma que está depositada en el centro mismo de la acción expansiva, que las nombró como propietarias de todo lo que tenían, cuando todo lo que tenían eran veinte cabras, dos perros y sus propios cuerpos.

Quiero insistir: lo único que tenían eran veinte cabras, dos perros y tres cuerpos coyas impresionantemente humanos.

(1995)

5. CUERPOS NÓMADAS

Me resulta necesario explicitar que este texto responde a una interrogación personal y, por lo tanto, no contiene respuestas permanentes como no sea el ejercicio creativo y móvil de la conjetura cultural y los efectos de lectura de ciertos libros que, en su conflicto, desplegaron ante mí un escenario problemático que aún no cesa. Mi interés radica en intentar describir estos problemas con el fin de fijar por escrito los pensamientos que, de manera caótica, han circulado por mi cabeza sin principio ni fin, inestablemente, durante los últimos años.

Los libros que abordaré ocuparon en Chile un espacio de recepción alarmantemente minoritario, casi inexistente y el silencio que acompañó la salida de los textos forma parte, a mi juicio, de un efecto de la política neoliberal, de las autocensuras y represiones con las que la desbocada propaganda del individualismo acalla las contradicciones éticas del pasado reciente, con el fin de estimular una economía de libre mercado, empujando a los cuerpos ciudadanos a la violencia del eterno presente del consumo y del endeudamiento y generando, desde la apología racional del barbarismo del mercado, notables exclusiones sociales y masivas relegaciones culturales.

Y, así, quiero abordar la lectura de dos libros autobiográficos y una noticia periodística que me inquietaron al punto que hube de interrogarme en torno al porqué de esta conmoción y en qué sentido una parte de mi ser estaba fuertemente comprometida con esas historias.

Las autobiografías que señalo corresponden a *El infierno* de Luz Arce y *Mi verdad* de Marcia Alejandra Merino, publicados ambos en 1993 que relatan las historias de mujeres militantes de izquierda que, en 1974, fueron tomadas prisioneras por los servicios de inteligencia militar (DINA) durante la dictadura chilena y que, luego de ser sometidas a sesiones de tortura, pasaron a colaborar con sus captores hasta alcanzar, posteriormente, el grado militar de oficiales en esos mismos servicios de inteligencia donde fueran capturadas.

El libro *El infierno* cuenta con un prólogo del sacerdote José Luis de Miguel y *Mi verdad* fue publicado por una organización de derechos humanos, durante la transición democrática bajo el gobierno de la Concertación encabezada por el presidente Patricio Aylwin.

Luz Arce y Marcia Alejandra Merino ya se habían convertido en leyendas negativas durante la época dictatorial por su participación en operativos de captura de sus compañeros de partidos. Estos operativos fueron confirmados por los testimonios de los sobrevivientes que las indicaban como presencias activas en sesiones de tortura. En realidad, a estos nombres hay que agregar el de María Alicia Uribe, militante del MIR, citada innumerables veces por las autoras de las autobiografías que, según los textos, hasta hoy sirve en el Ejército. Así, las tres mujeres transitaron en el imaginario social ocupando el lugar de la delación y de la traición.

Por otra parte, me parece necesario señalar que la primera etapa de la transición a la democracia, 1990-1994, estuvo marcada por la invitación a la

reconciliación de todos los chilenos, invitación planteada por la Iglesia católica y respaldada ampliamente por el gobierno. De hecho, el primer intento por reconocer públicamente la condición de ciudadanos detenidos-desaparecidos se articuló a través de una comisión gubernamental denominada «Verdad y Reconciliación» que propuso una indemnización material para los familiares de las víctimas. Esta comisión no planteó iniciativas legales para penalizar a los culpables de las desapariciones de personas, sino que se abocó a establecer la existencia de víctimas por parte del Estado dictatorial. La comisión funcionó a través de testimonios directos cuyas fuentes fueron mantenidas anónimas. No obstante este anonimato, hasta allí concurrió Luz Arce a prestar una extensa declaración que fue reproducida en medios de prensa nacionales.

Como participante de una historia (residí en Chile durante los 17 años de dictadura) leí ese testimonio y no me resultó indiferente. Al revés, la oficialización de un saber clandestino, la confirmación pública de la delación bajo situación de tortura, abrió en mí una interrogante cuya respuesta era imposible: ¿qué hacer frente a un habla provocada bajo esas condiciones?

No sabía, en ese momento, que era apenas la antesala de una serie de preguntas que, unos años después, con la lectura de las autobiografías se multiplicaron sin cesar, al punto de anular la pregunta inicial, al extremo de ensayar en una serie de textos, proyectos de lecturas de esos libros, donde este trabajo se inscribe como un proyecto más.

Me parece pertinente señalar que estimo que toda autobiografía está inserta en un proceso de escritura de la memoria y por ello no puede ser leída literalmente como verdad, sino más bien como una teatralización del yo, como puesta en escena biográfica, donde el yo activado en el texto es, especialmente, ficcional. No me refiero a la tradicional oposición verdad-mentira, sino lo que quiero apuntar es que este género me parece como la tarea por la construcción de un lugar otro, diverso, en el que es posible leer la opción, la ficción de «yo» que se construye. Leer, en suma, el deseo o más bien percibir la fuerza del deseo por articular ese único «yo» que se despliega en un texto.

Esta consideración me parece estratégica para acercarse a los libros de Luz Arce y Marcia Alejandra Merino, puesto que la motivación explícita de estas escrituras apunta precisamente a esclarecer «la verdad» política a partir de la construcción, por parte de las autoras, del «yo» que porta esa

verdad. Así pues, el deseo de «verdad» es la justificación para desplegar a su vez el deseo de «yo» que sería lo que garantiza convencionalmente la autobiografía como género. Parodiando el gesto sería algo así como «yo cuando escribo no escribo sino que me sumerjo en la realidad “real” de mí misma, por lo tanto es verdad, y la institucionalidad del libro llamado autobiografía, que es escritura institucional, lo legitima».

Así, deseo, validación y esencialismo del yo confluyen en este género, reduciendo la complejidad y multiplicidad del yo, la inestabilidad de lo que entendemos como «la verdad» y la obliteración de la materialidad de la escritura.

He buscado, en la lectura de estos libros, atravesar sus contenidos manifiestos y leer más bien a nivel de sentidos, pesquisando esos sentidos en los baches de los discursos, en los deseos y fantasías no explícitas que los propios textos están impedidos de sortear por la pulsión de escritura del yo al que se han encadenado. He intentado trabajar en el desmontaje de esos «yo» o bien en la lectura de esos «yo» como parte de una espectacularización, de una ambiciosa puesta en escena que convierten, en algunos tramos, a los textos en pretextos y que permiten leer lo que considero como centro, en un sector que paradójicamente ocupa el lugar del intersticio en cada una de las páginas.

En primer término, me parece estratégico el problema abierto en estos libros en torno al dilema cuerpo e identidad, que aparecen como instancias móviles, readecuables, vulnerables cuando el sujeto –en este caso el sujeto mujer– se ve envuelto en las redes de los poderes dominantes, especialmente en esa parte del poder que requiere de la violencia –ya paródica, ya explícita– para mantener su hegemonía.

Luz Arce, militante socialista, pertenecía a un segmento minoritario de su partido ligado a prácticas paramilitares. Marcia Alejandra Merino, militante del Movimiento Izquierda Revolucionaria (MIR), también tenía una fuerte formación militar por la índole de su grupo, que propiciaba la lucha armada como vía de acceso al socialismo. Ambas mujeres contaban con experiencia como analistas de documentos y Luz Arce, en particular, había iniciado una tarea que requería de una cuota de clandestinidad y que consistía en captar información y hacerla llegar a la Comisión Política de su partido.

De esta manera, ambas jóvenes, entre los años 70-73, dispusieron sus cuerpos para la emergencia de una guerra posible, quiero decir, actuaron

teatralmente en un escenario paródico, la simbología onírica latina de los setenta en donde el cuerpo de las mujeres quebraba su prolongado estatuto cultural de inferioridad física, para hacerse idéntico al de los hombres, en nombre de la construcción de un porvenir colectivo igualitario.

Para habitar con propiedad estos nuevos cuerpos femeninos modelados por el discurso político dominante –el efervescente y recién instalado gobierno de la Unidad Popular–, ambas mujeres debieron antagonizar el discurso tradicional latino. Luz Arce y Marcia Alejandra Merino se obligaron a desechar con fuerza las formas de las contundentes tradiciones, mediante la radicalización de renovados supuestos que ponían en lugares diversos las formas amorosas, las relaciones familiares, el ejercicio real de la maternidad.

No obstante, en el fondo de esta teatralización paródica de la masculinidad que pospone lo íntimo o lo personal en oposición a lo primordial de lo público y de lo colectivo, en estas autobiografías es posible leer las fisuras que presentaba este nuevo modelo. Luz Arce era madre de un niño pequeño, debía encargarlo al cuidado de sus padres mientras ella se habilitaba «como un hombre más» en su juego de guerra. El abandono al hijo formaba parte de la construcción de este cuerpo que, en Latinoamérica, le pertenece histórica y épicamente al padre pero que, en este caso, la intermitencia materna no remitía a la «mala madre» o a la madre estigmatizada por su indiferencia, sino más bien obedecía a una misión maternal superior e inédita, pues la ausencia aparece como un sacrificio más, que encontraba en el discurso político un sustento ideológico, puesto que la distancia se ejercía para honor de su hijo, para la habitación futura del hijo en una sociedad más justa.

Sin embargo, los padres de Luz Arce, enteramente abuelos, cumplían un rol desde siempre clásico ante una crisis maternal, la familia seguía siendo pues el soporte en el cual se modelaba el cuerpo de Luz Arce. Marcia Alejandra Merino, por su parte, mantenía con su madre viuda un nexo extremadamente fuerte y leyendo atentamente los excedentes de su narración, hasta cierto punto simbiótico. Así pues, la estructura familiar, considerada como burguesa, permanecía de alguna manera intocada por la dependencia tradicional a los cuerpos de familia, lo que, a la vez, implica una forma de control, un determinado poder clánico de cuerpos sobre cuerpos parentales.

Inevitablemente hijas, Luz Arce y Marcia Alejandra Merino, provenientes ambas de capas medias bajas en el interior de un país extremadamente clasista como es Chile, se abocaron a inscribirse en forma activa como partícipes de la historia, ubicándose en un sector de indiscutible poder como es el área de la militarización. Las autobiografías señalan retrospectivamente el modo en el que fueron alcanzando esos espacios. Tramo a tramo van escalando piramidalmente mejores posiciones, Luz Arce, de secretaria a chofer de un miembro de la Comisión Política de su partido, de chofer a guardia armada del presidente Salvador Allende, de guardia armada a analista confidencial, una carrera tan veloz que obliga a un secretario político a preguntarle «dónde quería llegar» y frente a estas palabras Luz Arce reflexiona: «Lo que yo entendía como “entrega consecuente” fue visto como un intento por escalar posiciones», y recuerda inmediatamente la imagen del Che Guevara, figura mártir masculina con la que ella se identifica e identifica su empeño.

Aquí pues, se abre el primer síntoma de la crisis que más adelante las va a arrastrar hacia una suerte de hecatombe de los sentidos. En tanto mujeres dependientes emocionalmente de sus familias, se refugian y actúan solemnemente en el interior de un discurso de autosuficiencia y cambio habitado por cuerpos masculinos, ante los cuales deben duplicarse o triplicarse ideológicamente para competir e instalar sus destrezas tras la búsqueda de un ascenso político que las dote de prestigio.

Pero un prestigio «macho», el absorto doble travestido del Che Guevara, o bien andróginas, prófugas de sus propios cuerpos, ante lo que deben persuadir y persuadirse a cada instante de que su femenino es intrascendente, privilegiando, en cambio, el cuerpo triunfante, explosivo y poderoso de una revolución urdida mediante la teatralización de una lucha existente en el discurso y no en la acción.

Cuerpos ofensivos en medio de un campo de guerra inofensivo en cuanto irreal. Cuerpos teóricos engarzados a una práctica lineal del discurso político que les permite la insurrección abstracta de sus roles. Cuerpos proclives al mando, insertos en el centro simbólico del poder como es el adiestramiento guerrero.

De esta manera, la lectura de los inicios de las autobiografías va a dar cuenta de una lucha de proporciones tendiente a construir una identidad desde el cuestionamiento a sus roles tradicionales, lo que las obliga a poner sus cuerpos biológicos en las claves culturales de los cuerpos masculinos y,

de esa manera, participar épicamente en la historia desde el lugar del poder dominante al cual aspiran acercarse cada vez más para alcanzar una identidad posible.

Sin embargo, el golpe de Estado de 1973 puso a los cuerpos de ambas militantes en otro espacio, en el espacio ambiguo de la clandestinidad. Un área física y mental cuya zozobra permitía seguir manteniendo la ficcionalización de una tarea épica pero sin prestigio social, sin ascenso posible, sin un horizonte palpable. Enfrentadas a esta nueva situación, sus contactos mutan, la presencia del jefe o de los jefes políticos se vuelve discontinua (cuestión que genera en ellas confusión, puesto que se articulan a partir de la figura de un superior), el poder político al cual habían accedido se disuelve.

Es en la reconstrucción de este momento de sus vidas cuando las dos jóvenes pasan a la clandestinidad, donde la memoria de Marcia Alejandra Merino se refiere por primera vez al dinero. Clandestina, realizando un trabajo fragmentario, identificada con una revolucionaria soviética, Marcia Alejandra, desligada de la coherencia de su movimiento político avasallado por el golpe militar, ejerce la primera crítica indirecta a su grupo político mencionando que una pareja de compañeros carecía totalmente de dinero, en cambio otro tenía consigo una considerable cantidad de plata. Esta observación no resulta inocente en medio de un ámbito totalmente anónimo, desarticulado, clandestino y por clandestino, imperceptible. La mención al dinero aparece justo cuando el poder había rotado hacia el dominio militar, cuando el sueño de la revolución socialista tomaba la forma de una pesadilla.

En 1974, las dos mujeres son tomadas prisioneras. Marcia Alejandra Merino, aparentemente la más entrenada para la guerra, no resiste la tortura y colabora prácticamente de inmediato. Luz Arce resiste y es atacada brutalmente, de una manera ilimitada, violada en forma reiterada, herida a bala, golpeada, colgada, electrificada, empieza su colaboración cuando detienen a su hermano, evidenciando de esa manera que el modelo familiar siempre estuvo superpuesto al de la revolución.

Con la detención de ambas militantes, la lectura de los libros se complejiza, «el infierno», título del libro de Luz Arce, adquiere un significado pleno por la cantidad exuberante de información sobre violencia al cuerpo que entregan los libros.

Y en este punto no puedo sino detenerme en la relación cuerpo-violencia que atravesó por diecisiete años el transcurso social chileno. La tortura como herramienta fascista de poder y despojo, el cuerpo como materia limitada, la confesión como escenario de confrontación entre verdad y mentira, entre vida y muerte, me obligó a una lectura estallada, estrellada.

¿Cómo mantenerse indemne frente a la memoria de atropellos humanos de esas proporciones?

Con la captura, la figura dominante que empieza a ocupar la narración es la figura del oficial de los servicios de inteligencia. Esta figura aparece encarnada en distintos sujetos, distribuida en diversas jerarquías militares, el teniente, el mayor, el comandante, el general, pero, más allá de cada rango, los grados militares demuestran un solo objetivo: la destrucción política desde el acoso del cuerpo del prisionero.

Me parece necesario explicitar que los prisioneros políticos no eran reconocidos en forma oficial ni pública, y, por lo tanto, virtualmente perdían existencia legal, pues los lugares de detención eran clandestinos. Esta forma de inexistencia kafkiana, en la cual se suspendían recluidos en espacios indeterminados, formaba parte de un escenario cruel, levantado para profundizar el miedo, para acercar la nada a la muerte.

Con la tortura, el cuerpo adquiere su plenitud a través del dolor. Cuerpos enfrentados y confrontados de modo desequilibrado para obtener la confesión del prisionero. Para conseguir, mediante el arrasamiento de la biología, la verdad escondida en esos cuerpos. Tortura y confesión enclavadas en una escena única para provocar el habla.

No obstante, detrás de la brutal escena de la confesión, lo que se puede leer es la voluntad de destruir la identidad del sujeto capturado, donde la confesión no es más que un síntoma de la pulverización de su identidad, la muestra de una des pertenencia a su historia por la insistente presencia de la carne volcada al sufrimiento. Pareciera, entonces, que lo más importante es producir la despolitización del cuerpo cuando se lo obliga a renunciar al pensamiento y se lo clausura hasta el estado básico de la pulsión por la sobrevivencia.

Cuerpo arcaico, sometido al ritual del dolor, para hacer del acto de la confesión, es decir del habla, la expropiación de su cuerpo parlante. No me parece pues que el acto de tortura se encuentre linealmente ligado a la información que pueda entregar el prisionero, sino más bien me parece conectado a una escenografía fascista de aniquilamiento mental, de

destrucción, especialmente síquica. El torturador se adjudica la decisión sobre la vida y la muerte, se vuelve una especie de dios que profana el cuerpo del prisionero, anulándolo. Vaciado de sí, el sujeto que habla, paradójicamente, pierde su identidad: «se quiebra».

Esta expresión es recurrente en las autobiografías. Cuando Luz Arce y Marcia Alejandra Merino señalan en sus textos que algún prisionero habló, dicen: «se quebró». Así pues, lo quebrado, lo fragmentado, es ni más ni menos la ruptura de aquello que lo señala como perteneciente a su propia vertebralidad política, dejándolo expuesto al vacío, a su propia nada y a los costos ideológicos de la despertenencia de sí mismo.

Luz Arce y Marcia Alejandra Merino hablan y luego colaboran. Sin duda, la confesión e incluso la colaboración están en el marco de lo esperable para cualquier sujeto expuesto a una situación límite, como es el caos experiencial vivido por las dos mujeres. Entonces, en el entendido que el problema que genera la lectura de los libros no pasa por cuestionar la confesión e incluso la dramática colaboración de las prisioneras (que tuvo el costo de numerosas vidas de sus compañeros de partido), es, no obstante, a partir de ese momento, donde el relato vivencial empieza a adquirir ribetes extraordinariamente densos.

El mundo narrado se da vueltas hasta quedar invertido, se cierra y luego se reordena en un nuevo principio y es en este exacto comienzo donde los conflictos de lectura hicieron aparecer en mí renovados interrogantes. ¿Desde qué lugar podía yo juzgar la situación de mujeres violadas, torturadas, encarceladas en un medio feroz que yo, desde otro lugar, también había habitado? ¿Acaso el leer intelectivamente el discurso emocional de dos mujeres no quebraba el necesario compromiso de género de la una con la otra? ¿Por qué no olvidar esos discursos impuros y hacer como si no existieran? ¿Acaso no era, en cierto modo, ventajista que una escritora que nunca había militado en un partido político se convirtiera en lectora de la feroz crisis de dos mujeres militantes?

Estas preguntas ineludibles siguen acechándome pese a que, desde un ángulo diverso, pienso que el emprender este gesto de lectura es un acto político otro, una especie de militancia a favor de los sentidos, porque –a mi juicio– lo que está en cuestión detrás de estos discursos autobiográficos es la relación entre poder, cuerpo, género femenino e ideología, que a su vez están ampliamente conectados con los poderes actuales de la transición a la

democracia chilena en la que yo habito, alcanzando extensas resonancias culturales y sociales.

Luz Arce y Marcia Alejandra Merino fueron cooptadas por los servicios de inteligencia militar, DINA, y permanecieron por casi un año en una situación intermedia en la cual se puso a prueba incesantemente la colaboración. Fue en el curso de ese año en el cual reaparecieron los rasgos contradictorios de sus identidades genéricas. Si en el comienzo de sus historias políticas la lucha por constituirse en sujetos pasaba por la confirmación y el ascenso en medio de un dominio político que iba reconociendo en ellas sus méritos, digamos, andróginos-masculinos que les permitían alcanzar un mejor lugar en el interior de un sistema de poder, el año de prisión del 74-75 las reinstaló en la adquisición de nuevos saberes: la comprensión del escalafón militar.

Frente a este escalafón surgieron en ellas las estrategias tradicionales asignadas al género femenino, esto es ampararse en su condición de mujeres esta vez no para un triunfo social, sino para la mera sobrevivencia física. Ubicadas en este lugar intermedio –el espacio de la colaboración– debieron renegar tanto de sus pasados políticos como enfrentarse directamente a esta negación ante sus compañeros detenidos.

Cuando se cumplió la etapa de la delación: entregar nombres, direcciones, saberes orgánicos de sus partidos, ya Luz Arce y Marcia Alejandra Merino entraron en un nuevo estadio vital. Sus energías resurgieron con un objetivo absorto como fue pasar a integrar el cuerpo de inteligencia militar y llegar a convertirse en oficiales de ese servicio. Para conseguir ese objetivo buscaron la protección de oficiales maduros, hombres que, desde su impresionante poder, las mantuvieran vivas apelando al espacio más clásico del encuentro de lo masculino y lo femenino como es el ejercicio de la sexualidad.

Cuando los relatos entran en esta etapa, ya los parámetros cambian. Una lectura atenta permite vislumbrar que realmente están comprometidas con las redes de inteligencia militar, se hacen partícipes intelectual y emocionalmente de los conflictos y de las luchas internas. Cada una con sus respectivos socios-captorees-amantes emprende otra vez una carrera – digamos– política.

Fuera de la prisión siguen trabajando para la DINA dirigida por el tenebroso general Manuel Contreras y consiguen el objetivo de convertirse en oficiales. Pese a que reiteradamente en los textos ellas se sienten en el

estatuto de prisioneros, la narración no puede privarse de dar cuenta de sus éxitos profesionales dentro del cuestionable servicio al cual se han inscrito. Entre el doble miedo que las atraviesa –miedo a lo militar, miedo a las represalias de sus antiguos compañeros de izquierda– se mantiene vivo un reconocible orgullo por destacarse en un ámbito masculino, una recuperación de la identidad a partir del roce con el poder dominante.

Cuando la DINA es disuelta, las mujeres entran en pánico. Toman un abierto partido por el general Manuel Contreras. La caída institucional de Contreras es vivida como un drama por las antiguas prisioneras al ver que nuevamente su lugar de poder tambalea, se difumina. Consiguen, a partir de sus antiguos contactos con esa fracción, mantenerse en la Central Nacional de Informaciones (CNI), que es el nuevo servicio de inteligencia que instala la dictadura buscando mejorar su imagen internacional frente a la grave situación de atropellos a los derechos humanos en el país.

Curiosamente, en la narración, pese a los largos años de libertad, en los relatos no existe el afuera como no sea el tejido social, amoroso y político urdido con el ámbito de inteligencia militar. La ausencia del afuera puede ser adjudicada a su calidad de reclutadas obligatorias, pero, por otra parte, no me parece impropio ligar esa falta a una tradición, esto es, que los militares se caracterizan por su ensimismamiento social y, por lo general, se mantienen distantes del mundo –digamos– civil.

Con esta observación quiero señalar la hipótesis de un compromiso de las mujeres con su nueva institución, el goce de la recuperación de la identidad, esta vez militar. Más allá de la sentimentalidad de los relatos, pasando sobre las disquisiciones de capturadas-libres en las que las autoras se definen, no puedo dejar de pensar que a lo largo de quince años, Luz Arce y Marcia Alejandra Merino se abocaron a alcanzar un escalafón social y económico en el interior de un sector de las fuerzas armadas que las hacía, nuevamente, partícipes del poder central.

Luz Arce, aunque se retira del servicio alrededor del año 84, sigue de una u otra manera ligada al mundo militar hasta el año 90, Marcia Alejandra Merino hasta el año 92, la tercera prisionera, María Alicia Uribe, aún permanece allí.

Desde el plebiscito de 1988, ya la transición democrática empieza a perfilarse, cuestión objetivada en marzo de 1990 con el traspaso del poder a la Concertación Democrática, encabezada por el presidente demócratacristiano Patricio Aylwin. Se trata de una alianza de fuerzas de

centro-izquierda (de la cual es excluido el Partido Comunista) y en donde la Iglesia católica chilena adquiere una gran preponderancia pública. La política neoliberal se mantiene vigente y en ascenso, el imperativo al consumo atrapa, especialmente, a las capas medias, provocando el individualismo y la ausencia de proyecto colectivo.

La transición a la democracia se establece en Chile desde la política de los acuerdos con el poder militar y la derecha política. Con esta alianza no puede sino pactarse la desmemoria histórica de los años 70-90 en aras de la construcción de un futuro democrático, pero los protagonistas de este pacto son los mismos actores que atraviesan la época. Y por lo tanto, la centro-izquierda y más nítidamente el Partido Socialista deben coexistir con sus recientes antagonistas y, proyectando este escenario, la centroizquierda necesariamente dialoga, de manera constante, con los que fueron sus virtuales captosres y sus posibles victimarios.

Sin entrar en especificaciones políticas que no me corresponden, sí me pareció extraño e incluso alarmante que la edición de estas autobiografías no fuera recepcionada. ¿Por qué relatos tan polémicos y sobrehablados permanecían silentes en lo público? ¿Qué había en esos textos que sectores tan citados en ellos como el Partido Socialista no establecieran el menor gesto de lectura?

Este silencio no puedo sino explicármelo desde las delicadas tramas de la relación con el poder que los textos evidencian. Luz Arce y Marcia Alejandra Merino publican sus libros en los momentos en los que el poder central ha rotado hacia un nuevo ensayo democrático, además aparecen avaladas por dos prestigiosas instituciones en las que la democracia se apoya: la Iglesia católica y un organismo de derechos humanos. Más allá de lo que las autoras relaten, ellas se encuentran protegidas por la ley de amnistía dictada en 1978 (curiosamente los relatos no aportan nada significativo en materia de derechos humanos después de esa fecha, por lo tanto están fuera del alcance de una penalización posible), entonces, si se sigue el hilo más sostenido de las biografías, ¿no es acaso legítimo pensar que la publicación de estos libros obedece a un movimiento más para inscribirse en los poderes centrales? Escudadas en el llamado al perdón y a la reconciliación, ¿no intentan conformarse como los discursos más pertinentes de este lema nacional? ¿Detrás de la aparente valentía de estas narraciones no yace acaso una asombrosa vocación por habitar los espacios de poder por parte de sus más fieles lectoras y seguidoras?

Luz Arce y Marcia Alejandra Merino se presentan a ellas mismas como traidoras, lo repiten compulsivamente en sus textos. Sin embargo, la traición, forma social de gran peso simbólico en nuestra cultura, requiere de la fijación dramática única para perfilarse como tal. Su reiteración la anula como figura, la desdramatiza y la deshace. A mi juicio, esta autocatalogación que establecen las autoras es incorrecta, encubre más bien la relación conflictiva que ellas mantienen con sus identidades femeninas, su fascinación por los espacios tradicionalmente masculinos y la avidez competitiva por la ubicuidad social en esos espacios.

Por otra parte, un sector del discurso teórico feminista ha repensado la noción de traición con la que tradicionalmente son identificadas las minorías, mujeres, gays, indígenas. El caso latinoamericano más evidente es «La Malinche», que de «chingada» puede ser vista, a la luz de la teoría feminista, como «chingadora» –por decirlo gruesamente– del poder patriarcal, a partir de la explosión de su «no ser» que le permite el tránsito libre por los espacios, sin el imperativo de la lealtad, pues cualquier adscripción social la va a conducir hacia una zona inevitable de despertenencia y de ajenidad.

Aunque me parece muy interesante esta lectura, aunque toda torsión en contra de los sentidos dominantes es una práctica cultural necesaria, pienso también que este «no ser» que se les adjudica a las mujeres resulta en el presente cuestionable, puesto que los discursos teóricos y las producciones culturales ligadas al género femenino que se han ido legitimando a lo largo de este siglo, han conformado una plataforma política de considerables proporciones. Éticas y estéticas se han trenzado para articular una diversidad de discursos que, pese a la inestabilidad de sus inserciones, sí han perturbado a la cultura dominante y, en parte, el sostenido espacio de subordinación de la mujer ha variado, incomodando incluso la monolítica categoría cultural de lo masculino.

Quiero abordar este aspecto porque me parece políticamente complejo desarmar, así como así, sentidos simbólicos sociales como es el espacio de la traición. Pienso que si la traición (al otro, a la comunidad, a sí misma) pierde su efecto ético y se relativiza, este proceso viene a favorecer al capitalismo salvaje y a su amplio, voluble, sospechoso repertorio de éticas y estéticas ambiguas y mutantes con las que se justifica el desenfreno del capital y el agobio consumista desigual, mediante el que se violenta al cuerpo social para despolitizarlo.

Y con este paréntesis quiero volver a los cuerpos de Luz Arce y Marcia Alejandra Merino. Ellas quieren ser catalogadas como traidoras, se autocalifican como tales. No obstante, no es la traición su centro. El dramatismo que porta la traición pierde su efecto por la repetición. Más bien sus cuerpos no son sino espacios por los que el poder transita locamente mutando a la manera de los camaleones. Los libros me parecen como un audaz intento por volver a instalarse en los centros. En un gesto agobiador, las autoras elaboran un sintomático cuadro expresionista cuyo centro pende hacia el vacío, forma el hueco por donde el poder circularmente recorre los sentidos de las mujeres torciéndolos, repactándolos en una negociación infinita.

No es pues la traición el drama que atraviesa estas autobiografías, es más bien una neurosis política adscrita a la tradición masculina lo que hace imposible el cumplimiento del deseo inscrito en un cuerpo incorrecto. El nomadismo que cruza las historias me parece ligado a una mala lectura de los códigos sociales y muy particularmente a una profunda crisis experimentada con las condicionantes de género, que las autoras solo son capaces de resolver utilizando un procedimiento de inversión: ser masculinas a cualquier costo. Y este ser masculinas es nada más que una operación conducida por el deslumbramiento que en ellas provocan los poderes centrales, a partir de una apropiación ideológica acrítica. Luz Arce se convierte –y esto es previsible– al catolicismo. Busca un consejero (la imagen necesaria de un jefe que la protege, pero también al que debe disputar el poder), la figura de Cristo en su calvario sustituye al Che Guevara, su declaración ante la Comisión Verdad y Reconciliación la pone en el lugar de la mártir.

Y entonces, en un ensayo de respuesta a la pregunta en torno al porqué del silencio que ha rodeado la aparición de estos libros, estimo que –guardando todas las distancias– existen ciertas simetrías entre el modo en el que el Chile actual articula el ejercicio del poder, a partir de la desmemoria y la normalización de los sentidos políticos que le permite legitimar la negociación, la modernización, la exigua frontera entre neoliberalismo y progresismo, y este conjunto se hace sistémico con el siquismo que atraviesa los libros de las mujeres, quienes buscan una identidad solo posible de ser cursada en los centros de poder, ocupando la memoria como un mecanismo retórico para establecer discursos ideológicos que les posibiliten el acceso a un lugar social preponderante.

Estimo, entonces, que la extrema, radical violencia que estas autobiografías presentan consiste en observar los vaivenes y la manipulación inteligente de lo más estratégico del sujeto, como son los límites éticos y estéticos en los cuales se construye el ser en su conexión con los otros. Jugando un juego perverso con los límites, apelando al lugar común de la siquiatriización, retorturando sus propios cuerpos, nombrando a la familia, al amor, la sexualidad y la política, Luz Arce y Marcia Alejandra Merino van urdiendo una suerte de trampa social que, curiosamente, las acerca a una tradición femenina que ya está puesta en jaque por los nuevos discursos culturales. La victimización manifiesta a la que apelan no puede conmover a lectores que, de una u otra manera, no logran reconocer en ellas cuál sería ese lugar femenino que las reivindicaría de responsabilidades. Y si se ejercita una lectura más rigurosa de los textos, estos ponen en evidencia una masculinidad fallida que no termina de adaptarse a sus propias reglas, pero que, de una u otra manera, cita las formas clásicas de adscripción a los poderes centrales. De esa manera, la legibilidad de los textos se torna ilegible.

Luz Arce y Marcia Alejandra Merino elaboran sus discursos nuevamente en un terreno tan equívoco y manipulador como sus historias vitales, ponen en circulación sus historias que no pueden ser decodificadas, en el marco del proyecto neoliberal chileno, sino en la misma forma reductora en que ellas las presentan. Quiero decir que solo pueden ser leídas como la historia y la histeria de dos traidoras.

Y, más allá de cualquier relativización posible, la traición –ya lo sabemos– genera el silencio y genera, especialmente, la aversión.

Mientras leía estas autobiografías llegó hasta mí una imagen que me recorrió todo el tiempo. Recordé una noticia leída en la prensa en el año 1974, el mismo año en que fueron tomadas prisioneras Luz Arce, Marcia Alejandra Merino y María Alicia Uribe, una noticia impactante, a la vez que marginal y misteriosa, como fue el suicidio colectivo de las hermanas Justa, Lucía y Luciana Quispe en el altiplano chileno. Las hermanas Quispe, con ascendiente de la etnia coya, que vivían aisladas en el altiplano, se ahorcaron juntas desde lo alto de un peñón, unidas por un lazo en las cinturas, luego de degollar a sus animales y de ahorcar a sus dos perros.

Aún no tengo claro en qué punto es posible establecer una conexión conceptual entre ambas tríadas de mujeres. Sin embargo, y disculpándome

por presentarles una reflexión inacabada, pienso que puestas en una simetría trágica, existen entre los dos grupos de mujeres índoles divergentes de consistencia. Desde luego, y siguiendo el pensamiento de la poeta mexicana Rosario Castellanos, debería haber otro modo de habitar la vida para las mujeres. Pienso, en realidad, que ya existe un otro modo de habitar (político) que no obligue a los cuerpos a lo extremo y los extremos. Sin embargo, el silencioso y contundente lirismo fúnebre de las hermanas Quispe sigue hablándome social y obsesivamente, allí, en los fragmentos privados que arman mi memoria y organizan mi imaginario cultural.

En el altiplano chileno sobreviven dificultosamente los restos de algunas culturas indígenas que conforman el llamado «Mundo Andino», atacameños, coyas, quechuas, aymarás, siguen transitando e intercambiando sus economías, desplazándose de manera incesante con sus animales, que constituyen la forma de su sustento, allá, en las alturas. Los hombres emigran, buscando mejores oportunidades, y así en los pequeños pueblos y caseríos la mayoría de sus habitantes son mujeres.

En medio de un paisaje impresionante, la diversidad de los sobrevivientes de las antiguas culturas indígenas mantienen aisladas sus tradiciones, sus ritos y sus fiestas. La vida en el altiplano transcurre, secretamente, con un alto grado de nomadismo, escindida entre pasado y presente, entre un mundo y los otros, diversos, extintos mundos.

El suicidio de las hermanas Quispe fue consignado por la crónica roja. La fotografía permitía ver a las tres mujeres mestizas colgando al vacío, unidas con un lazo por la cintura. Más allá se percibían los animales muertos y, cerca de ellas, a sus dos perros ahorcados. Los textos que describían el suceso eran titubeantes, ambiguos, sensacionalistas. Definitivamente suscribían teorías contradictorias. O bien era una resolución pasional o un acto dictado por la sicosis que habría recorrido a las tres hermanas. Vivían solas y un pastor de cabras que había pasado por el lugar era el vocero del suceso.

Pero en los bordes de las fotografías era posible percibir un espacio dotado de una soledad sobrecogedora. Observé esas fotografías como el despliegue de un escenario hipermarginal en donde se representaba una tragedia arcaica, un escenario en el cual se llevaba a efecto una decisión dramática plena de sentidos múltiples que jamás podrían ser descifrados. Tres mujeres mestizas se suicidaban en el altiplano, articulando una serie de

códigos complejos. Un lenguaje entero transcurría allí, elaborado con un alto grado de precisión, en el interior de una ritualidad fúnebre.



La violenta teatralización de sus muertes daba cuenta de un pacto cuidadosamente tramado en una sintaxis que resultaba imposible atravesar. El suicidio múltiple era, por la cuidadosa ritualidad que lo envolvía, un discurso social que hablaba de una elección en la cual era posible integrar la muerte en el interior de una larga historia colectiva de postergaciones y mestizajes y de su lesionado, autónomo presente familiar. Un acto mortuario que reunía cuerpos, secretos, economías, silencios, soledades, paisajes, éticas. No se trataba solo de la voluntad por terminar sus vidas, sino además marcar el dominio territorial que habían construido, en el cual se habían cursado sus identidades altiplánicas. Por este motivo, sus animales muertos y los perros ahorcados formaban parte central de este rito, legitimando tanto sus relatos de vidas como la teatralidad ornamentada de sus muertes.

Aunque las hermanas Quispe levantaron un terrible escenario de muerte, una cierta vitalidad oblicua recorría las imágenes, y esta paradoja, a mi juicio, era posible por la forma parlante que adoptaba este suicidio que, sin duda, era denuncia, pero –y esto me parece crucial– a la vez hablaba de un poder que, aunque marginal, les pertenecía íntegramente. Y ellas lo ejercieron, de modo funerario, desde el centro de esa pertenencia.

Lejos, en el interior de un distante microespacio geográfico, las hermanas Quispe decidieron abandonar voluntariamente la vida, pero mediante el modo en que cursaron sus deseos, gestionaron un nuevo microespacio simbólico, cruzado por éticas y estéticas en las que insertaron cifradamente sus historias de vida y de muerte y garantizaron, mediante un elaborado rito, la huella social de una asentada pertenencia y dominio sobre sus espacios y sus bienes. Pero también se reservaron la libertad radical de dejarlo todo, de llevarse todo, de terminar con todo.

Y, me parece importante que ustedes sepan que los únicos bienes materiales que las hermanas Justa, Lucía y Luciana Quispe poseían eran veinte cabras, dos perros y sus propios cuerpos. Nada más.

(1996)

*Se refiere a «Perder el sentido», el texto reproducido aquí con anterioridad a este. (N. del E.)

III

GÉNERO Y PODER

1. LAS BATALLAS DEL CORONEL ROBLES*

Los signos de la moda, los dictámenes de las telas, la tela coloreada, el color, el negro, el luto, el dobléz, la marca industrial, el triunfo del sintético, la revista. Desde el modisto al sastre, desde el sastre a la costurera, de la costurera al molde, para hablar, finalmente, de un cuerpo seriado en moldes, proyectado con tiza sobre un papel (ligeramente transparente, pues, al fin y al cabo, se trata de una figura imaginada), exhibiéndose en vitrinas habitadas por maniquíes que doblan las siluetas (humanas) y que visten una moda triunfante y efímera, estética y comercial.

Es posible inventar o imaginar una travesía. Un viaje mitológico desde el cuerpo «natural», primitivo, salvaje, desnudo –que fuera metaforizado magistralmente en el concepto de «pecado original»–, hasta conseguir la consolidación del otro cuerpo que, en el momento final de este viaje supuesto, en una imagen especulativa de una hipotética travesía cultural, se presenta como el resultado de un ejemplar trazado en la carne cuyo objeto – en el sentido de objeto político– radica en la construcción de un territorio moral, un campo corporal infinito y estratégico ganado para la organización del discurso social.

Discurso social rector y corrector de la pulsión caótica contenida en la primera y ya mítica piel: esos arcaicos, perdidos y olvidados cuerpos desnudos y en tanto desvestidos, desnudos de discursos. Cuerpos subversivos en su anarquía, en la ausencia de cualquier razón jerárquica, entregados solo a su extremada, ávida y contundente biología.

Cuerpos arcaicos que pueden aflorar únicamente como escenas nocturnas de un sueño épico y liberador donde el anhelo de insurrección puede punzar el otro cuerpo, que aunque yazga desnudo ya está

irreversiblemente cubierto del discurso que vistió de una vez y para siempre la primera piel.

Piel perdida de su propia materia para así dar «origen» a un cuerpo vestido con los avatares de un discurso ideológico que multiplica sus mandatos, convirtiendo al cuerpo en una zona simbólica por donde transitan espacialmente los desplazamientos del discurso, de la suma de discursos que se disputan la posesión moral del cuerpo.

Así la ropa, luego moda, siempre estatus, aparece como la transparente operatoria del conjunto de discursos oficiales sobre el cuerpo concreto, que ha domesticado sus síntomas erráticos, sus deseos confusos, sus sueños abyectos. Con el cuerpo mermado en la cultura, el mandato social dispone de un territorio privilegiado para ensayar la eficacia o la dificultad de un sistema de poder. Poder que desde el binarismo biológico hombre-mujer consigue establecer el binarismo cultural (discursivo) femeninomasculino, para realizar así una de las catalogaciones más decisivas y espectaculares de toda la historia cultural.

El cuerpo muestra, a través del «género» que lo viste, la adscripción a su género; en la moda que adopta, el tramado lujoso o precario de su ley; en la imagen vestida, lo indesmentible de su sexo. De esta manera se asiste a una paradoja, pues el cuerpo aparece vestido para dar cuenta de lo que contiene la desnudez (esa parece ser la política de todos los ropajes) y como tal, la ropa descubre una anatomía que al vestirla la desviste.

Así, la ropa y su doblaje ideológico en moda surgen como uno de los instrumentos sociales que mejor determinan el control sobre los cuerpos divagantes en una historia y, en ese sentido, es posible ejercer una analítica en torno a un poder específico depositado en el imaginario convencional de lo femenino y lo masculino.

Desde una estricta primera frontera trazada, por ejemplo, en el uso diferenciador de falda (mujer) y pantalón (hombre), forma visual que desde luego contiene múltiples signos, encierra innumerables subcódigos, el sistema como medida de descompresión permite en lo contemporáneo la ambigüedad en su uso, haciendo que el femenino adopte –como simulacro– la prenda prohibida y de esa manera acceda –como mera superficie– a la marca pública del poder que la evade. Feminizando el pantalón, por ejemplo (y sin entrar ahora en las adecuaciones y condicionantes requeridas para su adopción), el deseo de poder demandado (o impuesto según se piense) desde un femenino, se exhibe públicamente y en esta exhibición lo

que se muestra es la flexibilidad (aún en su dureza) con que el sistema central deriva o administra el deseo ante el riesgo de conflicto.

Si es posible suponer que la moda no es inocente y más allá de las coordenadas de mercado existe una forma de control sobre los cuerpos, y que cada cuerpo vestido augura un lugar social y su posición en la escala de poder, cabría preguntarse sobre las reales subversiones que el juego de la mirada –en cuanto la moda es una exterioridad– permite como instancia lúdica y política en la dicotomía abierta entre sexo y género.

El descontrol, la permanente fantasía contrainstitucional, sueño utópico de cualquier descentramiento, ha sido una constante legible en el uso y abuso de la moda que se da, por ejemplo, en lo carnavalesco del disfraz y su fijación en construir un personaje o bien en la práctica insubordinada y crítica del travestismo. La ropa como disfraz surge en tanto cita histórica de otredad, la ropa como travestismo muestra la realidad frenética del deseo genital.

Pero habría que decir que en el disfraz y en la práctica del travestismo los síntomas del cuerpo están a la vista. Ni el disfraz ni el travestismo ocultan la simulación (doble) ejecutada por los cuerpos que la ejercen. Apelando a la exageración o a la caricatura, esas figuras «hablan» su fantasía, su carencia, su opción y, en último término, reafirman –en el esfuerzo de su operación dual– lo afirmativo de su negativa: soy un hombre que se viste de mujer y en cuanto me visto de mujer –y eso se percibe a simple vista– soy únicamente hombre.

«Coronel Robles –dice don Esteban–, aquí le traigo una señorita que quiere platicar con usted».

Mientras que Estrada y Robles hablan de la cosecha, de la falta de agua en Xochipala, de los linderos, de los terrenos, de la posibilidad de explorar algunas minas, yo me fijo en la personalidad de la “guerra” Amalia que ahora debe ser para mí, como es para todos, el coronel Amalio Robles».

(Gertrude Duby, citada por Gabriela Cano, *El coronel Robles: una combatiente zapatista*).

Pero es posible pensar otra forma en que la ropa opera como signo de identidad sexual, sembrando el engaño definitivo, la sorpresa indecible.

Para pensarlo resulta ejemplar atisbar el juego visual en que se comprometió el coronel Robles, detenido para siempre en la fotografía incuestionable, que retrató su cuerpo popular, su pose campesina, su estadía provinciana.

Porque en rigor, la fotografía de Robles ejerce su verosímil desde la sencillez del atavío y desde el convincente estatuto de un cuerpo vestido con extrema seguridad. Sin invocar a la caricatura, o a la desesperación corporal, la figura fotografiada parece haber adquirido un sólido entendimiento con la convención de lo masculino. Nada augura la subversión, ningún detalle se escapa a una aparente consolidada sumisión y para reafirmarlo más aún posa junto a otro cuerpo igualmente apacible que en vez de desmentir la pertenencia sexual afirma la legitimidad del coronel. Su acompañante ornamental, esa mujer-femenina que acompaña con su cuerpo discreto, la discreción de Robles, del coronel Robles.

Una pareja histórica, por la historia de sus ropajes, por la nitidez de sus rasgos faciales, por su filiación a Latinoamérica. Una fotografía histórica que podría ilustrar el dossier de los movimientos sociales en el continente. Una pareja extraída de la repetición de los cuerpos populares, arquetípicos, convencionales.

Pero la existencia vital del coronel Robles, su localizada biografía, desmiente el sutil tramado fotográfico, lo anula, lo pone en crisis, testificando no solo la conocida ambigüedad de la fotografía, sino desmoronando una de las imágenes más apreciadas por la sensibilidad política latinoamericana, profanando una historia visual, unos determinados roles visuales, una moral propagandística de la imagen. Porque, después de todo, el coronel Robles es una mujer.

Y pese a que el coronel legitima su violenta transgresión desde la transgresión que implica para un femenino la guerra –es combatiente en la Revolución mexicana, donde obtiene su título militar–, lo más interesante parece ser la batalla por la construcción absoluta de un masculino, adoptando como suplemento un específico recorrido biográfico que consigue sepultar las determinantes del género que desecha. Como si toda una larga carrera fuera coronada en esta biografía también absoluta que, sin el menor aspaviento, consigue el efecto de un indesmentible cotidiano.

La fotografía es entonces un «documento», pero ¿qué documenta? Documenta, sin duda, el deseo del coronel Robles. Y este deseo es quizás el problema que permanece abierto. Problema, nuevamente, en relación al

poder, pues, en primera instancia, y por lo radical del gesto, se podría asegurar que el coronel Robles quiere el poder. Pero antes es necesario precisar que un posible lesbianismo de Robles, si se busca el amparo en otra convención, no es significativo en la perspectiva abordada y no lo es pues la estética de las minorías sexuales no supone necesariamente la adopción de los tics de los géneros opuestos.

En este sentido, si lo masculino simbólicamente representa el poder, se podría pensar que el coronel Robles habría sido cautivado por los centros, por las hegemonías dominantes, negadas por la historia cultural para su femenino. El masculino –su particular masculino– lo «viste» de poder a la vez que adquiere un poder adicional en la burla a su propio destino (en cuanto exterioridad), evadiendo así la monotonía de su sintaxis sexual.

Cuerpo de poder, cuerpo voluntariamente rehecho para el poder, el coronel Robles compromete su propia imagen hacia el juego de hacer visible una ambigüedad, posibilitada por lo arbitrario de las ordenanzas culturales. Cuerpo especialmente «teórico», su campo de significaciones atraviesa las fronteras y al vestirse lo que realmente viste es su repudio a su deprimida organización sexual.

La fotografía es pues una burla, una trampa al ojo, un profundo malentendido visual. Y es una burla, una trampa, un malentendido por la profunda comprensión que Robles tiene sobre la noción de modelo. Pero, al quebrar el modelo, el coronel se pone en otra disyuntiva –por decir– teórica. Su estrategia es igualmente sacrificial, homicida de su genitalidad, no solidaria con las condiciones sociales de esa particular sexualidad, y, en el quiebre, muestra su reverencia al otro género, y al reverenciarlo lo confirma, legitimando y legitimándose en la historia de ese sostenido poder.

«Sí, señorita. Mire, aquí en mi frente, por la nariz me entró una bala y me salió por donde empieza el pelo. Detrás, cerca de los pulmones, también tengo una herida. Fue en 1935» (obra citada).

El coronel Robles, herido de guerra, cuerpo sobreviviente de variadas batallas, ha preferido resguardarse tras la sangre heroica más que en la sangre ritual y cíclica*, y este gesto que lo expone lo eleva a la vez a rango de mito, lo hace partícipe del mito supremo de la masculinidad. Como herido de guerra, como sobreviviente, persiste hoy únicamente en la

fotografía, documento ahistórico ¿contrahistórico? de una atávica e inquietante batalla con los códigos sociales.

(1991)

2. LENGUA Y BARRIO: LA JERGA POLÍTICA DE LA DISIDENCIA

La novela *El río* de Alfredo Gómez Morel, impresa en los talleres de Arancibia Hermanos y publicada en Santiago en 1963, ocupa un lugar desafiante y corrosivo en el interior de la narrativa chilena. La novela cuenta con múltiples ediciones en Chile y Argentina y, en los años inmediatos a su publicación, fue traducida al francés. No obstante su repercusión social, este libro ha sido olvidado a lo largo de algunos tramos, recuperado en otros.

Esta oscilación recurrente alude a la manera en que lo social oculta y devela, lee y deja de leer sus zonas oscuras, confusas y miméticas.

Novela excluida del canon literario, habita, junto a otras producciones similares, un lugar minoritario, paralelo a la oficialidad literaria, un espacio en cierto modo mítico y romantizado, en donde se refugia la escritura proveniente ya no del sujeto letrado, ni siquiera del sujeto tradicional subalterno, sino el sitio particular donde confluyen los signos tajantes y morales del sujeto del hampa, del personaje que deja impresa, desde la materialidad del delito mismo, los esplendores y la desdicha que porta la epopeya delictual.

La novela cuenta con una carta-prólogo de Alfredo Gómez Morel a Loreley Friedman, directora del Instituto de Investigaciones Criminológicas de la Universidad de Chile, fechada en marzo de 1962, carta que evoca el empeño de los primeros cronistas, enfrentados ante las nuevas geografías, por dar realce y dotar de contenidos a su empresa escritural. En su carta-prólogo, el autor Gómez Morel, en tono confesional y filosófico, oscila entre asumirse como un escritor en busca de fama y riqueza o mantenerse como el provocativo delincuente que se niega a renunciar a sus pulsiones delictuales. La carta se desea como el testimonio de una ambivalente semirrehabilitación, como un espacio «border» propicio para explicitar una ambigüedad personal cercana a la amenaza. Carta «ladina», su texto agradece a sus mentores, sus instalados mecenas, en suma, a aquellos

sujetos letrados que han sido cautivados por su radical otredad hecha escritura.

Pero la carta va testificando, de manera indirecta, cómo el acto de escritura literaria puede ligar socialmente al delincuente con el siquiatra experimental y a la alta burguesía, un conjunto de figuras sociales asimétricas que se congregan para financiar la edición del libro, de un texto que, precisamente, en el interior de su tejido simbólico, pone en jaque la primacía de los valores y hábitos que conforman el mundo burgués. El siquiatra, según la carta, es el encargado de dar coherencia al libro, su lector, rector y corrector. El mismo siquiatra es el que «lo lanza» a esa fama escritural y lo hace partícipe de otro escenario público que lo lleva hasta los medios de comunicación, donde el escritor-delincuente siente el impulso de robarle las lapiceras a quienes lo entrevistan. La carta que, en principio, parece destinada a saldar una deuda con sus mecenas, darles en el libro el merecido espacio que se ganaron en cuanto tutores, pareciera que lo que en rigor busca, a través del agolpamiento sucesivo de nombres y apellidos prestigiosos, es legitimar su propia producción para obtener el estatuto letrado que falta y, de esa manera, garantizar una gravitación más sólida y estable en el espacio literario nacional. Espacio letrado que en la fantasía especulativa de Gómez Morel está ligado no solo a la producción de materiales simbólicos, sino también a la obtención de fama y de riqueza.

La particularidad de este libro –su impacto y su frecuente olvido– radica en que su autor –Alfredo Gómez Morel– es en la realidad un sujeto delictual, un sujeto que proviene del reformatorio y de la cárcel que elabora narrativamente, a su vez, un modelo social completo, plagado de claves en torno a cómo se conforma el sujeto de la delincuencia, sus zonas de prestigio y la mala lectura de códigos en los que se puede establecer su naufragio. La novela pone en marcha sus técnicas y artificios para organizar y visibilizar las energías sociales que pertenecen a lo más fragmentario, diluido, prófugo e inasible del espectro cultural como es la forma lumpen. Un lumpen que se desea participante de un estatuto jerárquico y se presenta como susceptible de establecer su propia escala de codificación. Esta rigurosa forma invertida de codificar emerge en el texto, duplicando las normativas de los modelos dominantes.

El río se acoge a diversos modos y modelos narrativos que van desde los tejidos cultos hasta los subgéneros populares para conformar un texto híbrido, cuyo resultado parece no exento de parodia. Por él transita el

radioteatro, el folletín, la novela social, la lírica, formas que se amparan, a su vez, en ciertos saberes psicológicos y en razones sociológicas.

La metáfora que recorre el libro la otorga el río (Mapocho). «Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir», parece ser la inadvertida cita oblicua culta que se desliza a contrapelo para ser subvertida. O, en una relación más frontal, más sentimental, se encuentra la cita de la conocida canción popular: «Río, río, devolvedme el amor mío». El río se convierte en alegoría de la vida en la novela, en la épica del sujeto lumpen, su infancia, su escuela, su gloria o su ruina. El río Mapocho, antiguo refugio de niños delincuentes, espacio ciudadano que divide la ciudad de Santiago en norte y sur y la territorializa socialmente, jerarquizándola, es el escenario central de la novela, en donde el protagonista va a inscribir su aguda gesta lumpen, cruzada por una profusión verbal cargada de pormenorizados códigos de honor y de incontables sentidos morales.

La novela, ávidamente sobrenarrada, va dando cuenta de las causas de la llegada del protagonista al río. Una urdimbre de corte naturalista y determinista marca su emergencia, una urdimbre en donde la construcción del origen habla de la acendrada bastardía social latina, repitiendo así la monótona escena asimétrica del encuentro amoroso desafortunado entre clases sociales, cuyo producto –el hijo– se erige como el resultado y el centro de una relación filosófica y sociológica de causa-efecto que va a consolidar esta unión.

La madre –«mamá escoba» como la nombra el narrador– va a ser una de las figuras más ásperas y zozobrantas del relato. Dotada de una sensualidad que parece extraída del cine mexicano de los años cincuenta, aparece como una vampiresa ávida, pobre y castradora de hombres que irrumpe en la vida del hijo, siempre suficientemente tarde, solo para hacerlo víctima de sus excesos sádicos. Esta madre contraoficial requiere al hijo como testigo de su insaciable sexualidad, lo necesita como objeto de su violencia y también para despertar la directa y, en parte, programática sexualidad edípica del protagonista hacia su madre. Madre devoradora, ilimitada, manipuladora, va a transformarse en la causa más reconocible de la llegada del hijo al río, llegada que no va a ser más que el viaje o la fuga desesperada hacia un mundo masculino después que se ha cumplido la renuncia a la madre y con ello, la negación de la familia como aval institucional del sujeto.

Los primeros años de la infancia del protagonista –abandonado por padre y madre– van a estar marcados por la confusión. Esta confusión se encarna

en la incerteza del nombre. Cuando cambia de espacio, cambia también su nombre y en estos vaivenes queda prácticamente explícito que lo que falta, lo que inseguriza el nombrar es la ausencia del padre, del nombre de un padre que oscilante priva de un nombre seguro a su hijo. Como hijo bastardo –huacho– se hace susceptible de ser renombrado tantas veces como sea necesario. Este hecho sociocultural que podría resultar absolutamente sicotizante, más que alienarlo en el delirio, dimensiona al protagonista, Luis-Vicente-Alfredo-Toño, en la figura del pícaro que es la antesala de la imagen del delincuente. Sobreviviendo a cada uno de los nombres, actuándolos en la particularidad de los códigos específicos de los lugares en que habita, el protagonista niño va a ir construyéndose como un experto decodificador de signos, un agudo lector de las irregularidades de los espacios privados, como el gestor de una moral alternativa, alejada de la normativa oficial del mundo burgués al que está impedido de acceder porque la ilegalidad de su origen lo confina hacia un margen. Margen que el protagonista, más que temerle, advierte que va a dotarlo de un yo que, únicamente en la abierta y sistemática ilegalidad, va a ser susceptible de cursarse.

La violenta e intempestiva aparición de la madre para ejercer su extraviada maternidad va a trasladar al niño del campo a la ciudad. El viaje a la capital es también el viaje al cuerpo mórbido de la madre. La iniciación sexual del hijo con la madre, a medio camino entre el sueño y la voluntad cómplice, va a ser el antecedente paródico y no exento de kitsch (por su exhaustiva descripción que se vuelve dramáticamente psicológica, cuidadosamente teatral) que va a legitimar, posteriormente, cualquier transgresión sexual, puesto que la ruptura del tabú incestuoso marca la escalada irregular del cuerpo, expuesto a la lógica pulsional de sus propios deseos. La teatralización histérica del cuerpo, casi excesivamente voluptuoso, de la madre, se presenta como un depósito sin asidero. Un cuerpo que no contiene al protagonista, sino al que se acopla solapado en el único lenguaje posible y arcaico como es la unión genital. Haciéndose parte del padre ausente, doblándolo y reemplazándolo en lo más íntimo del cuerpo de la madre, lo ilegítimo va a devenir en legitimación, en el argumento indiscutible de un cuerpo que se sabe deseante y que, mediante el descenso furtivo al cuerpo de la madre, se deja llevar de manera abismal a la búsqueda de otros cuerpos en los que se incuban los deseos interdictos por los dictámenes oficiales. El cuerpo de la madre, así es causal de las

transgresiones del cuerpo del hijo. El incesto sella este orden inamovible, solo que al revés de la tragedia, la madre expone y transita con jolgorio el esplendor de una sexualidad que le permite pervivir y, al revés de Edipo, este protagonista, si bien se va, abandona la escena incestuosa, emprende una huida con los ojos abiertos y escoge el ejercicio de la transgresión permanente como futuro.

La madre lo golpea incesantemente. «Mamá escoba» lo golpea solo por golpearlo en un disciplinamiento que parece sin objeto. Los castigos brutales se suceden y, de esa manera, junto al deseo sexual por la madre corre paralela la aversión por esa figura devoradora de hombres, castigadora y a la vez tentadora del hijo. Pero es la representación de la madre la que desencadena en el protagonista un cierto comportamiento masoquista y sádico que va a ser la forma frecuente en la que se va a estructurar el personaje que migra del espacio materno, buscando un cauce, buscando el río.

A la manera de un programa social impugnatorio, cuidadosamente respetado, el protagonista –que actúa como un moderno Lázaro de Tormes– va a llegar a un internado que le costea el padre débil y adinerado. A lo largo de la estancia en este internado ya se hace visible cómo el mundo masculino empieza a cerrarse sobre sus propias claves. Deseo, religión y homosexualismo confluyen en una línea que carece de límites y que se vuelve intercambiable. A medio camino entre la denuncia social y el goce que ocasiona el poder, la narración señala al protagonista como un avezado acatador de claves y códigos de sobrevivencia que lo impulsan a mantener con los religiosos frecuentes encuentros sexuales. Nada hay en el protagonista que cuestione estos encuentros o los impugne, sencillamente sabe que es indispensable habitar su contexto para producir en su interior su propio texto, y así obtener beneficios desde el poder que le otorgan los deseos que provoca su cuerpo en sus superiores. Sus superiores disputan entre ellos su compañía y, en esta guerra, lo van colmando de privilegios. Se agudiza así la estructura que recorre a la novela y que radica en cómo revertir las jerarquías, en cómo hacerse singular en un universo atentatorio al yo, en el cual el yo puede ser confinado al aterrador lugar del anonimato, un anonimato inconfortable por carente, cercado por la mediocridad de una pausada y obligatoria sobrevivencia.

El protagonista busca ser, existir en ese espacio y esa posibilidad descansa en la libido transgredida que los religiosos ejercen en los

momentos en que cesan los protocolos diurnos, en aquellas horas en las que la educación y los ejercicios espirituales se permutan en ejercicio sexual. El personaje no evade ni siquiera cuestiona la práctica de los sacerdotes, práctica en la cual él es una pieza clave. Ni la angustia ni menos la culpa están presentes en este escenario sexual. La narración objetiva y distanciada parece empeñada en establecer una denuncia que el propio lector debe articular, es decir confirmar el rumor de la coexistencia, en el interior del convento y del internado, entre religiosidad y homosexualismo. Lo más importante es demostrar cómo los espacios sagrados y consagrados por los poderes dominantes carecen de la pureza que socialmente se les asigna y, al revés, incuban en su interior los materiales que ellos mismos han sido convocados a combatir. Aunque el protagonista es la pieza articuladora de la realización constante de la escena homosexual, esta parece no tocarlo, se trata sencillamente de una estrategia, de un código inevitable que cruza el lugar y por el que él debe transitar. Su compacencia sexual hacia los religiosos es solo una táctica que en nada altera su masculinidad, la que, al revés, desde la práctica homosexual se refuerza y se incrementa con estereotipadas formas en extremo machistas. El machismo recubre el ejercicio homosexual hasta hacerlo desaparecer como recorrido simbólico – vale decir como deseo– y relega la homosexualidad a la categoría de una obligación, de una ley que está inscrita no en el cuerpo del protagonista, sino en los cuerpos conventuales.

El cura pederasta es el sacerdote pero es, especialmente, lo que su nombre indica: el padre, el «padrecito». De la misma manera en que la madre se representa como la antimadre, pues es escrita como similar a una actriz sexy o la «más mala» en la polaridad que caracteriza a un radioteatro, el padre, que es el que debe entregar la ley, abusa sexualmente del hijo simbólico que le ha sido asignado por Dios. La religión, el universo cristiano, el fervor místico es pues descartado como vía social, el internado es un campo de batalla, una zona nocturna de transgresiones sexuales, pero también aparece como el espacio favorable para trazar una epopeya que evidencie la magnitud de la crisis y junto con evidenciarla se produzca la eclosión en sus bases. El protagonista extrae del internado religioso un único saber y es que su cuerpo –saber que ha sido adjudicado tradicionalmente al sujeto femenino– es un bien, una llave para adquirir poder sí lo entrega programadamente a sus superiores. A su vez, los sacerdotes de más jerarquía disputan su cuerpo infantil, ausente de toda

inocencia, y estas disputas entre los religiosos le van otorgando privilegios, lo van impulsando a romper límites y en esta ruptura surge como una respuesta posible el robo y el despojo, que van a ser las formas en las que se expresa la disconformidad y el goce rebelde que lo habita.

El cuerpo va a adquirir cada vez más preponderancia en el relato. Como zona de poder, lugar de ensayos de poder, espacio de crueldad y vaciamiento social que ya fuera escenificado políticamente en la contundente obra del Marqués de Sade, en la novela *El río* este cuerpo chileno subproletario va a desplegarse en signos abigarrados en donde se intercambian la herida, la sangre, la cicatriz y el goce que lo marcan y lo estructuran como sujeto pensante, como cuerpo político de resistencia. Los cuerpos de la novela, ubicados en la ilegalidad, han renunciado ya a los protocolos con los que se visten los cuerpos oficiales. Cuerpos desnudos de la ideología burguesa, atienden a sus propios códigos que no resultan menos rígidos que los que transitan por los sistemas oficiales. Solo que en el mundo de *El río* el único bien, el capital con el que se cuenta, es la materialidad del cuerpo que circula, se intercambia, se erige y se hace épico.

El protagonista elige el río Mapocho. Se trata de una elección consciente y gozosa, despejada de todo dramatismo. El río es el lugar de la identidad posible, donde confluyen cauces, flujos, cuerpos, depósitos, naturaleza y cultura. Se escoge así la máxima otredad que es la del ilegalismo, pero un ilegalismo grupal, compartido y convulso. El relato se esfuerza en mostrar las estructuras en las que transcurre la microsociedad que se ampara en el río. Para pertenecer al río, el protagonista debe cambiar, en primer término, el lenguaje y recodificar enteramente su voz, puesto que el sujeto del río es el portador de la particularidad de un habla intervenida por los giros con que se transgreden sus estructuras oficiales. El coa –la jerga delictual chilena– se abre paso en la novela. El coa aparece como la cifra rebelde y agresiva, una jerga que segmenta y territorializa la lengua, la hace estallar en partículas de sí misma y la vuelve creación, instrumento y significante del social excluido, que va a rearticular su ser en y desde la jerga.

El coa es el arma del subalterno ilegal, su recreación e intervención crítica al lenguaje. Este sujeto habla desde un sublenguaje que sus claves de vida y las pulsiones de muerte han organizado. El coa se aprende desde la vida misma, es cuerpo oral que se disciplina en la torsión y que, en su práctica y proliferación, nombra y legitima al grupo ultramarginal en tanto

cuerpo social. La novela cuando entra al río entra a la vez al coa y la jerga se oficializa en su gramaticidad otra a través de la representación de sus cuerpos coas. Esta lengua oral hecha desde y para la más crítica minoría, cuenta solo con los cuerpos coas como memoria y activación de la lengua. Abierta enteramente hacia el coa –como elección, identidad, goce y resistencia–, la novela inicia su fundación del sujeto ilegal.

Pero ¿quiénes son estos sujetos fundacionales?, son los niños del río que se han retirado ya de las convenciones y que han suplantado el tradicional sufrimiento y abandono por el placer de erigirse como los precoces administradores de su vida comunitaria. Pero esta comunidad no está ajena a las jerarquías y a los binarismos porque, al revés, el coa-lumpen demanda, exige, taxonomiza a los cuerpos con un rigor implacable.

La forma de sobrevivencia es el robo, un conjunto de hurtos de poca monta donde se pone a prueba la habilidad del ñoñohampón. El protagonista roba de una manera festiva, solo guiado por el placer de despojar, el botín parece ser solo el testimonio de un gesto riesgoso, plagado de detalles burlones, el robo se convierte en una anécdota porque, en realidad, el dinero tiene una función relativa, solo cumple el protocolo de una estricta sobrevivencia y es la representación material de la realización exitosa de un código. Más importante parece ser el acto de robar que la calidad de lo robado. El dinero circula de otra manera en la organización que plantea la novela. El dinero no se acumula, no se transforma en objeto, no prestigia. Lo que se acumula y prestigia es el robo como actividad. Una actividad que actúa como el puente que marca las distancias y las diferencias entre un mundo y otro. Los hurtos señalan aquello que es irreconciliable porque las estructuras de gasto en el mundo lumpen son divergentes e incluso antagónicas al/los otros mundos.

Las etapas trazadas por las leyes del río se deben cumplir con disciplina para acceder a las categorías con las que se construye el futuro delincuente. Los líderes adolescentes son los referentes para los niños aspirantes. La novela mitifica este organigrama, insiste obsesivamente en detallar los saberes y las órdenes del grupo, buscando así ritualizar y volver sagrado el contingente marginal que funciona según estrictas y particulares éticas. La novela lucha incesantemente para negarse a la categoría de asocialidad con la que tradicionalmente se nombra el espacio lumpen para intercambiarla por una ultrasocialidad alternativa. Los propios habitantes del río están territorializados. En un espacio se establecen los futuros delincuentes, en

otro sector aquellos niños que funcionan como cuerpos de servicios, como subalternos de los otros niños.

La forma más usada para la codificación de los cuerpos es la violación sexual por parte del sector –digamos– superior sobre el inferior. Los niños seleccionados para el río por los líderes adolescentes cazan a los niños desestimados que habitan la orilla diversa y realizan violaciones colectivas. La práctica homosexual reaparece como síntoma de dominación y como escenario privilegiado donde se sopesan las capacidades de ejercer el poder en estructuras de máxima crueldad. Pero el texto insiste en recodificar las prácticas sexuales y sistematizarlas en un sistema. Aunque la sexualidad se ejerce entre hombres, solo algunos de ellos van a ser catalogados como homosexuales. El homosexual, en la ley del río, es siempre el inferior, está impedido de alcanzar su plenitud como sujeto lumpen porque, más allá de sus habilidades, persiste su subalternidad sexual que lo hace víctima del menosprecio por parte de su grupo social.

Quizás uno de los aspectos más relevantes a nivel de sentidos que presenta la novela es la problemática de género. La división masculino-femenino no requiere, en este trazado, de mujeres. Esta división transita por los hombres que reparten entre sí las condicionantes de género. La sexualidad entre cuerpos pares surge como llamado imperativo y primordial, pero, a la vez, es susceptible de desestabilizar el lugar social de los sujetos coas, en la medida que se exponen a la ideologización que emana de las prácticas corporales y que los puede petrificar en el espacio femenino como «huecos» –que es la palabra que nombra en la novela al único sujeto homosexual–, es decir, como vacío perpetuo a ser llenado. El «huevo» pasa a convertirse así en la degradada otredad del otro. Pero el «huevo» es algo más que una práctica, es un comportamiento que atraviesa lo genital para enclavarse en un depósito de roles y emociones que siempre se van a establecer como un menos ante el grupo.

Toño, el protagonista, cae de su promisoría jerarquía cuando ejerce para un hampón la función de «huevo». Pierde su lugar, su prestigio, su futuro. Es expulsado del río, de su sector dominante por sus propios pares, después que se le somete a juicio debido a la normativa quebrantada. Toño acata la decisión recorrido por una humillación sin límites. Acata, porque sabe que más allá de los afectos, lo que rige ese espacio son los códigos y él se ha transformado en un cuerpo interdicto por la comunidad del río. Sin alternativa, evitando llegar hasta la otra orilla donde habitan los «huecos»,

el protagonista va al prostíbulo, se asila allí, volviendo así al cuerpo femenino, a la madre simbólica, en los momentos en que ha sido feminizado por su grupo.

La novela establece la reparación mediante la corta unión de Toño y una prostituta, reponiendo a su vez la problemática del lugar que ocupa la identidad sexual en el interior de la novela. Una identidad que flota y se disemina. Pero la prostituta es también un cuerpo legislado desde un coa femenino que no incluye los atributos tradicionales que le han sido asignados por la cultura a la mujer. La prostituta se parece a la madre del protagonista, funciona en el placer más que en el deber. Su ser se establece fuera de los sentimientos amorosos, más allá de las lealtades o la abnegación. Ella ve en Toño un subalterno, sabe de su catalogación como «hueco» y lo usa pero también lo desprecia. El escenario coa se sigue desplegando en su alteridad en incesantes bipolaridades. Los poderes lúmpenes emanan del cuerpo y de la codificación establecida desde los mismos cuerpos. La fama y el prestigio asaltan la narración, dislocan los cánones, desordenan las funciones.

La escala jerárquica lumpen tiene sus espacios privilegiados en los cuales la fama consolida y se pone a prueba. Una prueba que comprende el reformatorio como escuela primera, hasta la cárcel como etapa superior. Toño pasa por el reformatorio y la cárcel. El reformatorio cita las alteraciones que ya fueran abordadas por la estructura del internado. Los cuerpos como zona de disciplinamiento muestran sus partículas de rebeldía. Los guardianes son las figuras emblemáticas de un intento vano, de un enfrentamiento constante entre ley y deseo que se anudan en un movimiento circular donde la reclusión no hace sino profundizar la crisis por la que los signos sociales adversos transitan y se enfrentan.

Violencia, sexualidad y fama son los valores que atraviesan el espacio de reclusión. Quebrantando el discurso oficial, la cárcel es un premio, la posibilidad de consolidación de la fama. Es en el espacio cerrado de la cárcel donde se verifica el mito delictual. Como centro de reunión de energías ya probadas por el castigo, este se revierte y se recodifica a la manera de currículum. Los intercambios entre el afuera y el adentro de la cárcel son frecuentes. Toño, que se deja apresar para revertir su condición de «hueco» y así volver al río, ve truncadas sus esperanzas por las noticias que circulan febrilmente. Su antiguo error lo persigue y aunque, ya en

libertad, vuelve al río, su lugar social está coartado por la limitación de ese femenino que el río le impuso.

Si el cuerpo lumpen representa el único bien, el capital, el arma y el depósito, va a ser el cuerpo lo que la novela exagera. Como cuerpo diseñado desde el coa, con sus signos alterados e irreductibles a las lógicas oficiales, la narración le otorga al contrasentido un sentido. La cárcel que es la figura estigmatizada por el proyecto burgués, aquí es premio, las figuras débiles del hampa, más benignas para la estructura social dominante, son «mujercitas» en este espacio alternativo. La prostituta despojada de cánones femeninos es la que sobrevive y reina en el prostíbulo, en la medida que adquiere atributos masculinos, pero se trata de una figura que no alcanza resonancia en el espacio delictual, cuyos centros pasionales se establecen en el interior de ellos mismos.

Finalmente, la novela no plantea la posibilidad de redención social que aparece como una constante en la narrativa chilena perteneciente al canon cuando ha elaborado al sujeto marginal en situación de ilegalismo. En novelas como *Eloy* de Carlos Droguett, el bandido se redime con la muerte, en *Coronación* de José Donoso, el personaje al borde de lo delictual se redime a través del amor, en *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas, su protagonista escoge el trabajo como vía alternativa al delito. En cambio en *El río*, Toño, su protagonista, emprende, al final de la novela, una carrera – digamos– internacional como delincuente. Se va del país con cartas de recomendación de delincuentes chilenos dirigidas a afamados delincuentes extranjeros. Parte hacia Perú a proseguir su carrera y la última imagen que el texto entrega es la abierta intención del protagonista de robarle la billetera a un compañero de viaje.

El río presenta orgullosamente, en un carnaval sin fin, sus signos invertidos. La contracultura desaparece para transformarse en cultura alternativa. Sin embargo, es la narración misma la que transforma el caos en orden, la que historiza y norma la histeria de las reglas. Es la narración la que se encarga de convertir al flujo en depósito de sentidos estratificados, en la medida que el coa –o parte del coa– se hace escritura lineal, se descifra mediante su conversión a la otra gramática. El coa –cuerpo lumpen– se convierte así en utopía, en la voluntad de ordenación de lo más ingobernable que demarca a un social evadido de un proyecto hegemónico en torno al poder.

Pero, más allá de sus incoherencias conceptuales, la novela *El río* pervive como uno de los escasos intentos de textualización de las zonas prófugas de la cultura. El relato hecho de retazos de escrituras, de raptos de imágenes, de morales deconstruidas y vueltas a organizar, permanece como una sucesión de saberes en donde cuerpo y sentido se estrechan para construir, desde las zonas sociales tradicionalmente descartadas, una invertida y apasionada épica cultural.

(1997)

3. MUJER, FRONTERA Y DELITO

La pasión, como uno de los territorios en los que se confrontan los límites humanos, constituye una constante tras la que se articulan los materiales privilegiados del arte y particularmente de la literatura. La escritura que narra el drama sentimental inexplicable, artero, incontrolable, ha sido magistralmente abordada en las obras principales que conforman el trazado de la literatura occidental. Ya con *Edipo Rey* y su irreversible sino trágico, nos recorre la amplia gama de transgresiones familiares pensables y posibles, y desde allí se puede registrar la emergencia del sujeto en crisis – siempre ajeno y culpable a la vez– que se configuró como un espacio extremo al que podía arribar el relato literario.

Precisamente por el poder simbólico que porta la literatura es que la última transgresión posible, como es la acción criminal, ha podido traspasar la barrera del legítimo horror que provoca una determinada realidad sin mediaciones, para reponerse en otra vertiente de legibilidad que otorga la ficción literaria, porque nos permite atisbar la parte dramática en la que se articula una determinada poética de las emociones.

El sujeto femenino históricamente signado y consignado por la cultura como el sujeto de la pasión por excelencia, debido a la distancia con que la misma cultura la separó del pensamiento científico y de la conciencia racionalista del mundo, ha sido el protagonista de innumerables secuencias pasionales, ligadas mayoritariamente al suicidio. Por otra parte, un número considerable de obras narrativas escritas por mujeres ha optado por hacer de su centro narrativo la sentimentalidad y allí el destino fatal de un amor imposibilitado de consolidarse.

Quiero detenerme en un libro que se cierra sobre un único universo: mujer y delito. *Cárcel de mujeres*, publicado en 1956 por Editorial Zig-Zag en Santiago, es una obra de género incierto. A medio camino entre el testimonio, la autobiografía y la ficción, recoge la experiencia carcelaria de María Carolina Geel, escritora, mientras purga su condena por haber asesinado a su amante en el salón de té de un lujoso hotel santiaguino de la época*. Este crimen pasó a formar parte de la historia de la crónica roja chilena por la espectacularidad pública con que se llevó a cabo y, muy especialmente, porque incriminaba a una renombrada escritora nacional. Con la publicación de *Cárcel de mujeres*, el delito cometido por María Carolina Geel alcanzó un nuevo formato y puso a su autora en el espacio mediador de la literatura, vale decir, el crimen se resguardó tras el prestigio editorial que le otorgaba el objeto libro, publicado por la editorial de mayor prestigio de su tiempo.

Se trata, sin lugar a dudas, de un libro particular en varios sentidos. En primer término, habría que detenerse en el prólogo realizado por un influyente crítico chileno que ejerciera su labor desde el diario más poderoso y conservador del país, *El Mercurio*. Hernán Díaz Arrieta – Alone– alcanzó un enorme poder cultural desde la tribuna de *El Mercurio*, ya canonizando o desautorizando obras literarias, hasta transformarse en un juicio imprescindible a la hora de establecer jerarquías y valoraciones en el transcurrir de la literatura nacional chilena. Este es el mismo crítico que se encarga de prologar el libro *Cárcel de mujeres* y su gesto excede el mero trabajo de presentación para establecerse, en cierto modo, como protector o defensor no solo de los materiales que el libro va a contener, sino especialmente avalando a su autora María Carolina Geel, para reponerla en el estatuto de escritora, volviendo ambiguo y ficcional su acto criminal.

Una lectura atenta a este prólogo, escrito en la década de 1950, por un crítico filiado al pensamiento conservador, va revelando la fascinación que a este le produce la conexión entre crimen, escritura y cárcel. Sublimando el espacio carcelario, Alone vislumbra la reclusión como el sitio idílico para la producción literaria, cuando compara la situación de Geel con la de Oscar Wilde o Cervantes. Desde estas referencias, el crítico incita a la narradora reclusa a escribir, amparándose en ejemplos extraídos de la alta cultura europea: «Escriba, cuente, diga simplemente cuanto sepa; porque, aunque se trate de usted misma, usted no lo sabe todo» (8).

Apelando a un tono no exento de dramatismo, Alone se hace parte de la épica de María Carolina Geel en la cárcel y a su vez su propia épica radica en que esta escritora reclusa produzca un texto que recoja el «privilegio» de escribir en la cárcel, privilegio que corresponde al espacio ensoñado por Alone, así como su deseo de impulsar una obra carcelaria. De hecho, según el prólogo de Alone, él es el receptor primero de las páginas informes que luego van a dar origen al libro, libro dictado por el deseo de Alone o bien el libro como resultado de un pacto cultural entre el crítico y la escritora, para soslayar así la sanción social que provocara la transgresión misma del crimen.

A medio camino entre la disquisición filosófica y la disposición de conceptos provenientes de la psicología, la presentación de Alone se empeña en aludir a la pluralidad que porta el sujeto, a ese remanente fatal e imprevisible que se aloja en uno de sus resquicios y que lo vuelve irresponsable de sus actos. En ese lugar de irresponsabilidad y de misterio ontológico ubica Alone a María Carolina Geel.

Alone alude a un cierto «sonambulismo» (como lo tenue, lo ensoñado) que atraviesa al texto y a la vez, paradójicamente, le otorga al libro *Cárcel de mujeres* una lógica que estaría reñida con el caos de la locura criminal. Este prólogo excede la presentación tradicional en la medida que el crítico se pone en varios lugares a la vez. Desde la filosofía llega a la psicología hasta erigirse como el propulsor del texto mismo, un libro híbrido, escrito por el pedido epistolar de Alone, quien «convence» a la autora de la necesidad de redimirse y así redimir el crimen por la escritura.

Insiste el escritor del prólogo en que María Carolina Geel, al asesinar al amante, en realidad se ocasionó su propia muerte, pues se retrotrajo hacia un lugar indeterminado de «senderos irreales, desprendida, entre calles y casas de fantasmagorías» (14). Y entonces es a él a quien le corresponde actuar porque «los que permanecen vivos tienen esa obligación de tender la mano a quienes van hundiéndose, sin ánimo ya ni deseo de remontar el aire para respirar» (14). Pero por la posición del prólogo que forma parte concretamente del libro, el crítico es un participante de la cárcel de mujeres, se introduce en el espacio del delito y de lo convencional femenino, ya como poder masculino o bien como una palabra sentimentalizada que lo transforma, en el interior del libro, en un femenino más.

Luego, aparece la voz híbrida de la narradora, una voz que rehúsa darse un nombre y que se va a abocar a dos tareas: por una parte, a describir a las

mujeres internas de la cárcel y, por otra, en una aguda tarea diferenciadora, a ubicarse a sí misma como aquella atrapada desde siempre en el interior de la cárcel de su propia mente.

El libro no pasa por el espacio previsible de la confesión y el arrepentimiento para llegar al perdón por su falta. De hecho, el texto evade de manera sistemática la palabra «asesinato». Se trata más bien de instalar el poder de la escritura como arma y estrategia para obtener un determinado salvataje social.

La voz de la protagonista del relato va a revelar su carácter letrado en el interior de uno de los espacios más frecuentados por el sujeto subordinado, como es el espacio carcelario que congrega a las delincuentes comunes. Contra la arreflexividad con la que convencionalmente se define lo lumpen, en cuanto a zona de pulsiones y de rencores, surge esta voz dotada de saberes, de éticas y estéticas, para organizar así una interioridad violentamente diversa a los seres que pueblan su entorno.

La diferencia, desde luego, radica en la escritura, en el poder total que le otorga el construir un sujeto que se dota de una subjetividad plena, mientras escribe a las otras desde una mirada externa y premeditadamente superficial. Así, la protagonista se organiza dualmente, no solo en cuanto narradora del relato, sino además por la distancia conceptual que la separa del resto de las asiladas: un microespacio recorrido por rateras, prostitutas, alcohólicas cuyo hacer o mal hacer es idéntico a su ser, puesto que de cada personaje se extrae una identidad burda y tosca que las va ratificando en un lugar social fijo y subordinado.

Pero más allá de las estrategias textuales, la cárcel constituye un lugar de iniciación para la narradora. Iniciación múltiple y compleja, pues la protagonista, escindida, experimenta la cárcel como material de escritura, a partir de su observación de las demás, y por su posición social –ella está en una sección especial del reclusorio, el pensionado– puede escoger, a su vez, la autoexclusión que le permite aislarse de la convivencia diaria con las otras prisioneras. Habita así en una especie de cárcel dentro de la cárcel y este juego de reclusiones le permite una ficción del encierro que resulta más afín a la experiencia conventual que a la realidad carcelaria.

No obstante, es a partir de esta ficción del convento donde se permuta la cárcel por el claustro. Un claustro desde donde atisba el mundo degradado de las mujeres de la cárcel. Una degradación que pasa a formar parte de su propio proceso de expiación, que consiste en la obligación a observar este

universo impuro e imperfecto que le recuerda la dimensión del delito que la lleva a esta experiencia.

No es la reclusión el síntoma que provoca más angustia en la narradora, sino tener que coexistir, aun en la distancia, con las otras desde sí misma, las delincuentes que, anecdotizadas y caricaturizadas por la narradora, se vuelven figuras monstruosas no en tanto representantes del «mal», en el sentido más sagrado del término, sino por el carácter de inferioridad síquica y social que la escritura va demarcando.

De esta manera se establece con fuerza la óptica burguesa centrada en el clasismo y en la calidad de una determinada interioridad. El femenino que la obra construye radica en la sensibilidad extrema, en la extrema discreción y aun en la inteligencia de ir asumiendo el nuevo contexto precisamente para construir la integridad del propio texto. La cuota de horror que le provocan los nuevos saberes que la cárcel va entregando es vivida con serenidad y hasta comprensión de los nuevos hábitos. Una fina ironía recorre la escritura cuando describe a las otras, donde la gran paradoja parece ser el drama de enfrentarse, aun en su oblicuidad, a seres dotados de una moral rudimentaria. La gran épica que atraviesa el libro es entonces el castigo de permanecer junto a lo más excedencial que convoca el sujeto femenino.

El álter ego de la narradora lo va a constituir la figura de la monja, pues el reclusorio es manejado por la congregación religiosa del Buen Pastor. Las monjas son descritas como «mujeres que deben acorazar sus pudores y la finura de sus costumbres, de raigambre aristocrática, frente a las otras, para cuya gran mayoría no hay más ley que la violencia, ni más principio que el deseo» (57).

Dentro de este grupo de religiosas, la narradora encuentra su paridad en la madre Anunciación, quien intenta introducir a la protagonista en el amor a Cristo. Pero, más allá de la imposibilidad de un encuentro con Dios, porque es agnóstica, la protagonista ve en la monja un «espíritu» semejante al suyo en tanto víctima de las otras mujeres de la cárcel. La protagonista se detiene en el sacrificio de la monja –donde lo sacrificado es el halo aristocrático– para donarlo al servicio «sin tregua con seres que la vida situó exactamente en el cabo opuesto de los mandatos morales» (57).

De esta manera, se configura una alianza entre la reclusa y la monja. La monja en la cárcel tiene una doble función: se presenta como la redentora moral a través del catolicismo, pero también es la encargada de que se

cumplan las leyes penitenciarias. Desde un doble poder sagrado y civil, la monja encarna la ley de Dios y los códigos de justicia cuando se convierte en la carcelera. Así, la monja, subordinada al poder masculino, se hace la representante de ese poder ante el universo de mujeres que caen bajo su estricta vigilancia. La protagonista se alía a esa figura subordinada a los poderes centrales, pero que aun en su subordinación se erige en la figura dominante del espacio de la cárcel.

De esta manera, la protagonista se territorializa junto a la monja y esta ubicación no está conectada con la religiosidad, puesto que no es creyente, sino más bien se trata de una idéntica relación con el poder que es el de la clase. En este sentido, su formación dentro de la más estricta cultura burguesa le permite organizarse detrás de una actitud que bordea el misticismo cuando opta por aislarse en su propio claustro del pensamiento. Pero esta mística que atraviesa el libro –su doble retiro de la cárcel a la ficción del claustro– mantiene fuertes nexos con lo profano.

La protagonista, doble o triplemente aislada, conserva sin embargo una visión controladora sobre los sujetos femeninos que pueblan la cárcel. Su mirada se transforma en un panóptico (siguiendo el pensamiento de Michel Foucault en su obra *Vigilar y castigar*) cuando su mirada se hace un foco poderoso y omnipotente que observa los cuerpos prisioneros incesantemente, sin que a su vez sea vista por nadie. Una visión que controla, clasifica y captura los cuerpos de las mujeres para repenalizarlos en un juicio permanente que se produce dentro del recinto.

La simetría de la mirada le permite lo que la ley no le permite: juzgar sin ser juzgada. Su cuerpo no circula, se confina como haría una novicia, para observar como si estuviese detrás de una tupida reja las formas que caracterizan a la mujer de la cárcel. Esta mujer carcelaria va a transformarse en su material de escritura, en el texto que legitima la penuria de la cárcel. Quebrando el estatuto tradicional, no es la carcelera la figura estigmatizada a lo largo del relato, sino la de sus compañeras delincuentes, no por la dimensión de sus delitos, sino por la degradación síquica y moral que las recorre de acuerdo a la mirada censora y persecutoria de la narradora.

Desde luego, esta degradación está ligada a la sexualidad, una sexualidad que constituye la real iniciación de la protagonista en la cárcel. La homosexualidad recorre los cuerpos de las prisioneras y sumerge a la protagonista en la angustia de este nuevo saber. A pesar que entiende el lesbianismo no como una opción sino en tanto perversión que otorga una

especie de sobrevivencia afectiva frente a la realidad carcelaria, la narradora establece un sello moral, como cuando después de escuchar una conversación erótica entre dos reclusas reflexiona: «Oprimí con violencia mis manos contra mis oídos... Por qué en el mundo hay sujetos que se ponen a sufrir por lo que a otros les es connatural» (38).

No quiere oír pero escucha, no quiere ver pero se estructura en la mirada. Más allá de lo que el texto explicita, existe en la protagonista una aguda curiosidad, un afán por enterarse de todo lo que ocurre en el penal, siempre resguardada de la mirada de las otras. Pero los nuevos saberes corresponden mayoritariamente a la esfera de la transgresión sexual con los modelos dominantes. Una sexualidad que a la protagonista la hiere por descarnada y que se transforma en el terror a la sexualidad propia: «... de súbito me llegó el golpe que me hirió a lo largo de toda mi vida: la mujer relataba un hecho sexual» (23).

Pudor y represión se funden en el relato para dar origen a la conjetura acerca de la homosexualidad latente de la protagonista. Efectivamente, cuando atisba, escucha, supone palabras o actos sexuales, la protagonista, de manera evasiva, muestra el recorrido de su propio deseo escondido detrás de su deseo manifiesto de «timidez, huida de la vulgaridad, temor del hombre, anhelo de un aticismo que no hallé jamás. Soledad» (24).

Es el temor al hombre y a la vulgaridad (la del hombre) lo que la lleva a refugiarse en el terreno pagano de la cárcel de mujeres, como si para llegar al espacio puramente femenino hubiera requerido del crimen como corte radical. Una cárcel signada y consignada por la evidencia explícita de la pulsión lésbica que al escribirse, al darle un nombre, se constituye en una forma de consumación. Pero darle nombre y forma implica a su vez degradar su propio deseo, dejar fluir la materia lésbica a partir del cuerpo otro de sí misma, a esa parte suya que el crítico Alone señala sabiamente: «Aunque se trate de usted misma, usted no lo sabe todo» (8).

La homosexualidad va a ser la licencia que la cárcel permite una vez que las normativas sociales ya están transgredidas. Desde el centro mismo de la práctica homosexual, la narradora evoca al hombre que la llevó hasta el crimen. De manera reiterada, la protagonista insiste en la necesidad de aislamiento con la vida cotidiana que requirió a lo largo de su vida, y cómo el amante era el único nexo que le permitía una comunicación con el afuera. Pero la necesidad de aislarse no se debe a la timidez o al misticismo, sino que radica en que el afuera o la realidad es vista como un mundo mediocre,

una realidad apenas soportada porque su transcurso carece de elegancia y de profundidad. El amante entonces forma parte de esa mediocridad, se hace el representante del afuera, se constituye en el hilo conector con la vida y de esa manera ella se sostiene en él, con la franja de menosprecio que rodea a lo que se considera débil: «... y yo, sin percatarme, puse ilusión en la legitimidad de la sencillez de él, es decir, de esa inferioridad suya que en cierta forma lo hacía superior al mundo demoníaco de la inteligencia» (79).

La inferioridad del amante, no inteligente, posiblemente no de clase, es tolerada mientras se respete el pacto que los convoca. Pero el pacto se rompe cuando el amante, casado, queda viudo y, según la narradora, la solicita en matrimonio al que ella se niega, una vez más movilizadora por «la espantosa miseria moral que el matrimonio logra infiltrar en los seres» (77). A pesar de reconocer que el amante se iba a casar con una mujer joven, hecho que según la protagonista ignoraba, su relato descarta como móvil este crucial acontecimiento, como si la pasión y los celos formaran parte de la indignidad del mundo al cual se rehúsa a sumarse.

Cuando se niega a reconocer los celos como motivación del crimen – porque se vería envuelta en la órbita del conocido y común crimen pasional–, las razones se vuelven ambiguas, difusas. Y en el interior de esta ambigüedad se teje la posibilidad de la fatalidad del destino, de un algo ya predeterminado y del cual los dos serían participantes. Entonces, el crimen se trataría de un acto compartido entre víctima y victimario, ya presagiado desde el encuentro cuando él la acompaña a comprar una pistola, hecho que marca el inicio de la relación entre ambos.

La pistola triangula la relación; él elige acompañarla en su búsqueda para comprar un arma entre 400 hombres que trabajan con ella. Este hecho augural, teñido de elementos mágicos, va a formar parte del convencimiento de que el amante es el agente de su propia muerte, que ella no hace sino obedecer su deseo y en ese sentido es que se invierten los papeles, pues la frágil barrera entre víctima y victimario se vuelve intercambiable. Pese a que no se concreta la primera compra, aunque en esa primera salida no se cumple el objetivo de la pistola, sí da origen a una relación amorosa entre ellos en donde la pistola va a ser diferida para otro momento, cuando, sin razones aparentes, más que una vaga, buscada ruptura, se precipita el instante del disparo y junto con el disparo se concretiza el deseo antiguo de reclusión de la protagonista, ese deseo de pasar inadvertida.

Pero para hacerlo, paradójicamente, necesita del escándalo y de la publicidad, requiere enfrentarse al juicio que le resulta siempre mediocre de los demás, para escribir en la cárcel el texto de la otra reclusa, de aquella movilizadora por pasiones descontroladas y así borrar el descontrol propio, su propia pulsión criminal, esa masa de sentimientos humanos que no es capaz de reconocer que la habitan, ni menos de integrarlos balanceadamente a su estructura.

Entonces, *Cárcel de mujeres* es el resultado de una experiencia radical, pero es también una operación destinada a escamotear las aristas que la narradora decide sortear. Sin embargo, la escritura como una práctica que se caracteriza por la ambigüedad que portan sus signos, deja entrever, con relativa facilidad, las fragilidades en la construcción del relato que emprende. Allí se filtra la dirección de un ojo voyerista que, en el centro de la descalificación, deja transcurrir la dimensión del deseo del encuentro con esa mujer que le resulta despreciable porque, quizás, es su propio deseo homosexual lo que desprecia y por eso se encarniza no en la legitimidad de la diferencia, sino en el relato de una obstinada desigualdad. Esta política – digamos– reaccionaria de la mirada se hace análoga a un determinado manejo de la memoria. Una memoria que está imposibilitada de reconocerse en el abandono y los celos como causa del crimen para politizar estas causas en tanto causa histórica femenina y develarlas como productos de una tecnología sabia y monótonamente inoculada por los sistemas dominantes. En cambio, la narradora más bien utiliza una vaga filosofía para enaltecerse y evadirse así del estallido de la pasión a la que la conduce su historizado, histerizado crimen pasional.

(1999)

*Sobre una fotografía del coronel Robles, que es una mujer mexicana. (N. del E.)

*La noción de sangre como resultado de la herida, patrimonio masculino, como alternativa a la sangre ritual de lo femenino, corresponde a una conceptualización de la escritora y crítica mexicana Margo Glantz. (N. de la A.)

*María Carolina Geel es el seudónimo de Georgina Silva Jiménez, quien publicó, además de *Cárcel de mujeres*, *El mundo dormido de Yenia* (1946), *Soñaba y amaba el adolescente Perces* (1949), *José, o el pequeño arquitecto* (1956) y *Huida* (1961). Su estudio crítico *Siete escritoras chilenas* es de 1949 y cuenta varias reediciones. (N. de la A.)

IV

DIFERENCIAS Y RESISTENCIAS CULTURALES

1. NO SOY UNA EXTRAÑA A LA HISTORIA

«Si uno le pregunta: ¿usted es chileno? Sí, pero también soy mapuche».

Así aborda uno de los haces de la problemática en torno a la identidad indígena José Bengoa en una entrevista concedida a la revista *Nütram*. Y entonces, en esta aseveración doble (cuya expresión más ajustada, quizás sea: «Soy mapuche, pero también soy chileno»), pienso que se escenifica uno de los conflictos más dramáticos que subyacen en nuestra sociedad. Porque en rigor, lo que está en juego es el dilema de la fractura en una historia y las modalidades si no de recomposición, al menos formas de coexistencia posibles para realidades culturales diversas. Diversidad enclavada en la diferencia de lenguas que estructuran los cuerpos (cuerpos convocados por su historia que no es otra que la historia de su lengua).

Hoy, la conmemoración de los 500 años supondría una mirada sobre lo que ha sido y lo que es el devenir indígena. Pero, claro, es una simple suposición. Lo más importante me parece que es cómo hoy se comparece, por ejemplo, en la Feria de Sevilla, donde se acude con un iceberg* (argumento posible para una película de Herzog o fragmento de un sueño omnipotente entrecortado).

Se celebra en la Feria de Sevilla la parte que cabe en el descubrimiento, con la literalidad de un pedazo de nuestro paisaje más inhabitable escogiendo el frío, alguien diría la neutralidad, soslayando el conflicto de los cuerpos, el riesgo de llegar a elaborar cualquier figuración.

Pero, a fin de cuentas, se trata de una puesta en escena, de un espectáculo distante, se trata en realidad de responder a un pedido para

construir una imagen (¿o para competir?) en una feria especialmente diseñada para los 500 años.

Y es la noción de espectáculo lo delicado en cualquier convocatoria. Alguien diría, más de alguien diría siguiendo la argumentación de los tiempos presentes, que es un asunto de marketing, de «imagen», y yo diría que quizás es incluso razonable, pero el problema surge cuando los límites del espectáculo o de la «imagen» se tornan confusos o difusos y, para poner un ejemplo, una guerra (como el conflicto en el golfo Pérsico) pasa a ser un «evento» que se sigue (con sus correspondientes pausas comerciales) a la manera de una película de acción por las pantallas de la televisión, mediante una reprobable conversión de la realidad en ficción pura.

Como si las bombas fueran de mentira, como si los aterrados habitantes del territorio en conflicto fueran extras, sometiendo así a países enteros al conocido dilema fílmico de representar a los «buenos o a los malos», a los «jovencitos o a los malhechores», o más elaboradamente, según el decir de Sábato, discernir entre «héros y tumbas». Para que allí el espectador, a su pesar cómplice del espectáculo, elija su propia trinchera, su particular bandera desde su butaca personal.

Pudiera ser que de esta manera se vaya construyendo una historia contemporánea, una historia vertiginosa relatada por los medios de comunicación de masas que, con distintos instrumentos a los de los antiguos cronistas de la conquista española, «escriban» de modo instantáneo las imágenes y la lectura simultánea de ellas.

Pero más allá de la guerra como espectáculo o de la Feria de Sevilla, la celebración o conmemoración (según se estime) de los 500 años, estuvo para algunos de nosotros ligada, especialmente, a los destinos actuales de los pueblos indígenas. Ya sabemos que los últimos sobrevivientes de las etnias de Tierra del Fuego –el pueblo alacalufe– se extinguen, ya se extinguieron, según las estadísticas, de manera irreversible.

Derrumbados por la sífilis y la tuberculosis, acosados por el cambio cultural que implicó pasar del nomadismo a un habitar sedentario, hoy solo pervive un pequeño grupo alacalufe de no más de treinta personas que mantienen su idioma, el kawésqar, allá en la lejana reducción de Puerto Edén (nombre al menos paradójico para referir el lugar físico de la muerte de un pueblo).

No más de treinta personas en todo este universo que, a pesar de la hostilidad deparada a su raza, conserva el patrimonio de su lengua. Y este

acto sobrecogedor de resistencia y de pervivencia, acto heroico y clásicamente lírico, no figura hoy en el debate público. No sabemos qué medidas de salvataje social y cultural existen para los sobrevivientes, salvo quizás el empeño de algunos investigadores, como el trabajo riguroso y silencioso realizado por el lingüista Óscar Aguilera, quien desde hace años elabora un léxico kawésqar.

El pueblo alacalufe se extingue hoy en el idéntico tiempo simétrico que compartimos los chilenos y en su extinción –estoy segura– quedará pendiente el duelo y la memoria que se merecen los primeros habitantes del territorio, quedando sepultadas, además, sus producciones culturales, como, por ejemplo, sus canoas artesanales. Los alacalufes se extinguen, un conjunto reducido de la etnia aymará sobrevive en el altiplano de manera angustiada, mientras el pueblo mapuche lucha hoy, a través de sus organizaciones, por establecer un marco institucional para sus demandas.

Es verdad que los nuevos sentidos del mundo contemporáneo apuntan hoy más bien a fundirse aceleradamente con una cierta inmediatez y al interior de esta inmediatez, con una imagen «lo más occidental posible» o, para decirlo de otra manera, «lo más blanca posible», pero, para que se extienda esa imagen «blanca», se tendría que forzar nuestra territorialidad, sesgándonos y recortando a parte importante de los habitantes y especialmente reducir, en gran medida, la realidad de los conflictos de las minorías con las que convivimos. Los problemas de los pueblos indígenas son uno de nuestros conflictos como sociedad. La situación del pueblo mapuche no puede ser ajena, aunque está ahí, al acecho, la oferta de hacernos cada vez más «blancos».

Y en este marco, me parece que la revista *Nütram*, que dirige el antropólogo y ensayista Rolf Foester, constituye un magnífico aporte para establecer una conexión con los debates, la historia y los problemas del pueblo mapuche. Al recoger el amplio espectro social, histórico y cultural mapuche, la revista *Nütram* coopera con el acervo cultural chileno, no desde un punto de vista mítico, nostálgico o idealista, sino más bien generando un dispositivo en el que la palabra del «otro» o de la «diferencia» muestra y demuestra precisamente los sentidos y las expectativas contemporáneas que van marcando a un grupo que lucha por mantenerse al interior de una historia que está signada por la diferencia de su lengua. Porque es, precisamente, la diferencia de una lengua lo que contiene su especificidad.

«No soy una extraña a la historia», escribió Julieta Kirkwood, y esa frase me parece pertinente, pensando, como ella lo afirmó, que desafortunadamente existían historias de «segundo orden» al interior de la gran historia. Yo diría al igual que Kirkwood: «No me siento una extraña a esa historia». El incierto devenir actual de los pueblos indígenas forma parte –con su obligada diferencia– de un problema que afrontan las minorías que actualmente pueblan nuestro territorio.

En este sentido se conmemoran los 500 años del descubrimiento de nuestro continente, y cuando pienso en esta conmemoración, mi visión admirada está puesta, en verdad, en unas mantas tejidas a telar, en algunos perfectos objetos de greda, en unas bellas joyas de plata, en oraciones que he leído de las machis. Y, como tragedia, queda también mi mirada incrédula ante las fotografías que se han conservado de los onas muertos bajo las botas de los cazadores.

(1992)

2. ESTE ES UN LIBRO*

*Ser reducida de sus tierras, llegar a vivir en una
reducción, estar en un reducto de la reducción, ser india.*

*Soñar en mapuche el peuma, abrazar al padre en el
Wenumapu, hilar el hilado, copiar a la madre, temer al
hermano mayor, ser bilingüe al huinca.*

*Manejar casa y yerbas en la adversidad, manejarse con el
rapto y la brujería, curar todos los males, ser machi.*

Este es un libro que libera a sus interlocutoras y que dice: «Yo, que he escuchado todo lo que me has dicho, he logrado intuir, comprender, formalizar aquello que no has podido, no has querido ni tuviste cómo decir».

Por eso este es un trabajo de repliegue y despliegue de la reflexión y de los elementos que la motivan, situando las resistencias sin anularlas, dejando desarrollarse las contradicciones y la locura de una etnia, que señala nuestra misma idéntica contradicción y locura.

De esta manera se va constituyendo un lugar: genera escritura y la misma escritura va articulando el espacio en el cual ya no se habla sobre la mujer mapuche, sino de la mujer mapuche. Y en este desplazamiento, Sonia Montecino urde, teje, diseña un modelo contraacadémico, estructurado en la simultaneidad de voces que la habitan. Voces que vienen de lo más antiguo; desde los territorios libres hasta la reducción, de la reducción a la ciudad y así al sueño que duerme la precolonización atávica y ritual.

Por allí pasa su escritura dando cuenta de un arrasamiento, en el que la mujer indígena aparece doblemente vencida, dualmente capturada; por los suyos en lo patriarcal de su organización, y por lo extranjero de un sistema cultural con el que choca y se dispara.

Pero también se evidencia de manera muy fina y compleja –a través de las voces que se acogen– el desmentido a la sumisión absoluta, porque las mujeres mapuches se desenvuelven en el privilegio contemporáneo de su situación bilingüe: a pesar de todo, más allá del huinca mismo, ellas hablan, rompiendo lo reduccional de su hábitat.

Y los tics y deficiencias de la oralidad aparecen transcritos en su plena belleza, tensados con la cuidadosa elaboración de un discurso escrito que transcurre programando, engarzando los diversos estratos del lenguaje; desde la cita al ruego religioso, en un texto que, coherentemente, apunta a una identidad, identificándose como un espacio otro, al cruzar en sí mismo la diversidad y pluralidad, en un procedimiento creativamente nuevo y emergente en nuestro ámbito; porque se toca lo que se toca y a su vez este roce modifica la ensayística tradicional.

A eso quiero referirme: a la productividad de un trabajo que se erige contra la inercia de su propio género, redimensionando el ensayo, irrumpiendo, quebrando los parámetros petrificadores de la univocidad.

En cambio, aquí la emoción y lo intelectual se juegan a fondo, creando así una tercera instancia: ser la escena y el escenario del lector, que verá con sus ojos la otra mirada y la otra de la otra de la otra, hasta ser la abuela de la abuela y la menor de las mujeres, para ser parida o parido al revés, tráfuga de sí tras una tierra que se disputa, se desgarrar y se vacía con la muerte, después de la carente y alucinada vida que vivimos.

(s/f)

3. ESCENARIOS LATINOS EN NUEVA YORK

Movilizada por una mezcla de curiosidad y desafío cultural, decido aceptar la invitación que me hace Ángel para presenciar una ceremonia de santería que se va a realizar en el Bronx, en aquel sector donde se congrega parte importante de la comunidad puertorriqueña. Sé que el Bronx es síntoma y símbolo, que se erige social y públicamente como un espacio marcado por la pobreza y la violencia. Un Bronx ya fijado (prefigurado) en incontables imágenes cinematográficas, me refiero a aquellos films estadounidenses donde una sucesión de crímenes hacen sede en la pantalla.

Voy a la ceremonia acompañada por Ángel Lozada, un alumno mío puertorriqueño que asiste al taller literario que imparto en la Universidad de Columbia, y también va otra participante del taller, Miriam Morales, chilena, exiliada, radicada en México quien está por un semestre en Nueva York. El joven escritor Ángel Lozada, junto con realizar estudios doctorales en esa universidad, se está formando como santero. En el interior del vagón empieza a instruirnos sobre la ceremonia a la que nos invitó, una instrucción precipitada a la que no puedo responder porque mis ojos están absortos en los cuerpos que ocupan el metro. Me detengo en las figuras latinas, en sus cuerpos que hablan a través del vestuario, que dicen más de lo que dicen a través de su uso aleatorio del inglés y el español, de algunas poses taciturnas, de ciertas conversaciones animadas y festivas, de los finos cordones del audífono del compact que asoman desde la oreja hasta perderse en algún bolsillo. Las estaciones del metro se suceden, más latinos, más ojo, más mirada, más me habla Ángel Lozada vestido enteramente de blanco, agotado de antemano por la cantidad de trabajos escritos que debe elaborar en su semestre doctoral, y después sigue nombrando divinidades africanas, nombrando unos dioses que conozco de manera lejana y también va diciéndonos que su padrino santero le ha dicho que su destino de escritor ya ha sido advertido por el santo que algún día le va a corresponder.

Escucho a Ángel y, por sus palabras, empiezo a entender que él mantiene nexos vivos con un sector popular de su comunidad. Pese a sus estudios de posgrado que lo convierten –por decirlo de alguna manera– en un sujeto del universo «letrado», su alma cultural lo convoca hacia tradiciones frecuentadas mayoritariamente por las expresiones populares como la santería, que es una práctica masiva en los países caribeños.

Aunque ya he presenciado ceremonias y ritos santeros en Cuba y en México, esta vez sé que la ceremonia tiene otro cariz, sencillamente porque el muchacho, Miriam y yo, relacionados por el hacer literario, estamos en

Nueva York, enmarcados por otro contorno lingüístico, por un distinto paisaje, un paisaje estratégico e ineludible que nos evidencia como los experimentadores de una extranjería tensa incapaz de resolverse: Miriam, radicada en México después de un exilio forzado, con su habla ya intervenida, plagada de modismos mexicanos, y yo también tensamente extranjera en medio de una estancia breve; pero claro, sin duda más tensa, más intensa y mucho más compleja la de Ángel por los abigarrados signos en los que ha transcurrido y sigue transcurriendo su historia nacional.

Ángel, vestido de un blanco abiertamente oficiante, no resulta, sin embargo, particular en el interior de ese metro poblado de cuerpos minoritarios en donde las minorías más frecuentes en el curso del viaje las forman, sin lugar a dudas, latinos y ciudadanos afroamericanos. En un tramo del viaje, un niño de unos nueve años que está sentado a mi lado lee atentamente la lista de canciones del compact disc que le pasa su mamá. Observo, de manera intrusa y lateral, que se trata del cantante argentino Yaco Monti, el cantante argentino de las décadas de los sesenta y setenta. El niño marca mi propia ajenidad, pues, por el tono en que transcurren sus comentarios, no estoy segura si pertenece a la comunidad cubana o puertorriqueña o dominicana y ya sé que la categoría de latino, esa compleja categoría rasante, se presta para anular la incertidumbre; no para anularla, para desviarla hacia un punto más cómodo, tal vez menos político, se me ocurre. Un niño latino con el compact de Yaco Monti entre sus manos, aquel cantante argentino pulverizado por la febrilidad de los tiempos discográficos, renaciendo, volviendo a cantar en mi propia memoria en un metro camino al Bronx luego de haber salido ya del sofisticado, diverso y poderoso Manhattan (lo digo para profundizar el lugar común) hacia los extramuros, allí donde la fama del sector se construye por la frecuencia en que se produce el delito y el crimen.

Salimos del metro y enfilamos por calles homogéneas. Reconozco de inmediato esa homogeneidad arquitectónica descuidada en la que se signa (habita) lo popular; solo que esta arquitectura es distinta, me refiero a una carencia dotada de tecnología y, por esta diferencia, no la reconozco, al punto que me impide realizar todo paralelo con los sectores poblacionales de Santiago y, más bien, solo me queda leer la diferencia de la diferencia con algunas zonas de Nueva York. Los efectos de la comparación resultan abismantes en su desigualdad. En las veredas, sobre los huecos de la calefacción, se ven algunos vagabundos tendidos con gruesas ropas

acolchadas, con tarros de Coca-Cola a medio consumir, y uno que otro mantiene a su lado una radio relativamente moderna. Ángel Lozada nos lleva con seguridad hacia la casa. Entramos al mismo tiempo que un grupo que parece aglutinar a los integrantes de una joven pandilla de muchachos puertorriqueños. Vestidos de cuero negro, todos iguales, rapados, tatuados, armados, sus fachas se neutralizan, pierden su eficacia de moda amenazante, en el minuto que se internan por la casa en donde la ceremonia ya ha comenzado.

El lugar es un sótano de una casa con el techo bajo, que alberga a más de cien personas de la comunidad puertorriqueña. En el frente de la habitación está el muchacho que se inicia como santero, acompañado por su padrino y un conjunto de santeros vestidos de un blanco riguroso. Al frente del iniciado están los tambores y las bailarinas. La cantidad de asistentes impide un deambular cómodo pues, al revés, el espacio parece insuficiente para tanto congregado. La ceremonia recién ha empezado cuando son alrededor de las tres de la tarde. En ese espacio cerrado se profundizan los perfiles de los asistentes.

Sin duda, el ambiente es reconocidamente latinoamericano, me refiero a una cierta familiar, efusiva energía; sin embargo, la diferencia con una posible tradición latinoamericana está también a la vista porque una clara distorsión recorre el espacio, los cuerpos, el recinto. Algo que excede al idioma que transcurre sucesivo, simultáneo, dando lugar a un bilingüismo dotado de una velocidad inimaginable. Montado código sobre código, lo que señala una atmósfera inasible es, pese al aglomeramiento, al vestuario, a la efusividad latinoamericana, la presencia de un tipo de ordenación rígida que percibo como proveniente de la cultura anglosajona; quizás se trata de una ordenación inacabada, pero sus tics racionalistas y hasta puritanos están allí, transcurriendo.

Es evidente, también, que muchos de los hombres asistentes son gays y es Ángel quien me dice que en la santería de Nueva York no existe, ni de lejos, la exclusión homosexual y por eso es que allí se entrelazan los masculinos más tradicionales que coexisten con hombres dotados de fuertes características femeninas. Sin atreverme a poner en duda lo que Ángel me dice, pienso que se trata de un especial resquicio político, puesto que la exclusión sexual es una forma dominante en los sistemas centrales y doblemente excluyente en las culturas latinoamericanas. Pero esos femeninos están allí, enclavados en cuerpos de hombres y la amabilidad que

se advierte en los rostros y en los gestos de los participantes heterosexuales no parece alterada por la notoria diferencia. O es que, quizás, la ordenación externa que recorre a los participantes los hace cumplir a cabalidad las leyes escritas de la convivencia hasta volverlas literales y, de esa manera, actúan enteramente una excepción, la actúan en medio de la ceremonia de santería mientras uno de los santeros habla en «lenguas», lo que quiere decir la inclusión del nuevo código lingüístico, de una lengua africana. Detrás de la letanía africana se escuchan las múltiples expresiones en inglés y en español que se usan para saludar y dar la bienvenida a los numerosos invitados que parecen conocerse desde hace mucho tiempo entre ellos.

Ángel me presenta a su padrino y a su madrina, un matrimonio de santeros que lo forman y lo patrocinan. Los concurrentes bailan al ritmo de los tambores y siguen las letanías hablando en «lenguas» y no puedo dejar de observar al hombre que ingresa a la casa cuidadosamente vestido con un traje de corte impecable, cultivados bigotes, la camisa abierta hasta la mitad del pecho, sobre el que cae una gruesa cadena de oro desde su cuello y que se complementa con el vistoso reloj, también de oro, que brilla en su muñeca. El hombre, exponente máximo del macho latinoamericano, se tiende reverencialmente en el suelo, que es una forma ritual de saludo, ante el iniciado y los santeros, quienes le hacen una seña, y entonces el hombre se levanta y saluda a sus amigos palmeteándolos con vigor en sus espaldas.

El hombre después saluda con un abrazo efusivo a un hombre alto, vestido con un traje de un brillante color rojo fosforescente, con su rostro enteramente depilado y maquillado, traspasado por una femineidad que se vuelve más ambigua aún ante el abrazo con el hombre del collar de oro, mientras mantienen entre ellos un intercambio de palabras en las que se suceden el inglés y el español sin ninguna jerarquía. Inmediatamente al lado del hombre maquillado veo a una muchacha morena vestida con una falda, debajo de la cual se percibe una enagua almidonada que le levanta en vuelos la pollera, la muchacha tiene unos ineludibles aros dorados en los cuales se escribe con amplitud su nombre: «Betty». La muchacha canta, baila y a ratos habla con un joven que tiene entre sus brazos a una guagua de pocos meses; el bebé sigue con su vista móvil los bailes en medio de una concentración ensimismada, mientras su joven padre baila y en el baile lo mece, a la vez que contesta en inglés las palabras que le ha dirigido en español Betty. Hasta ellos se acerca una mujer, que resulta ser la madre del joven, quien le hace arrumacos a la guagua y luego se queda bailando y

musitando palabras africanas siguiendo el canto del santero, mientras los tambores profundizan el ritmo febrilizando la atmósfera y agilizando a los cuerpos que se mueven más rápido, más rápido aún siguiendo sincrónicamente el tono requerido por los tambores.

El muchacho que se inicia ese mismo día como santero se ve demacrado mientras se mantiene erguido entre el conjunto de santeros que lo acompañan. Es muy joven, moreno, de estatura baja. Está descalzo, vestido con lo que a mí me parece algo así como un disfraz rojo de aspecto claramente medieval. Sostiene una corona dorada en su cabeza y tiene entre sus manos una especie de cetro. Se mantiene, pese a la palidez y un ostensible cansancio, en una pose solemne, sagrada, mientras recibe, impasible, el homenaje que le rinde cada uno de los invitados, algunos de los cuales, aquellos que me parece tienen algún tipo de jerarquía en el interior del sistema santero, se tienden en el suelo, boca abajo, rindiéndole tributo.

Ángel me explica que están reunidas en el interior de ese sótano aproximadamente 20 familias de santeros y me dice también que hacerse santero cuesta aproximadamente cinco mil dólares, porque el iniciado tiene que pagar los tambores, las bailarinas, los detalles de preparación y también la comida que se servirá más tarde, una comida puertorriqueña que integra diversas clases de carne y que, en ese mismo momento, se está preparando en la parte de atrás del sótano. Habla que el santo que le corresponde al futuro santero le va a prohibir comer algunas clases de alimentos y, por eso, esta es la última vez que el muchacho puede consumir lo que desee.

Súbitamente, una mujer entra en trance produciendo gran expectación entre los asistentes y Ángel me explica que a la chica le está bajando un santo. Los santeros se ponen alrededor de ella y la protegen de posibles golpes porque su trance se profundiza a través de febriles movimientos y saltos que la elevan hasta alcanzar casi el nivel del techo. Uno de los santeros le quita los lentes mientras la muchacha con los ojos cerrados parece estar fuera de todo. Escucho los comentarios satisfechos de las personas que están a mi alrededor, observo también la satisfacción de Ángel, quien me comenta que algunos posesos incluso se tragan los cigarrillos encendidos cuando les baja el santo y por eso hay que protegerlos de cualquier daño, hay que protegerlos de golpes y de caídas. Uno de los santeros le pone miel en los labios a la muchacha en éxtasis y

luego la atención sobre ella se diluye, pues empieza un nuevo baile que desencadenará otras sucesivas posesiones.

La madrina de Ángel me explica que el hombre que está bailando en uno de los rincones es un ruso al que ella está formando y que se ha integrado a la comunidad puertorriqueña de santería. Me dice que el ruso ha viajado desde Pennsylvania especialmente para esta ceremonia. Resultaría evidente para cualquiera que el ritmo del hombre bailando en una esquina de la habitación no concuerda en absoluto con el sonido de los tambores. La madrina añade que el ruso está alojado en su casa y me dice, también, que las familias de santeros se reúnen cada quince días en diversos puntos del Bronx para realizar sus ceremonias. También, con un tono cálido, me invita a que la visite en su casa cuando vuelva a Nueva York.

Mientras avanzan los cantos, mientras se profundiza el sonido de los tambores, aumenta el número de posesos, uno tras otro van cayendo en trance, siempre violento, siempre espectacular, jóvenes y adultos, incluyendo a dos de los muchachos rapados vestidos de cuero negro. El trance de uno de ellos me parece demasiado prolongado: yace en el suelo, pálido, con los ojos semiabiertos rodeado por santeros mientras un grupo de mujeres exclaman en español y en inglés, alarmadas, señalando que el chico de cuero puede morir en el trance. Pero el grupo mayoritario de los asistentes sigue bailando e invocando en lengua africana a los santos que bajan y bajan posesionándose de los cuerpos y obligándolos a bailes en extremo frenéticos. Ángel permanece sereno y nos dirigimos hacia la entrada donde se congrega un grupo de fumadores.

Los fumadores conversan entre ellos y hablan de sus distintos oficios. De tanto en tanto, mujeres y hombres se dirigen hasta nosotros para hacer comentarios sobre el efecto nocivo del cigarrillo y ponen ejemplos alarmantes de tíos y primos muertos por cáncer al pulmón. La ceremonia parece a punto de terminar y, junto con apagar los cigarrillos, volvemos con Ángel al centro del recinto mientras el muchacho vestido enteramente de cuero sigue tendido en el suelo atendido por los santeros. Un grupo numeroso de niños, adornados con sus mejores galas, deambulan entusiasmados entre los adultos. Empiezo a despedirme de la madrina, del padrino y de otros invitados con los que ocasionalmente he conversado a lo largo de esas horas. Son aproximadamente las nueve de la noche y salimos abruptamente hacia la oscuridad del exterior.

Afuera, las luces débiles dejan ver pequeños grupos de puertorriqueños en la calle, parados ante algunos bares abiertos. Un aire tétrico se advierte en esa parte de la ciudad, un aire tétrico que es profundizado por la mala luz, por el deterioro de las viviendas, por la fama del barrio, por los altos de basura que se amontonan frente a cada edificio. Llegamos, después de caminar varias cuadras, a la estación de metro, Ángel hace una pregunta sobre la línea de transporte que nos corresponde a un hombre puertorriqueño que espera en el estación, pero el hombre no le contesta y le da la espalda. Cuando llega el tren subimos a un carro y me doy cuenta de que la atmósfera ya ha cambiado cuando son más de las nueve de la noche. Los rostros hoscos resultan determinantes. En vano resultan los intentos de Ángel por recoger alguna información en torno a la línea que nos corresponde. Como si se hubieran puesto de acuerdo, ninguno de los pasajeros contesta sus preguntas apelando a una indiferencia agresiva. Es solo la percepción de Ángel la que nos aproxima a la dirección correcta.

El largo recorrido, de casi una hora, está a punto de concluir. El paisaje humano, a medida que nos acercamos a nuestro destino, vuelve a cambiar, y con el cambio surgen nuevos códigos. Atrás quedan la ceremonia y los cuerpos ceremoniales; atrás quedan sus estrategias, sus memorias modificadas; atrás la lengua perforada; atrás la locura cultural. Atrás dejo lo que me parece una forma política, la manera alucinante en que se cursa una contaminada resistencia cultural.

Honor y gloria para el nuevo santero del Bronx.

(1998)

*Se refiere al iceberg antártico que Chile llevó y con el que se hizo presente en la Feria de Sevilla realizada para conmemorar los 500 años del descubrimiento de América. (N. del E.)

*Prólogo al libro de Sonia Monteemo *Mujeres de la tierra*. (N. del E.)

V

RECENSIONES

1. INCRUSTADO ENTRE EL TIEMPO Y EL ESPACIO*

El pasaje, la primera narración que el libro recoge, se perfila como la mirada exterior en torno a un mundo interior, cercado por los límites de una arquitectura cuidadosamente examinada para construir –a la manera pictórica– el pasaje o paisaje que permite el acceso a algunas vidas, a fragmentos de vida de personajes resguardados tras cuatro paredes.

Vidas sostenidas por el pasaje mismo, la narración señala el tránsito humano adosado a la arquitectura que se vislumbra como más sólida y más permanente que los mismos habitantes.

Desde el poder urbano que implica poseer un pedazo de ciudad, se estructura el primer nivel del conflicto narrativo. Sus cimientos se ordenan a partir de la estrategia social jugada entre dueños y arrendatarios consumidos en la incertidumbre del espacio habitacional. Personajes cuyas existencias transcurren de casa en casa, de barrio en barrio, suspendiendo en cada traslado el pasado y el futuro.

Al interior de este dilema se extienden múltiples niveles de significación que el texto va proponiendo. Ambientada en un tiempo incierto, en una época ambigua, la novela apunta a realidades temporales duales: por una parte, la clausura definitiva de ciertas formas de vida, lo que cita el tiempo ya finito de la narración, pero, a la vez, parte de ese modo de vida permanece intacto en el presente nacional, lo que alude a la inmutabilidad de una porción de convenciones abordadas por la novela de Couve. Así, la propuesta espacial y temporal de la obra presenta tanto la demolición como la preservación de situaciones que aluden a rasgos de identidad de una cultura urbana.

A estos espacios implicados temporalmente comparecen los personajes con sus marcas síquicas y sociales; María Carter y su hijo Rogelio articulan la relación eje establecida en la multiplicación de señas que los atraviesan. Señas en que confluyen efectos contradictorios y oscuros. María Carter es una doble de sí; madre diurna y mujer nocturna, apela a estas dos instancias para mantener un mediano equilibrio en el reducido espacio que su condición social le ha asignado.

Entre la fiesta y la austeridad, entre la sexualidad y el ascetismo, Rogelio, el hijo, aparece *desgarradamente lúcido*. Masculino y femineizado a la vez, recibe los ecos del áspero precepto social. Esta pareja es poseída y radiografizada por la mirada de Margarita Plana, la dueña del pasaje. En cierto modo, la anciana se yergue también desde un doble poder, su estatus le otorga la soberanía no solo del lugar, sino sobre la vida de sus inquilinos. El niño, navegando entre la madre y la mirada vigilante de la anciana, opone todo el peso que le permite su bagaje infantil.

La infancia que la novela articula se le aparece desprovista de inocencia. Con la resistencia y la mediana distancia, el niño emprende, desde el quiebre generalizado, su propio quiebre que no es otra cosa que su profunda oblicuidad. La novela se cierra sobre el niño en tránsito. Su abandono del pasaje clausura el paisaje de la novela dejando tras de sí una huella humanizada en el espacio interior de la calle Riquelme.

La copia de yeso, segunda narración que la obra contiene, opera de manera inversa. Esta inversión descansa fundamentalmente en el punto narrativo que consiste en ejercer una mirada interior sobre el espacio exterior.

Estructurada como modo narrativo, desde la carta, la novela pasa y repasa la dependencia histórico-cultural del mundo chileno con la Francia parisina del siglo pasado. El sujeto de la carta va a encarnar en su propio interior la fascinación por ese París lujoso y excluyente, a la vez, del mundo latinoamericano que revolotea como mariposa de luz ante su brillo.

Las cartas a Leticia son una combinatoria finamente tramada de sucesivas intrigas que envuelven la visión especial del protagonista, excediéndola, para tocar su peculiar contingencia. Una cierta marginalidad *rodea* la atmósfera de la escritura llevando la narración a una paradoja constante. El tiempo se detiene y transcurre.

Las cartas, la escritura de las cartas mantienen un hilo temporal interno no especificado, salvo el tiempo de los sucesos exteriores que constituyen la

progresión de la estadía en París. El mundo diplomático chileno acerca al protagonista a la parte más solemne de la vida política francesa y lo confronta con la estadía latina en espacios carentes de sofisticación y recortados en una regimentada sobrevida.

Leticia, la indefinida destinataria de la correspondencia, comparece como la depositaria de una escritura amorosa y angustiada a la vez. La narración que la carta deja fluir va articulando progresivamente el hilo central que determina la estadía en París y que ilumina el sentido del viaje: el secreto de la futura escuela de arte que le es encomendado al protagonista, cerrando así la marca de la dependencia cultural.

Pero la novela propone otro final, final que alude a fuertes inversiones y que muestran el engranaje entre autor y narrador. Bajo la fórmula de papeles encontrados, fórmula literaria ya operante en *El Quijote*, aparece un narrador inédito que lucha por dar un estatuto de realidad real a la escritura de las cartas. El artificio narrativo se despliega con profundidad al interrogar y problematizar el contenido del texto, dando origen al relato dentro del relato.

La palabra final de la obra es la clave de este juego de espejos. Cartagena es, en realidad, la carta ajena que mueve el deseo inútil e imposible de convertir la realidad en ficción. Carta ajena en Cartagena. La carta parece ser siempre ajena.

(1989)

2. ENTRE LA CÁRCEL Y LA MÚSICA

Las memorias de Billie Holiday, *Lady Sings the Blues* (Barcelona, Tusquets Editores, 1988), aparecen como un documento que conjuga dos elementos poco comunes en este tipo de género, la tensión narrativa y un estilo coloquial fuerte y rotundo. La historia vital de la famosa cantante norteamericana de *blues* constituye un extenso recorrido social desde su doble condición de pobreza y negritud.

En un viaje épico, Billie Holiday atraviesa, junto a su madre, las densas barreras que las condenaban a una forma de vida corroída por la miseria. Una infancia despojada de inocencia es rearticulada narrativamente por Holiday, que ya a los diez años debió enfrentarse a la cárcel por el intento de violación de que fuera objeto por parte de un hombre blanco. Desde este

momento, el relato biográfico se empieza a deslizar críticamente en torno a la discriminación racial que debió afrontar a lo largo de toda su vida.

En 1927, a los 13 años viaja de Baltimore a Nueva York con la idea fija de establecerse en Harlem. Allí, viviendo apartada de su madre, inicia una vida como prostituta infantil hasta que a los 15 años es encarcelada por cuatro meses. Una vez en libertad, Holiday decide cambiar su vida y vuelve a reunirse con su madre: «Cuando mamá y yo nos reunimos y encontramos vivienda para las dos en Harlem, la Depresión ya había empezado. Al menos eso oímos decir. Para nosotras, una depresión no era nada nuevo: siempre la habíamos tenido».

Es en esta situación desprovista donde Holiday consigue su primer contrato como cantante. Con un sueldo de 18 dólares semanales, aparece su voz que es considerada una de las más particulares en la historia del *blue*. Su actitud no sumisa le proporciona el seudónimo de Lady, al negarse a recoger el dinero de las mesas.

Graba su primer disco con Benny Goodman y en cada una de las grabaciones posteriores señala la existencia de la misma problemática: «Daba igual que las discográficas ganaran miles con los discos, tú nunca recibías un céntimo más. A veces incluía canciones escritas por mí, pero tampoco cobré nunca *royalties* por ellas».

La precisión de su voz la lleva a presentarse en diversos clubes, pero no soluciona su carencia económica, ni logra estabilizarse efectivamente. Mantiene una relación amorosa, decisiva y naufragante, con un músico: «Fue la primera vez en mi vida que coqueteé, que pretendí a alguien, que lo perseguí. Me hizo sentir mujer. Fue paciente y amoroso; sabía a qué le tenía miedo yo y encontró la forma de ahuyentar mis temores».

«Entré en la banda de Count Basie para ganar algo de dinero y ver mundo. Durante casi dos años no vi prácticamente nada salvo el interior de un autobús *Blue Goose*, y nunca logré enviar un céntimo a casa». De banda en banda las giras se multiplican hasta tomar un riesgo mayor, viajar junto a dieciséis músicos blancos. El problema racial adquiere toda su magnitud. En forma sistemática es rechazada en todos los hoteles, en los restaurantes. Se le niega la posibilidad de ocupar los servicios higiénicos en cualquier lugar público. Termina con una seria enfermedad en la vejiga: «A veces recorríamos mil kilómetros con una sola parada... donde no querían servirme, para no hablar de entrar al lavabo sin que se armara jaleo. Al principio me daba vergüenza, pero pronto me decidí; cuando me entraban

ganas le pedía al conductor del autobús que parara y me dejara al costado del camino, prefería hacerlo entre los matorrales a correr el riesgo de un escándalo en restaurantes y ciudades».

«Debuté en el café Society como una desconocida y lo dejé dos años más tarde como una estrella». Billie Holiday se abre camino como intérprete aunque no logra el mismo éxito con su economía. Este desajuste se ve agravado por su condición de drogadicta. Intenta detener su adicción internándose con gran discreción en una clínica privada, pero paradójicamente este internamiento va a traer como resultado la presión policíaca que desde ese día en adelante la va a acompañar a todas partes. Finalmente, en 1947 es detenida y condenada a un año de presidio por consumo de estupefacientes. Su carrera amenaza llegar a su fin. Cumple la condena en el Reformatorio General para Mujeres de Alderson en West Virginia, desarrollando trabajos agrícolas y recibiendo ocasionales castigos por indisciplina.

A la salida se ha preparado un concierto en el Carnegie Hall, que inseguriza a Holiday de manera extrema. No está segura de cuál será la respuesta del público.

«Me he desmayado una sola vez en mi vida, al finalizar el concierto de medianoche en el Carnegie Hall, diez días después de salir de la cárcel». La presentación había sido un éxito, pero su condición de ex presidiaria la privó del derecho a actuar en sitios en los cuales se vendiera alcohol, con lo cual sus posibilidades de presentaciones públicas se ven abruptamente limitadas. Al filo de la ley continúa cantando en cabarets de Nueva York, donde es enjuiciada nuevamente por drogadicción: «Y ahora estaba otra vez en el banquillo, otra vez contando la historia de mi vida, otra vez muerta de miedo». Billie Holiday consigue probar que ha salido de la adicción y el jurado la declara inocente.

Viaja a Europa, donde realiza brillantes actuaciones en los mejores centros musicales, rompiendo así el exilio que la privaba de cantar en lugares nocturnos. Ya su trayectoria la había emparentado con los grandes músicos y cantantes de su época, como Duke Ellington, Lester Young, Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong y Artie Shaw, solo que Billie Holliday parecía contener un grado mayor de autodestrucción o dramatismo que la exponía incesantemente al castigo público.

Al volver a los Estados Unidos es detenida por el mismo cargo: consumo de drogas. El 28 de febrero de 1958 es llevada a la cárcel de Filadelfia.

Consigue la libertad bajo fianza y llega justo a tiempo para comparecer a su función.

Las memorias de Holiday aluden a un modo de vida zigzagueante en un momento histórico en que se suceden fuertes reacondicionamientos sociales, desde «la ley seca», la Segunda Guerra Mundial pasando por la llamada «guerra fría», la única constante parece ser la inamovilidad de su condición de cantante negra segregada, que le impide entrar por las puertas principales de los hoteles en los cuales es su máxima atracción. La lucidez de su relato va iluminando un personaje sólido que jamás claudica en torno a su origen, ni enmascara ninguna de las aristas más complejas de su vida personal que se ven íntimamente ligadas a la esquizofrenia abierta entre la gran recepción pública de su voz y el peso del rechazo a su cuerpo negro: «Me han dicho que nadie canta la palabra *hambre* como yo. Ni la palabra *amor*. Tal vez yo recuerde lo que quieren decir esas palabras, tal vez yo soy lo bastante orgullosa para querer recordar Baltimore y Welfare Island, la institución católica y los tribunales de Jefferson Market, el sheriff en nuestra casa de Harlem, las ciudades y poblaciones donde recibí golpes y me hice cicatrices».

Billie Holiday murió en un hospital de Nueva York el año 1959, dejando su voz impresa en múltiples grabaciones que continúan siendo reeditadas bajo el emblema de *Lady Day*. En el negativo de cada una de sus melodías pudiera insertarse su doble voz con idéntico rigor: «... se supone que debo salir a escena lo más bonita posible, cantar bien y sonreír. ¿Por qué? Porque soy Billie Holiday y he tenido problemas».

(1989)

3. BIRD LIVES!

A la muerte de Charlie Parker, el 12 de marzo de 1955, aparecieron en el Village y en los metros de Nueva York grafitis con la leyenda *¡Bird vive!* como homenaje a una de las figuras centrales del jazz norteamericano.

Bird, apodo artístico de Charlie Parker, da título a la biografía escrita por Ross Russell (Barcelona, Ediciones B, 1989), que acercándose a la forma de novela biográfica va elaborando un exhaustivo catastro en torno al jazz producido entre las décadas del treinta y el cincuenta en Estados Unidos.

Orquestas, músicos, cantantes, sellos grabadores, desfilan por las páginas del libro en forma inacabable, generando una atmósfera clausurada hacia una sola realidad: el jazz, presentado en la obra como la manifestación artístico-musical más importante de la época, sintetizada en la figura del saxofonista Parker, maestro de maestros, quien con sus excepcionales condiciones llevó al jazz a una máxima complejidad desde un profundo vanguardismo.

Charlie Parker aparece narrado como un sujeto en abismo, zigzagueando por las zonas límite del sistema. Entregando su cuerpo al consumo de drogas duras desde los 15 años e inmerso en un alcoholismo creciente, Parker cae en la catalogación de autodestructivo por su determinante vocación al naufragio vital.

El libro insinúa el choque frontal del músico con las formas de vida dominantes en su país, especialmente por la aguda discriminación racial que atravesaba el funcionamiento social de su tiempo. En este sentido, la obra configura el recorrido de una desadaptación síquica, simétrica a la extraordinaria lucidez y creatividad musical.

La biografía de Parker resulta útil para pensar la relación existente entre la producción artística, el cuerpo concreto del artista y el sistema social. En estos tres espacios se cruzan y entrecruzan las líneas de poder modelador de uno de los tópicos más valorados por la historia visible del arte contemporáneo, esto es, el mito biográfico legado por las llamadas *existencias malditas* que son transformadas en ejes de producción necesarios para incrementar, redimensionar y en algunos casos sobredimensionar la obra de un artista.

La existencia maldita, en general, es analizada como una forma de contrarrespuesta a la oficialidad del cuerpo social y se configura como una especie de vía crucis por la inclusión del cuerpo del artista en áreas de conflicto, vigiladas, reprimidas y sancionadas por el poder central. Aparentemente, el artista emprende una batalla inútil que lo condena a la pérdida de su propio cuerpo que es donado al sistema para ser *canonizado* al revés después de su muerte. Así, su negatividad y resistencia es subvertida y devuelta como mercancía adicional, estimuladora de la obra, aportando un mito tolerable y, de cierta forma, rentable a la mitología artística.

Este sacrificial pero frecuente proceso ha expuesto a los artistas a habitar lugares de alta incertidumbre social, especialmente por la conflictiva

operatoria que se articula con las instituciones, pero, a la vez, ha generado un paradójico sistema de valor en que la vida se transforma –post mortem– en un fetiche propagandístico para el mercado que, a menudo, por la simplificación de sus significados, atenúa los códigos implicados en la obra artística.

Vidas ejemplares al revés, son reactivadas por el mercado en una peligrosa modalidad, ciertamente romántica, que oculta y enmascara la labor realizada por el artista para dotar y aportar al colectivo una producción simbólica que integra sólidos trazos de una sintaxis mayoritariamente cuestionadora de convenciones artísticas.

Las interrogantes que se abren detrás de este mercado biográfico podrían ser: ¿en qué medida el artista desobedeciendo vitalmente al sistema, lo acata, arriesgando la desobediencia de su obra?, ¿de qué manera el artista entrega su cuerpo al sistema para que el sistema teja un mito neutralizando así su disconformidad? Desde luego, no es posible establecer una respuesta única. Sin duda, múltiples aristas están contenidas en el hábito por la destrucción personal, si es que aceptamos la anomalía (frente a las convenciones) como un acto destructivo, despojándola de su función política.

El caso de Parker, al igual que el de la cantante Billie Holiday, presenta rasgos que exceden la esfera de lo privado y, como tal, permiten elaborar ciertas reflexiones culturales. A ambos artistas del jazz se les retiró su licencia para actuar en lugares públicos en donde se expendiera alcohol, debido a su adicción a las drogas. Se trató de una sanción legal y es este castigo el que merece la mayor atención y en donde es posible vislumbrar las dimensiones de la crisis en que los cuerpos artísticos y el cuerpo social participan, enfrentándose.

Holiday y Parker recibieron un castigo *corporal*, pero el castigo, en último término, estaba dirigido no a los cuerpos biográficos, sino a sus cuerpos artísticos privados de ejercer sus capacidades públicas. Es en esta relación donde resulta posible observar que lo sancionado no es la drogadicción –que el castigo excluye materialmente–, sino la producción artística del drogadicto, el excedente de su cuerpo vivo, es decir, el cuerpo creativo que produce.

La dramaticidad de la pena recibida por los jazzistas –su expropiación corporal de la escena pública– constituye el punto neurálgico en que se manifiestan las coordenadas del poder y el conflicto abierto entre los

cuerpos que operan y producen desde los bordes de un sistema social determinado. Desde esta perspectiva cabe considerar y reconsiderar el ribete crítico de las producciones artísticas de Holiday y Parker –habitantes del barrio negro de Harlem– y el modo en que estas producciones resultaron lesivas para los códigos de su época.

Charlie Parker murió a los 34 años. Su participación en la escena del jazz consistió en reformular el aporte realizado en los años veinte por Louis Armstrong. Admirador de Lester Young en los cuarenta, su exploración creativa junto a Dizzy Gillespie lo llevó a generar el *bebop*, tendencia discutida por los sectores conservadores del jazz y admirada por los cultores progresistas y que posibilitó el camino al entonces joven y talentoso Miles Davis, frecuente acompañante musical de Parker.

Los rayados murales realizados por los *hipsters* fanáticos del *bebop* señalaban una mentira y, a la vez, una verdad emblemática: Parker moría para que *Bird* viviera.

(1990)

4. EL ASMA, EL ARMA, EL ALMA

Jorge Castañeda reconstruye, documentada y distanciadamente, la legendaria figura del Che Guevara en la biografía *La vida en rojo*. Se interna en un recorrido por una historia que resulta, desde el punto de vista estrictamente temporal, reciente, pero a la vez, desde la actual arrasante sensibilidad política dominante y sus vastas operaciones ideológicas, aparece, sin embargo, lejana y mítica.

La biografía del Che que ofrece Castañeda se erige como un tapiz político en donde se va a incubar un sujeto en constante lucha por obtener una identidad. Pero en este caso se trata de una identidad prófuga, nómada, temblorosa, irritada, que extrae de la acción la certificación de su existencia, una figura que desde el riesgo activa la respuesta angustiada de la enfermedad corporal, un sujeto que desde el ejercicio de los poderes centrales emprende una fuga terminal y funeraria hasta la periferia.

Jorge Castañeda organiza interesantes conexiones cuando describe el mundo militar del Che. Los padres en constantes mudanzas por la provincia argentina, las solapadas desavenencias matrimoniales, el complejo lugar de primogénito, la relación simbiótica del Che con una madre que se vislumbra

como incapaz de estructurar un espacio doméstico tradicional. Y es en este contexto familiar donde Jorge Castañeda va a situar detalladamente la irrupción precoz de la enfermedad que va a transformarse prácticamente en lo único que no se abandona porque no lo abandona, en lo más radicalmente inamovible en la vida del Che: el asma.

El asma ocupa a lo largo de la biografía un espacio protagónico absolutamente apasionante si se piensa en la relación cuerpo, poder y política. Cuerpo asmático invadido por la inminencia del ahogo, la asfixia, la estrechez respiratoria, contrasta con la búsqueda de un horizonte abierto, sin fronteras. El Che cumple fielmente el programa asignado por su estructura social acomodada, se titula de médico, pero la biografía permite atisbar, como un ejercicio de lectura posible, que se trata de un protocolo, de una secreta despedida, especialmente a la madre y a la madre patria, Argentina.

Castañeda insiste –cuestión que parece indiscutible– en que el Che Guevara nunca fue en rigor un político clásico. Lo construye como un sujeto apasionado, disconforme, despojado de los atributos tradicionales, no solo en lo que respecta a una formación política –digamos– académica o sistemática, sino también en su restringida capacidad de negociación. El Che es reconstruido por Castañeda como un depósito de pulsiones y acciones por las que transita en medio de un paisaje político permanentemente convulso, agitado por la posibilidad de establecer nuevas propuestas frente a los desequilibrios de los poderes locales que rigen Latinoamérica. En este marco, el Che inscribe su registro fundacional y épico junto a Fidel Castro. Así, un médico argentino nómada y romántico, semiespecializado en alergias, vale decir, en las marcas síquicas que inscriben sus nerviosas erupciones sobre el cuerpo, y un abogado cubano, reproductor de la ley, se unen en torno a una utopía para refundar el continente. Me parece de alto interés atender a las profesiones de ambos líderes, en la medida que son dos prácticas estratégicas en las que confluyen saberes que controlan a cuerpos biológicos y cuerpos sociales. Profesiones que no resultan inocentes frente al desenlace de la historia, esto es, la ley como primacía, como poder que sobrevive al siempre precario y finito cuerpo anatómico, escindido entre el asma, el alma, el arma.

El texto va dando cuenta de cómo lo aparentemente imposible se vuelve posible (el triunfo de la Revolución cubana), pero a la vez –y este es el trabajo deconstructivo del biógrafo– cómo lo posible se vuelve imposible.

Cuando la opción, la utopía, la gesta se realiza, empieza a establecerse un abierto campo reactivo. Los poderes empiezan a evidenciarse en el relato biográfico en toda su dimensión múltiple. Poderes superpuestos que se trenzan alrededor de una Latinoamérica en disputa territorial, económica e ideológica. Una disputa que ya carece de fronteras, pues yacen cruzadas las hablas, los conflictos y las órdenes no solo del conocido dilema Norte-Sur, sino además el excedente emanado de los poderes en pugna entre Oriente y Occidente. En el medio de esta maraña de intereses y movimientos polares, alucinantemente internacionales, el Che Guevara se vuelca a lo nacional, a lo específicamente cubano, a generar, desde Cuba, el modelo primordial reparador de desigualdades. Pero se trata de un modelo sin modelo o bien modelado solo por el poder del deseo y, por ende, expuesto en grado extremo a la forma de la crisis.

Jorge Castañeda va mostrando, desde la complejidad de los contextos, la genealogía del naufragio del texto político auspiciado por el Che. Al parecer, la historia no puede desligarse de la histeria en la que batallan los poderes que la forjan. La llamada «guerra fría» es lo contrario, una caldera en ebullición, autoritaria y persecutoria y, recordando a Foucault, un laboratorio de múltiples tecnologías de poderes que se proyectan unos contra otros, unos con otros, unos sobre otros en un espejo infinito que termina por erosionar y normalizar aquellas prácticas políticas rebeldes. El Che guerrillero se reconvierte en economicista, se hace parte de la industria, actúa buscando la pureza, desde una moral rígida y no exenta de dogmatismo. El «hombre nuevo» que propone el Che Guevara se estrella contra la diversidad de poderes que lo combaten y el relato biográfico indica que detrás de cada negociación política la figura líder de Guevara acusa los síntomas de la incomodidad que rodea su participación en los poderes centrales.

Cautivo de sí mismo, de su particular ideario, el Che abandona Cuba para viajar a África en un intento liberacionista sin destino. La biografía permite entrever, durante la estancia en África, el agudo problema que el Che mantiene con lo otro y su dificultad de leer las diferencias de las prácticas culturales. La enfermedad retorna con la misma fuerza que presenta una empresa devastada de antemano. Pese a la tensión con Fidel Castro, el texto deja leer una devota filiación del líder cubano con el Che, a la manera del padre, avala a distancia al hijo irreverente y ensimismado, impulsado por una fidelidad que resulta conmovedora. Más allá de las

intrigas políticas, más allá incluso de las ventajosas conveniencias del distanciamiento –que es un distanciamiento de opciones, de filiaciones, de destino–, Castro vela y hasta se desvela por la frágil seguridad del Che.

El viaje final, que será el viaje a la muerte en Bolivia, alcanza un alto grado de dramatismo en la biografía. La enfermedad se hace permanente y casi invalidante, Castañeda reconstruye ese viaje plagado de signos adversos, que el Che va resintiéndolo en medio de sucesivos ataques de asma que, a la manera de una convulsionada escenografía corporal, parecen marcar un correlato con la inminencia de una muerte prevista y datada desde siempre en el continente cuando el reclamo social se hace imperativo y se vuelve insurreccional ejercicio político.

El asesinato del Che Guevara conmueve y remueve las sensibilidades políticas de la época, se hace fin y memoria, leyenda y testimonio. Su cuerpo fúnebre fotografiado se vuelve analógico a la imagen de Cristo en su calvario, su rebeldía se reconvierte en martirio y se promueve en cuanto estética política del martirio. Con su muerte se sellan las marcas temblorosas de un tiempo que se deseó audaz y febril, impaciente en su urgencia por revolucionar, alterando las estructuras dominantes.

Sin embargo, el contundente trabajo biográfico de Jorge Castañeda excede al Che mismo o más bien presenta a un Che excedido que continúa abriendo preguntas en este presente. Un presente que, detrás de su aparente letargo político institucional, mantiene intactas las formas del poder desigual, un espacio social en el que siguen coexistiendo las soterradas divergencias cercadas por las formas globalizadoras que buscan normalizar los conflictos a través de la agobiante ecuación producida por la inoculación programática del consumo y la deuda como prácticas seudodemocratizadoras. Una actualidad que hace de la memoria histórica conflictiva una ruina arqueológica.

Y en este sentido, sorteando todas las pertinentes distancias temporales, la biografía escrita por Jorge Castañeda, *La vida en rojo*, nos sigue incumbiendo oblicuamente, en esa zona de disconformidad social crónica e intransable que nos habita.

(1997)

*Sobre el libro de Adolfo Couve *El pasaje. La copia de yeso.* (N. del E.)

VI

HOMENAJES, OBRAS

1. PERSONAJE EN CORRESPONDENCIA

Examinando cualquier correspondencia es posible vislumbrar el modo de relación, estructurado en una zona imaginaria, en la cual, tanto el que escribe como su destinatario se construyen como personajes.

En este sentido, se sabe cómo el sujeto se modifica en su aproximación al otro, y por eso cada correspondencia elabora un sujeto particular, sujeto determinado por el tipo de relación que establece. Así, examinar una correspondencia con distintos destinatarios implica enfrentarse a más de un personaje, o bien a un personaje múltiple.

Por ello, una cierta ficción o impostura recorre la carta. Ver la plenitud de esa ficción es doblemente interesante cuando el ejercicio epistolar proviene de alguien cuyo oficio es la literatura.

La vida nómada de Gabriela Mistral está demarcada por una numerosa correspondencia, en un intento, quizás, por dotar de equilibrio su incansable movilidad geográfica que la convirtió en una viajera crónica.

Gran parte de sus cartas han sido publicadas, iluminando así las diversas problemáticas que la atravesaron mientras iba consolidando su producción literaria. Aunque sus cartas no pueden considerarse propiamente como literatura, sí se insertan como textos al interior de su obra. Esta inserción radica en la publicación misma de las cartas y permite establecer un nexo escrito para delimitar las implicaciones entre autor y obra en un ámbito multifacético que amplía ambas relaciones.

Gabriela Mistral entiende la carta como extensión de su obra: (Las cartas)... «las incorporo por una razón atrabiliaria, es decir, por una loca razón, como son las razones de las mujeres: al cabo, estos Recados llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural en el que he vivido y en el

que me voy a morir». Pero además tiene una clara percepción del carácter ficcional que opera en la correspondencia: «Por otra parte, la persona nacional con quien se vivió (persona son siempre para mí los países), a cada rato se pone delante del destinatario y a trechos lo desplaza. Un paisaje de huertos o de caña o de cafetal tapa de un golpe la cara del amigo al que sonreíamos; un cerro suele cubrir la casa que estábamos mirando y por cuya puerta la carta va a entrar llevando su manajo de noticias».

Mi encuentro con Gabriela Mistral (Ediciones del Pacífico, Santiago de Chile, 1972) recoge la correspondencia de la escritora con Isauro Santelices, autor del libro, y en total son cuarenta años de intercambio epistolar asistemático, pero no por ello menos significativo.

Isauro Santelices, quien conoció a la autora cuando ella era profesora en el Liceo de Los Andes, explica en la presentación los motivos que lo empujaron a publicar las cartas y su comentario: «Mi propósito es insistir en otros perfiles desdibujados, mostrar a la que yo conocí, esto es a Lucila Godoy, cuando ella no tenía la certeza de que Gabriela Mistral habría de destruirla».

A lo largo de esta correspondencia se puede percibir el recorrido mental y geográfico de Gabriela Mistral, envuelto en una particular visión de ella misma y del mundo que la rodea.

Sus primeras cartas desde el Liceo de Los Andes configuran la voluntad por reprimir, ocultar, negar la evidencia de su juventud, escudándose tras un personaje anciano y achacoso para validar, en cambio, su quehacer literario: «... las lindas rosas de su linda tierra que le ha mandado a esta buena vieja que hace versos». Gabriela Mistral tiene 25 años al momento de esta carta y en ese mismo tiempo escribe: «Mis huesos están ya mordidos; de reumatismo, de males de pura vejez».

A partir de esta estricta percepción sobre ella misma establece una cierta ética de vida, no menos estricta con el afuera. La reivindicación del mundo privado y su evidente repudio por el hábito mundano terminan por conformar un deseo de austeridad. Austeridad que, en primer término, es posible en espacios rurales como los que ella habita en ese tiempo: «Cuando usted viva en el campo se reconquistará a sí mismo, y vivirá vida altísima, la vida que se vive cuando se está a solas con su corazón. No tiene el mundo nada mejor que esta exaltación espiritual que dan el arte, la naturaleza, los sentimientos soberanos. Cuando se llega a comprender esta verdad, todo lo demás: sociedad, chisme mundano, faldas empingrotadas

de mujeres, se les mira desde el margen del camino, se les ve pasar con una sonrisa fría entre los labios» (1916).

Más adelante, Gabriela Mistral inicia su personal epopeya, su discusión cultural con el mundo intelectual con el que le toca convivir y que la ubica en la mira de diversas pugnas.

Tocada por la agresividad que parece recibir, inicia su defensa en los distintos frentes en los cuales es cuestionada: escritora, católica, sujeto social. En una larga carta, escrita desde La Serena, el 30 de junio de 1925, la autora intenta explicar los desacuerdos y las distorsiones que siente sobre ella, pero, por sobre todo, esta carta permite leer la claridad y la voluntad que la moviliza a no retirarse de los conflictos y, más aún, de profundizarlos para conservar su identidad y su lugar en el ámbito intelectual y literario.

Su carta es una extensa defensa de su caso y una reflexión a ratos irónica sobre los conflictos. Defiende la educación religiosa y alude a los efectos que su postura alcanza: «... ¡defendí la enseñanza religiosa! Fue todo un acto de conciencia en el que nadie me acompañó, pues las “colegas” católicas que estaban presentes no dieron señales de vida, por miedo a la discusión con ochenta hombres».

En relación a su condición de mujer que escribe, señala: «Mi amigo, me asquea la ciénaga en que se mueve Santiago. Cada vez que oigo hablar de doña Inés Echeverría, o de Roxane o de otra mujer que escribe, pienso en lo que dirán de mí. Pienso sin irritación: creo que se ha dicho de mí casi todo y ya quedan pocas novedades». Finalmente, en esta carta se refiere a cuestiones políticas: (Dicen) «Que me he metido en la aristocracia. Hay en ella algunas personas a quienes estimo; las frecuento lo menos posible. Soy, antes que todo, obrerista y amiga de los campesinos; jamás he renegado de mi adhesión al pueblo y mi conciencia social es cada día más viva».

Ya en su plena madurez, después del Premio Nobel, Gabriela Mistral polemiza en medios internacionales por la problemática racial y la identidad latinoamericana. Conocido es su punto de vista con respecto al mestizaje, conocida es también su voluntad por reafirmar una posición continental fundada en la racionalidad como discurso cultural.

En una carta escrita desde Rapallo en 1957, irónicamente denuncia el conflicto racial en nuestros países: «El odio español se despeñó ya hace años sobre mí por la defensa del indio. La “insultada” fue muy del agrado de la mayoría lectora de mi país. Son tan ingenuos muchos de nuestros mestizos que se creen españoles químicamente puros. Aquí una anécdota.

En un salón de Río de Janeiro (pero no carioca) se acercó a mí un chileno oficial y sin razón alguna lanzó su acometida por mi “indigenismo”. Él negaba que hubiera mestizos en Chile. Cosa inefable la afirmación. Me acompañaba una escritora carioca famosa y muy inteligente y su comentario fue este: “Pero el señor no ha visto ni tocado siquiera sus bigotes y sus cabellos indios, duros de más que hablan por sí solos”».

De esta manera, la correspondencia de Gabriela Mistral con Isauro Santelices hace posible atisbar el personaje que conscientemente la escritora buscó seleccionar sobre sí misma. Personaje que en la actualidad continúa hablando crítica pero firmemente: «Pienso que estamos locos de orgullo, envenenados de soberbia» (1925).

(1989)

2. LA PALABRA DESMARCADA

El mercado, con su aparente multiplicada diversidad, parece regirlo todo, modificando tanto las imponentes estructuras públicas como las formas individuales de funcionamiento síquico y social: afectos, deseos, sueños de gloria, pulsiones de muerte. Vender imágenes se erige como el gran eslogan que atraviesa este fin de siglo, vender, por ejemplo, no el fino tramado que ordena una guerra, sino las imágenes desbocadas de una guerra, imágenes que van dialogando complicitariamente con los cuerpos sagrados que habitan en las pausas comerciales televisivas, para dar allí otro épico combate, la épica de promover –utilizando toda la expuesta anatomía–, por ejemplo, el último auténtico blue jean. Guerra y cosmética, cosmética de la guerra, discurso del deseo, erotismos letales, aparecen homogeneizados con idéntica fuerza y semejante superficial dramatismo ante el ojo comprador de imágenes, ante el consumidor asediado en sus cuatro costados por una aguda moral del consumo.

Poleras con la leyenda «Perestroika» aparecen como «la marca» pública que avala el éxito de un proyecto político. El éxito «comercial» de un proyecto político relega a los otros al anacronismo de ser parte de un discurso solo «radiofónico», proclamas extemporáneas que se presentan como el sinsentido o bien como los restos calcinados y sobrevivientes de un sismo que los condena a ser sepultados en el basural de las ideas. Más allá del pánico o la complacencia, de la comodidad o la insatisfacción y, desde

luego, más acá de cualquier analítica en torno a la hegemonía audiovisual y su contundente avance tecnológico –la progresiva tecnologización del sujeto–, hoy nos enfrentamos a una producción cultural que captura su propio sentido bajo la impronta del sentido común (consumo común) y que demarca el territorio de lo que hoy parece ser el único proyecto colectivo posible: el consumo disciplinar del mandato del marketing.

Desde esta perspectiva se podría aventurar –simplificadamente– que desde el consumo común se genera el sentido común (sentir lo mismo, someter los sentidos a lo mismo, obtener un sentido). Un sentido común construido, quizás, por la voluntad desesperada de encontrar la imagen que fije un presente y que frene la crisis ante el peligro del desmoronamiento de un conjunto de imágenes que están en el borde límite de pertenecer a un pasado absoluto, de formar parte del cementerio social de la cultura. No es asunto únicamente del terror a quedar prendido, fechado, historizado en «el siglo pasado», sino de ser relegado al pasado milenio, una medida de tiempo exasperante que convoca la rigurosa certidumbre de la muerte.

La cultura del sentido común (sentir lo vivo, sentirse vivo) toca –cómo no– a la institución literaria obligando a la industria editorial a auspiciar y promover producciones adecuadas al nuevo tiempo (que ya contiene los signos de una impresionante antigüedad). ¿Cuáles son los productos literarios adecuados? Simplemente los que forman parte de los acotados sentidos de un presente, una literatura que en vez de consumarse se consume y para que así suceda, los hilos del mercado exploran inteligentemente trazos (trozos) posibles entre los centros y las periferias, transformando –fugazmente– a la periferia en centro: literatura de jóvenes, literatura de mujeres, literaturas del Este. Para que esta literatura participe –fugazmente– de la atención de los centros se le solicita su engranaje a una problemática especular (la crisis del Este, por ejemplo, que da sentido a sus autores literarios reprimidos, emigrados, difuntos), o bien su filiación a una audacia inteligible que sea capaz de relatar eróticas y remodelar los antiguos discursos.

Latinoamérica y sus editoriales se desvelan por dotar al colectivo de sus imágenes más presentes (más conscientes), no solo como una manera de fijar lo literario en el interior del orden cultural, sino, primordialmente, para garantizar la permanencia editorial misma y evitar así la quiebra (el quiebre) institucional.

Esta modalidad ha generado zonas literarias específicas, ciertamente marginales, que estigmatizadas por su no venta (no renta) portan créditos y descritos, textos que, no obstante, por su descuadre (su estar fuera del sentido común) consiguen perfilar el inconsciente de los otros como falta o exceso. La escritora mexicana Margo Glantz construye una obra cuya constante es el límite, la frontera difusa entre géneros literarios, entre un saber internacional y un acontecer «sabio» latinoamericano, entre una tradición sacralizada –susceptible de ser interrogada– y una modernidad que cita «lo mismo» y, a la vez, desarticula antiguas operaciones textuales. Territorio límite entre lo narrativo, lo teórico y lo crítico, campo preferencial para comprobar que la escritura –una forma obsesivamente estetizada de escritura– puede penetrar hasta los espacios tangenciales del sujeto, esos espacios en que la letra adquiere su real, alertado y riesgoso cuerpo llevando al sujeto desde el placer –por la letra que él es– hasta la angustia –por la letra que él es. *De la amorosa inclinación a enredarse los cabellos* (Editorial Océano, México, 1984) es un texto de Glantz que cita un prolijo trabajo de relaciones posibles a partir de la imagen del cabello: «la frivolidad y la muerte, el deseo incontrolable de ser bello y la violencia homicida». El texto se despliega a la manera de un complicado peinado que tarda una cantidad indeterminada de tiempo en materializarse y por ello acude a todos los tiempos y a diversos estilos. Un peinado ritual cuyo sentido es el acto mismo de hacer del pelo la obra, la obra como un ornamento, un sustituto, una barrera, una anécdota, una fachada, un goce.

Glantz examina iconos, figuras «monstruosas» que retocan el imaginario contemporáneo, más bien que construyen ese imaginario para nombrar allí cuáles son algunos de los supuestos que organizan la fama ambigua que los caracteriza. King Kong, el monstruo tecnológico, el amante infructuoso, es una de las figuras que Glantz construye y reconstruye en su tránsito capilar: «King Kong resurge con su mata de pelo gigantesco destruyendo con su sola y magnética presencia cualquier tratado de mortificación que insista en desterrar el pecado del tacto, pero también como nostalgia de esa peligrosa excitación que se ha corrompido en el diario manoseo de una sexualidad pulverizada» (p. 13). Signo del «gigantismo del discurso publicitario» (p. 11), King Kong, el monstruo humanizado (enamorado), reaparece en el texto de Glantz desde la selección de su vellosidad que produce en el espectador una franca convulsión donde se filtran entre los temblores del

miedo (que como todo miedo es siempre regresión, especialmente infancia), los pliegues prohibidos de una oscura y arcaica confabulación erótica.

Y porque se trabaja en un género fronterizo o más bien, lo que marca la crisis de los géneros literarios en el libro de Glantz es su empeinado rigor por la toma de posesión de estructuras diversas en donde lo ajeno y lo propio se intercambian y en donde el fragmento y la unidad se confrontan con el mismo vértigo de una cabellera enmarañada, es que la palabra desterritorializada –porque nómada, pero jamás palabra errática por su inscripción política– nombra desde el pelo la raza, desde la raza una condición, desde una condición su resistencia, establecida allí, en medio de la frontera: «Los acontecimientos actuales y las murallas de alambre que se colocan en la frontera indican que la lucha que los chicanos iniciaron desde su traje y con su pelo aún no ha terminado» (p. 61).

La cita es uno de los elementos que Glantz explora para señalar que toda escritura es geológica (como capas terrestres, como ciudades construidas sobre otras, como los recuerdos humanos) y que los temas literarios ya estaban ahí y si estaban ahí se derriba la vanagloria fundacional, citas cruzadas en que la voz popular se intercambia con la voz académica, con la voz lírica, con la voz religiosa para nombrar en su conjunto cuál pelo, qué cabellera las ornamenta, cuál peinado las devasta: «Apenas las arrugas, las canas y demás acompañamientos de la vejez si la pueden persuadir... adereza su rostro y su peinado para ocultar el desorden y la injuria que en él han ocasionado los años» (p. 114).

Margo Glantz traspasa los artificios del «sentido común» para mostrar el placer de una escritura que evidencia su propia historia y que no evade el riesgo de la exclusión de un mercado, al no depositar la letra en un puro presente. Porque la literatura como la cabellera es susceptible de traspasar la barrera amenazante de la inevitable muerte biológica: «Me importa este tema porque la cabellera es quizás, junto a las uñas, lo que perdura más en un cuerpo muerto» (p. 7).

(1991)

3. DANZAS Y FESTINES

Las imágenes que provoca la lectura de la obra de José Donoso hablan de un pedazo de mundo que se superpone, se triza y se clausura. Las

existencias siempre precarias de sus personajes buscan coexistir con lo opuesto, con lo «otro» como clase o como sexo o como pensamiento, pues la identidad –chilena– está en jaque y solo puede ser completada bajo la forma de una cierta aliada cansada derrota.

El obsceno pájaro de la noche, novela extensa, está cargada con signos sociales y culturales propios de los espacios familiares, esos espacios particulares en donde las familias y sus sirvientes se subsumen hasta confundirse, transitando desde la dicha a la miseria, desde la certeza hasta el secreto. Las viejas sirvientas (cesantes y acezantes) de la novela se toman el poder desde el centro del des poder en el que habitan, confabuladas más allá de sus diferencias para crear la «séptima vieja» que es la síntesis de todo lo que les fue negado, de aquello que no pudieron capturar. La captura de la «séptima vieja» –el Mudito– es una desesperada metáfora de lo residual de la sociedad chilena, un signo del deseo vagabundo que circula a través de las diversas clases sociales hasta convertirse en un síntoma extenuado del deseo de los otros.

La «séptima vieja» conforma el excedente de lo que el poder no reconoce como la fuerza que lo sostiene y lo perpetúa.

Así, *El obsceno pájaro de la noche* muestra los resquicios desde los cuales la periferia se reorganiza para dotarse de mundo, para llenar con un lujo oblicuo el devastado espacio que les fue otorgado. Los personajes –ya desatados– se vuelcan hacia un calculado, impecable descontrol en donde explotan sus deseos y, en el centro del desorden, las carencias se vuelven productivas. El Mudito, quien habla con el pensamiento, habla por el pensamiento, va progresivamente transformándose en mera gesticulación, cautivo de su propio impostado silencio que no es más que el terror a su propio saber que terminará por sepultarlo, por convertirlo en una guagua que solo puede gemir buscando y renegando de un pezón decrepito que está yermo.

El Mudito como metáfora de los procedimientos represivos de la sociedad chilena; el que calla y otorga, el que sabe y niega su saber, el oprimido testigo de los vicios de su opresor, el seductor de su contrincante, el pensante, el progenitor, es portador de una complejidad casi infranqueable. Cubierto y recubierto por máscaras, signos, espejismos mentales, termina en imbunche, en mito, en relato de una ausencia, cosido en cada uno de sus orificios, mediante una artesanía siniestra ejercida por las mujeres trastornadas en la locura por la posesión, en los momentos en

los que sus propios cuerpos ya han perdido todo valor civil. El cuerpo del Mudito representa la última ocupación posible de las mujeres que mediante la costura hechicera curan manualmente sus heridas en los instantes en que se avecina el desalojo definitivo de sus existencias.

La «séptima vieja» es la figura en abismo que enseña la novela, una victimación social de proporciones incalculables, la figura que habita arcaicamente en la mitología turbia de todas las mentes que, en el deseo salvaje por la apropiación –de cuerpos, de economías, de sexualidad, de clases sociales–, ejecutan una ritualidad malsana que es, a la vez, el único rito posible para redimir y purificar. El mito del imbunche se desliza en la novela hasta transformarse en la «séptima vieja». Así, el mito deviene en signo y en síntoma del despojo, del rastrojo, del ojo que es necesario cegar para clausurar aquellas imágenes que la institucionalidad niega y cercena. Las mujeres dadas de baja como sirvientas se convierten en oficiantes de un medioevo inexistente, al liberar, hacia el final de la novela, sus pulsiones, sus pasiones, desatadas ya de toda norma, cuando la acumulación viciosa y estéril de trapos, de objetos en desuso, de antiguos paños menstruales, se presenta ante ellas como mera inutilidad. Entonces acuden a hacerse dueñas de lo único que el sistema central valora: tornarse propietarias del cuerpo del otro. El sometimiento del cuerpo aparece como lo último a lo que se puede apelar como ritual de sobrevivencia en el interior de un espacio en extinción que amenaza con la desaparición del propio cuerpo. En medio de una acción extrema, las mujeres ensayan la salvación, la redención a través de la creación de la «séptima vieja» en el cuerpo del Mudito, como portador de todas las miserias, de la suma de condenas sociales que el poder central designa como su margen y su desestabilización.

El Mudito es pues ego y áter ego social.

Séptima vieja de todos nosotros.

El rostro oculto de todos nosotros.

Deseo de posesión y victimación posible a la que estamos expuestos.

La mancha feroz que nos acecha y nos seduce. Destino y destinación.

Signo indigente de las mentes chilenas (quiero decir latinoamericanas), la «séptima vieja» que nos habita es la metáfora y la imagen voraz que José Donoso proporciona de manera magistral desde el imaginario estético y social de su particular hacer literario. El complejo tramado de *El obsceno pájaro de la noche* atraviesa múltiples espacios en los cuales lengua,

historia y convenciones sociales se confrontan incesantemente en imágenes desbordadas que hablan de una frágil, inestable coexistencia. Mediante una estética trastornada y alucinante, José Donoso configura los parajes mentales en los que se organizan los deseos y las carencias para trazar un mundo colapsado por el choque entre mito y signo. La «séptima vieja» es pues el resultado de un colapso, una incursión desesperada en la profundidad de una escisión que encuentra, aun en lo abismal de la caída, la fuerza de una estética que dilata la inminencia del derrumbe.

Las imágenes de *El obsceno pájaro de la noche* equivalen a las figuras exhaustas que sobreviven a un carnaval terrible después de días y días de baile ritual en donde la fiesta se transforma en muerte, en donde la muerte no es más que una celebración, en donde el drama llega a ser un bello recurso para el extenuado ritmo de la sobrevivencia.

(1994)

4. EL ESCRITOR, EL AMIGO

Cuando leía *El obsceno pájaro de la noche* en el año 70 coincidía con los momentos en los que yo mantenía una relación casi sagrada con los textos literarios. Después de terminar la lectura del libro sentí que me había enfrentado a una obra chilena de un espesor insospechado. Cuerpos y mitos, pasiones, omisiones, simulaciones, circulaban sin principio ni fin a lo largo de las páginas, exigiendo al lector traspasar los umbrales de la razón para sumergirse en el horizonte de los espacios de la sinrazón plural que porta el ser humano.

La impresionante novela, que indagaba en la identidad chilena, resultaba ser un campo especular en el cual varias identidades coexistían, se anulaban, se modificaban, haciendo pedazos la posibilidad de una única certeza, de una sola verdad, abriendo, en cambio, el espacio para los entrecruzamientos de energías diversas que se desplegaban incesantemente.

La novela estaba lejos de plantear una identidad unívoca. Sus personajes mutaban, se sabían recorridos por pasiones y remecidos por la vocación al poder. No hablo de poder en un sentido tradicional, sino más bien de pulsiones, de ansias por posesiones absolutas: tener al otro, alimentarse de la vitalidad del otro hasta el paroxismo. El libro planteaba, junto a los

órdenes, desórdenes; detrás de los afectos, rencores; en medio de la belleza, monstruosidades.

Novela especialmente «síquica» y por ello alucinantemente social, *El obscuro pájaro de la noche* se me presentó como una obra abierta que ponía en jaque las convenciones, al mostrar que los espacios culturales se sostenían desde sus movimientos permanentes. Antagonismos de clase, deseos, dependencias, servidumbres, intercambios, permitían ver los poderes que portaban los cuerpos y cómo hablaban en esos cuerpos sus culturas, sus saberes y sus deseos. A diferencia de un grupo de novelas de su tiempo, este libro no se planteaba la tarea de gestación de macroespacio fundacional latinoamericano, sino, más bien, su tarea era inversa: deconstruir las estructuras sociales, develar secretos, unir mito y reflexión, estetizar las pasiones.

Con la lectura de *El lugar sin límites* observé el modo en el que se volvía a recorrer, desde una óptica diversa, la preocupación por la desidentidad del sujeto. Otra vez volvía a aparecer la problemática de las convenciones, de la clase, de las pasiones. El texto abordaba espacios políticos cruzados por complejas políticas del cuerpo. Los centros y los márgenes se acercaban hasta producir el agobio.

Cuestionando la identidad sexual como unívoca, esencial e inmutable, la obra daba cuenta de la transgresión oculta en la matriz de la propia convención. Homosexualismo y machismo parecían dos polos que de manera inevitable convergían hacia un mismo centro. Nuevamente la inestabilidad de los nombres, de los roles y de las certezas se hacía material estético y se convertía en obra literaria. Una obra literaria estructurada en la diversidad, es decir, abocada a señalar la indiscutible existencia de espacios subjetivos y la imposibilidad de establecer una única omnipotente verdad. Matices, vuelcos y máscaras habitaban la realidad de la novela, poblándola de complejidad. El espacio provinciano rompía su aparente pasividad y mostraba un universo convulsionado por las crisis que ocasionaban los deseos.

A partir de la lectura de esos libros es que pude entender el «universo donosiano», porque se trataba de una obra que abría, desde lo literario, problemas teóricos, sociales y filosóficos de gran envergadura y que, con el paso de los años, iban a adquirir una renovada vigencia, especialmente luego de la caída del pensamiento binario que dividía al mundo en solo dos vertientes.

Con la caída del pensamiento utópico y la instalación de los microrrelatos, la obra de José Donoso ha cobrado, en los últimos años, un interés especial por la vocación de sus libros a trabajar en espacios intersticiales y señalar que el poder circula por los cuerpos y que, más allá de las asimetrías sociales, ningún sujeto está fuera de la esfera del poder, metodología teórica que ha sido abordada brillantemente por el filósofo francés Michel Foucault.

Tuve el privilegio de conocer personalmente a José Donoso el año 1984. En ese tiempo sentía –debo reconocerlo– un cierto temor de acercarme a escritores considerados «famosos». Pese al respeto por sus obras, más de una vez me había enfrentado a escritores de un egocentrismo desenfrenado ante los cuales toda reverencia parecía insuficiente. Además, mi sacralización literaria se conectaba más bien con los libros, no con los autores. Sin embargo, rápidamente el miedo se desvaneció, pues José Donoso se me presentó, desde el primer momento, como una persona a la que sí le interesaba el otro y, más allá de su preponderante lugar literario, su obsesión mayor eran los libros y la literatura. Recuerdo que en el primer encuentro hablamos de libros y más libros. A partir del año 85 ya se estableció entre nosotros una amistad que se afianzaba en la medida en que íbamos hablando de más y más libros. La última vez que lo vi, aunque su salud era ya muy precaria, el tema entrecortado por sus dificultades físicas fueron los libros.

Otro aspecto que siempre me impresionó de José Donoso fue su capacidad de diálogo con otros literatos, especialmente con autores más jóvenes que él. Mediante esa virtud que poseía, logró establecer relaciones de amistad con un grupo importante y diverso de escritores chilenos. Muchos de ellos fueron participantes de sus talleres literarios, esos ya legendarios talleres que dirigía por su «amor al arte». Sin embargo, cómo podía ser de otra manera, si ya he dicho que José Donoso estructuraba su ser en y desde lo literario.

Pero, claro, me parece increíble estar ahora mismo escribiendo del escritor, del amigo ausente. Su muerte reciente aún me parece una ficción, la noticia abrumadora de una escena trágica. Es cierto que ha muerto. Pero los tiempos de la memoria y de los afectos no son lineales. No se muere alguien de la mañana a la noche; se acaba su vida en la Tierra cuando se interrumpen los ritos, cuando la persona no está en los lugares acostumbrados. José Donoso, el escritor, el amigo, se habrá empezado a

morir cuando vea a su esposa, María Pilar, sin su marido cerca; cuando, impulsada por la urgencia de comentar una lectura apasionante, me falte su necesaria interlocución; cuando no esté presente su capacidad de esgrimir una fina ironía mediante la cual demostraba sus desacuerdos.

Será esta una despedida a medias, porque la maquinaria alucinante de la memoria mantiene la vigencia de las imágenes, de las sensaciones, de los distintos, incontables fragmentos personales. Será el mío un inacabado ritual de despedida que se va a diluir entre el vasto campo de lo que permanece. Ya sabemos que les corresponde a sus libros mantener vivo el diálogo social y cultural que, con su muerte, solo en una de sus partes se ha fracturado. Esos numerosos volúmenes que contienen parte importante de lo que somos y desde los cuales seguiremos siendo leídos.

Por ahora prefiero pensar en que José Donoso, el escritor, el amigo, solamente está descansando luego de concluir un arduo, prodigioso trabajo literario.

(1996)

VII

ARTES VISUALES

1. LOS SOBRESALTOS DE LA CRISIS*

Los hospitales, sitios de confinamiento, espacios de institucionalidad de los cuerpos en su organización finita, se yerguen por la ciudad monumentalizando la falla orgánica, esculturizando la enfermedad.

Un hospital inconcluso fue elegido como zona de arte por Lotty Rosenfeld para hablar de su opción por la crisis, para trabajar una estética de la crisis en aquel lugar en donde se evidenciaba la obra gruesa de un gesto social que nunca concluyó, porque su historia fue interrumpida y permaneció solo la ruina de su estructura expuesta a la mirada ciudadana.

En esa obra gruesa, en la enfermedad de la obra gruesa, la artista montó, desmontó y remontó un espectáculo para otorgar un sentido –múltiples sentidos– a una arquitectura diezmada. Obra gruesa transformada en obra de arte, su cronología –en los momentos del advenimiento de la democracia en Chile– permite ejercer una inscripción posible en torno a la diversidad de retóricas que entornan la cosmética de «la transición democrática».

Si pensamos a Latinoamérica ubicada en medio de una abismante incertidumbre internacional, cuando su significación política, económica y emblemática ha caído tramo a tramo desperfilando el mapa de sus territorios, si nos atrevemos a configurar los cuerpos concretos de los habitantes latinoamericanos transgredidos por una irreversible transculturación en la que apenas sobreviven las facciones indíg(e)nas que citan y concitan la convulsión de su historia –ya únicamente escolar, superficialmente patriótica–, nos enfrentamos a la violencia que significa el desfase entre el adentro y el afuera. Adentro, la lucha por los poderes locales; afuera, la indiferencia por esas luchas. El adentro se parece a una estrella quemada en disputa, tironeada por retóricas narcotizantes que no

pueden contener la debacle de una pobreza cronológica, de una desigualdad frenética. Superponiendo a la evidencia territorial el sueño redentor en las cabezas insomnes y ya demasiado atomizadas, las diversas retóricas evitan cuidadosamente elaborar el discurso de la crisis territorial y el drama de los cuerpos abiertos al sismo geográfico.

La porfía del discurso provincial insiste en absorber abruptamente cada una de las fracturas, para volcarse, en cambio, a restituir un social posible desde la oferta de un mercado discursivo – hoy electoral– simplificando los sinsentidos de las problemáticas, confinando las aristas de la crisis.

En ese sentido, el trabajo de Lotty Rosenfeld, realizado en el tiempo inaugural de la transición democrática chilena, plasma la percepción de un gesto político y territorial instaurado desde la complejidad de los materiales en disturbio con los que opera, materiales que incluyen tanto la memoria como los cuerpos, para decir, nombrar, apuntar, la estricta relación que existe entre un adentro y un afuera y desde el adentro desentrañar los subterfugios de un discurso, acudiendo al vasto campo de lo imaginario y al irredargüible poder de lo simbólico.

(1990)

2. LÁSTIMA QUE SEAS UNA ROTA*

La pintura de Juan Domingo Dávila convoca al ojo a establecer una mirada cultural asombrada ante la vorágine de signos que confluyen en simetrías o disidencias en el interior tenso de su tramado. El cuerpo – material privilegiado de su obra– emerge como historia alucinante, a partir de la presencia de retazos que dan origen a una aparente (solo aparente) caotización, en donde es posible percibir los extramuros que cercan los cuerpos.

Juan Domingo Dávila ha producido hasta el paroxismo cuerpos, desde el cuerpo pictórico instalado en su trazo. Trazos paroxísticos que requieren de un ojo decodificador alerta y múltiple. Un ojo que pueda deslizarse por las culturas populares, las culturas mediáticas hasta llegar a las culturas ya censadas por los estamentos académicos. A la manera de apretados micromurales, Dávila repone historias enteras a partir del encuentro de huellas o pedazos disímiles de historias visuales, de ecos de antiguas

reyertas culturales que continúan vigentes y pueden ser advertidas más allá de los procedimientos cosméticos que las encubren.

En esta exposición es el cuerpo móvil del «roto» –una figura ya legendaria en nuestro devenir cultural– el que ocupa el escenario visual.

¿Quién es el roto?

Una respuesta primera sería: el pueblo.

El pueblo representado como cuerpo amenazante e impuro que muestra su violencia en los ropajes-restos que lo cubren. Descalzo y desafiante, pícaro y delictual, el roto carga sobre sí mismo los signos degradados que lo configuran. El jirón, las asentadas marcas raciales, la expresión indesmentible, las imperfecciones corporales, ya lo consagraron como la alegoría malsana de lo popular. Figura límite, cuya ambigüedad alude a la ambigüedad inscrita en la matriz de la conformación de la nación. Porque el roto chileno corresponde también a la imagen heroica de la guerra del fin del mundo, la Guerra del Pacífico, donde el valiente roto nacional se consagró como carne de todos los cañones.

Prematuramente en nuestra historia republicana, el roto se ancló en el interior del imaginario social como el soldado anónimo, basto y heroico, en el que se sostenía la nación pero, especialmente, sin guerra de por medio, como el nombre, el apodo, el alias, el coa que sintetizaba la abyección con la que se emparentaba la carencia. Abyección multidireccional que reunía realidades concretas con asignaciones de orden simbólico. Configurado visualmente (políticamente) como material de caricaturas, el roto pasó a convertirse en un icono popular de gran envergadura por su capacidad de deslizamiento a través de las estructuras sociales fragilizadas, puesto que sabemos bien en cuánto toda estructura social es considerablemente permeable.

Así, el roto llegó a conformarse en una de las metáforas en las que asentaba la preeminencia de una clase. A la manera de un Frankenstein criollo –festivo y carnavalesco–, el roto es el hijo del padre, forjado artesanalmente por la clase dominante, un producto híbrido consignado como ilegítimo por el conjunto de una historia de poderes que, junto con lanzar una carcajada de menosprecio y jolgorio, deja filtrar su halo de terror frente a la obligada coexistencia territorial con la masividad subversiva del otro, de lo otro, del roto. Figura construida desde el interior de los intereses políticos, el roto aparece también como una peste que puede extenderse y contaminar incluso a la clase que lo gestó, porque su cuerpo roto permanece

agazapado –listo para saltar– en cada uno de los rincones físicos del territorio o bien en la bastardía incierta de los resquebrajados espacios síquicos de los sujetos locales.

El roto es pues el cuerpo ambiguo de lo que atrae y repele, una hendidura recorrida por los deseos de clase. El deseo de clase fluye locamente en su interior y lo convierte en víctima y victimario eje de una escenografía social. El roto como metáfora del pueblo se presenta visualmente errático. Sin un destino institucional, su única vitalidad parece ser el eterno vagar de su cuerpo. Presentado a nivel gráfico como tramposo, ocioso, engañador, ladino, el roto-pueblo es desactivado políticamente, mediante la poderosa alegoría social con que se lo construye. Vaciado de sí mismo, su imagen queda disponible para ser llenada por diversas y mutantes convenciones. Erigido como distintivo de disciplinamiento para el propio pueblo del que emana y al que representa, el roto se vuelve una figura especular que marca el límite de las clases, las formas de las clases, el riesgo de las clases.

Pero, en realidad, el roto habla de la hegemonía de una sola clase, de un terror, de un único límite. El roto es la figura de la no pertenencia a esa única constante clase que lo confina y lo clasifica en territorios innombrados, que lo expatría hacia las fronteras de un vagabundaje ausente de horizonte social. El roto, únicamente adquiere prestigio cuando defiende, paradójicamente, las fronteras en las que se contienen los intereses de la clase dominante, cuando ya se ha declarado una guerra y solo entonces se vuelve épico en tanto cuerpo para la muerte: «Salve, César; los que van a morir te saludan».

Pero ¿quién es el roto?

Una respuesta posible sería: el que es roto. Ser roto alude a una práctica de la rotería. La saudade marco, el desborde de las costumbres, las acciones reprobables en las que se trizan las fronteras de los acuerdos y de los pactos de urbanidad. Diluido detrás de gestos impropios, yace la imagen fantasmática del verdadero roto en la alegoría temible del descastado. Entonces, el roto atraviesa su propia racialidad para encarnarse en espacios interiores del sujeto chileno, en aquellos espacios que hablan de otros destrozos, de distintos andrajos en los que es posible leer su filiación bastarda. Así, la hilacha escondida (lo deshilachado, gastado, precario) puede aparecer reformulada en acciones rotas, en fragmentos de abyección moral que se emparentan a la figura estigmatizada por la cultura de la clase.

A la manera de una ley abstracta pero no menos definitiva, aquel que es roto está destinado fatalmente a reproducir el quiebre, el gesto alterado y alterador de una conducta que lo acusa, que lo devela como el representante de toda una genealogía ideológica de lo imperfecto. Síntoma de degradación moral, la rotería acusa la existencia de la otra degradación, la racial. Raza de rotos que solo pueden ejercitar la rotería como forma de intercambio social, fisurando así la normativa de una clase. Pero en esa fisura radica también el poder de una clase que al censurar clasifica.

La forma del roto es móvil, invasora, múltiple. Resultado de una poderosa estrategia social, lo roto, el roto, la rotería, forman un apretado cuerpo de sentido que de manera uniforme repiten un único binarismo: lo inferior en oposición a lo superior. De esa manera, roto y rotería aluden a espacios de inferioridad, de una lesión social irreparable que marca la línea entre lo bajo y lo alto, entre lo impuro y la pureza.

De esa manera, el roto entra a participar de una amplia e indeleble clasificación que lo pone de inmediato en una frontera de inferioridad censurada. Una frontera mutante cuyo trazo es de una sinuosidad insospechada puesto que toca interiores y exteriores, atraviesa economías y presencias, señala costumbres y acciones. En los márgenes del honor, el que es roto aparece como sujeto border, a medio camino entre la deshonra y el franco delito. El que practica la rotería es catalogado y censado como roto y, curiosamente, esa catalogación (roto) es su castigo y a la vez opera como excusa, pues lo exime de responsabilidad ya que se trata de una cuestión esencial. Así, el roto, lo roto, la rotería hablan de una esencia, de algo que trasciende a la voluntad o a las construcciones, está inscrito en su alma, lo porta en su (mala) sangre, es el desviado producto de un designio divinizado ya inscrito como inmutable.

Juan Domingo Dávila trabaja con la imagen del roto y pone en circulación su figura y la palabra que lo nombra. Porque también lo roto, aquello trizado, fracturado, alude a múltiples, diversas significaciones. Se rompen historias, se quiebran objetos, se fracturan huesos. Desde lo que se comparte hasta lo que se parte se transforma en objeto de la reflexión visual de Juan Domingo Dávila. Utilizando el conocido icono del roto y su mutación sociohistórica, el pintor va dando cuenta de la arbitrariedad de las construcciones culturales.

La primera imagen del roto que recoge Dávila señala a un sujeto animalizado, cuyo rostro torvo y sus pies-garras son la mayor prueba de su

barbarismo, de un engendro anómalo que solo puede citar y concitar una clara aberrancia. Esa primera caricatura, ferozmente alusiva, se confronta con la nueva cara del roto, ya sin signos animales, una suavizada presencia popular que oscila entre la leve pendencia y la festiva picardía de lo inútil, del sujeto fallido acogido a una permanente improductividad legada por su origen.

Entre estas dos imágenes o más bien con la reunificación de las dos imágenes, Dávila entra a elaborar las roturas, las fracturas y disidencias de un horizonte social y cultural chileno. Elaborando un inteligente recorrido, Dávila organiza un relato fragmentario, liderado por el/los rotos que a la manera de apuntadores teatrales vigilan y cautelan el curso de la representación y se hacen acreedores de un merecido protagonismo textual.

«Rota» es el título de su muestra. Título enigmático e irónico. ¿Muestra rota?, ¿la obliterada pareja del roto?, ¿la figura secundaria del reparto?, ¿la matriz histórica rota? La multiplicidad de sentidos habla de una abertura, de una grieta a componer por el imaginario del espectador que debe apelar y exponer sus propias fracturas para establecer allí sus gestos lectores.

Pero, sin duda, el gesto transgresor de Dávila consiste en poner en circulación los mecanismos mediante los cuales se establecen asentados parámetros sociales y la manera en que estos se instalan como verdades del consenso. Doble trabajo: constructivo y deconstructivo a la vez. Por una parte, el desmontaje de la figura del roto y, por otra, el tomar esa figura deconstruida para rehacerla como material de trabajo. Trabajo que se burla de los encubrimientos clasificatorios. Hacer del roto material de pintura y ponerlo en conjunción con visualidades sacralizadas por el arte y el mercado del arte, como *La perla del mercader*, de Valenzuela Puelma, cuadro clásico e inicial de la pintura chilena, intervenido ejemplarmente por Juan Domingo Dávila. El roto posa en el lugar de la esclava que va a remate público, esperando la mano alzada del mejor postor, del único postor. Así, el roto desplaza la imagen clásica de la esclava y se erige en un femenino por cuya carne transita otro comercio no menos esclavista. Apelando a los oficios tradicionalmente femeninos, Juan Domingo Dávila enfatiza el género menor del roto. El bordado, el tejido, el pespunte manual, se hacen parte protagónica de este femenino cosido, parchado y urdido por las convenciones, en el centro de un tapiz político que otorga y filtra los lugares sociales, que elimina sus propias costuras al hacer del otro –del roto– un jirón. La piedra de tope de la cultura, de la costura.

La feminización del roto es el gesto oblicuo que utiliza Juan Domingo Dávila en esta fascinante y brillante muestra, para señalar una subalternidad, la clasificación impuesta en y para un cuerpo y el modo violento en que se lo pone en circulación social. El roto, como propiedad simbólica de una clase, aparece puesto en venta en el mercado abierto de las representaciones, venta simbólica que se repite incesantemente puesto que el roto es una emanación, la producción de un nombre que, a la manera de un anzuelo, atrapa cuerpos, gestos y conductas en una marejada rota, impertinente, improcedente.

(1996)

3. LA ASOMBROSA CERCANÍA*

1. PARIANTES, PACIENTES

En la serie «Las caídas», Roser Bru se interna por un territorio simbólico y vital que origina una obra estratégica y múltiple, al dar cuenta de una genealogía desde su fina indagación en los apretados nudos familiares.

Trabajando el cuerpo de familia, a partir del cuerpo estético que organiza su pintura, sus figuras parentales se encuentran desjerarquizadas en sus roles para comparecer inevitablemente unidos en la cuna-cama donde reposan sus tensiones, sus amores, sus pasiones, estableciendo así una poética de la familia.

El lecho como espacio tradicional del sueño, de la erótica, de la enfermedad, del ocio, aparece en la obra de Bru como un monumental espacio sobresaturado. Todos sus personajes duermen en una misma cama, compartiendo una superficie que se hace posible para la suma de cuerpos tendidos, ausentes y presentes a la vez, indisociables el uno del otro.

La cama atraviesa y pulveriza su noción de objeto para transformarse en tiempo, en mito, en relato simbólico de la fundación de la familia. Familia que se funda, en la obra de Bru, en el interior de un continente único que se presenta como una forma de destino hacia un habitar común y simultáneo: dormir juntos, eternamente, fijamente. En un ritual amoroso, no exento de angustia, los personajes dormidos de Bru actúan, mediante la escena onírica, la real distancia que se puede establecer desde una impresionante cercanía. Las figuras comparten la adicción al sueño que puede ser leída

como una forma de fuga, como una huida ante el sofocamiento que produce la extrema materialidad corporal que los acerca y los cerca hasta congestionarlos.

Así, el sueño de familia que presenta Roser Bru es un mismo ambiguo asfixiante sueño, compartido en un círculo feroz, que recuerda en una de sus vertientes a Borges: se sueña que se sueña, que se sueña, que se duerme. De esa manera, el reposo familiar empieza a ser peligrosamente parecido a la muerte colectiva de la familia, cuando se ahonda en el delicado límite del vacío que los transita. Y, ejercitando una violenta vuelta de sentido, es posible conjeturar que aquello que yace en suspenso rodeando metafóricamente a las figuras no es más que el advenimiento de una fosa común, custodiada por la imagen ritualizada de la muerte que va dejando siempre un lugar para el siguiente, para el siguiente sigiloso instante en el que el cuerpo se acerca a la nada y persiste solo en la magnífica memoria genealógica, en la huella neuronal, en la neurosis.

Duermen juntos vivos y muertos, o más bien la inevitable muerte acecha buscando su espacio en el conjunto de sus dormidos, aprovechando la circular apretada unión. Y esta convivencia habla de microespacios de intercambios genéticos que recorren una extensa historia de afectos y de efectos con los que se nombra a la familia, al clan, al grupo, que Roser Bru construye desde una reflexión visual dotada de un inteligente, flexible rigor para nombrar la sólida y a la vez frágil organización básica de lo humano. La función de la memoria, entonces, parece ser el conservar, ordenar los espacios del vacío y de lo pleno en un ejercicio colector de saberes en torno a los compartimentos arbitrarios en los que se archivan los recuerdos.

Los cuerpos caídos sobre la cama ocupan obsesivamente el espacio teatral de la mente que consigue atraer lo disperso en un orden aparentemente imposible porque ensoñado, pero conservando el advenimiento literal del deseo.

Deseo de familia, deseo de memoria, voluntad de reunir los miembros para construir un cuerpo de familia imperecedera y, no obstante, atravesado por la finitud gracias al ejercicio de una lucidez punzante: la familia comparece desde el sueño, a través del sueño. Porque es el sueño el que impulsa la coexistencia armónica y también letal.

Cualquier familia es frágil y, aunque es una construcción cultural de vastas proporciones, está signada por la muerte y depende de la memoria para conservar ese delicado hilo de la pertenencia social que hace del sujeto

hijo, padre, madre. Nombres de familia cuya pervivencia es inestable y donde la identidad se enclava en un pasado que da consistencia a los nombres con los que se nombran, sosteniendo así su presente.

El rito familiar, en la obra de Bru, está descentrado. Si tradicionalmente la familia se reúne en torno a la mesa, esta familia, clan, grupo, se junta en la cama para recitar eróticas penurias, esplendores, fragilidad, desapariciones, pérdidas, haciendo de la noche el tiempo que los convoca diurnos, ocupando los cuerpos carentes de actividad como activos agentes mentales de procesos síquicos.

Se podría aventurar que la familia que Roser Bru construye es, especialmente, un mandato de orden simbólico, una abstracción parlante que ilumina la materialidad de las convenciones sociales, en esa parte compleja y ambigua que yace oculta en los pliegues de los discursos oficiales. Unidos hasta la muerte / unidos para la muerte / unidos a muerte / unidos con la muerte / son algunos de los sentidos que circundan esta obra y que abren haces de significación múltiples, a partir del despliegue de un oficio pictórico con el que Roser Bru obliga al ojo del espectador a emprender una lectura lúcida y lúdica de la condición humana a la que se ve enfrentada la retina que retiene. Que contiene.

2. ¿QUÉ MIRAS?

El cuerpo grávido, expandido, duplicado, parece ser una imagen permanente que atraviesa toda la extensa obra de Roser Bru. La mujer embarazada reaparece en sus distintas etapas pictóricas, ostentando su poder corporal frontalmente. Este cuerpo, alucinante y alucinado, va a aparecer de manera reiterada ejecutando el gesto tradicional que permite la formación del ovillo de lana. Las mujeres encintas de Bru disponen sus brazos rígidamente para colaborar con la factura de la madeja de una lana que tejerá la indumentaria artesanal del hijo. La antigua actividad artesanal del ovillado de lana requería de dos (mujeres) para su conversión en ovillo.

Una de ellas disponía sus brazos para permitir que la lana no se enredara, mientras la otra formaba el ovillo con sus manos.

Como una labor físicamente femenina, esta actividad manual marca parte de la historia latinoamericana, constituye uno de los pilares de la pregunta en torno a la especificidad latina fundada en el mestizaje. La mujer mestiza, la gran artesana de la latinidad, en sus dos vertientes: madre y

hacedora de objetos, aparece como crucial en la aventura por la diferencia. Nombrada como abandonada, como colonizada, como subordinada, su capacidad reproductiva la sitúa en uno de los lugares más incómodos de la cultura.

Su lenguaje articulado desde el cuerpo que «hace» (hijos, objetos) ha marcado una sintaxis minoritaria cuya estética no termina de inscribirse linealmente en un único y comprensible relato. La imposibilidad de acceder a un relato totalizante ha transformado a la mujer en un vendaval de ensayos discursivos que le han sido arrancados, tironeados desde su propio cuerpo que se ha visto acusado, adorado, despreciado, obviado, usado, dando origen a una crónica social rectora y correctora de ensayos políticos.

Pero la mujer ha persistido en la configuración de su propia gramática, que desde la maternidad la ubica en el centro de una ya legendaria problemática artesanía. Roser Bru ejerce su propia manualidad al volver a recorrer este cuerpo que también le pertenece en el interior de la pintura nacional.

Roser Bru, en tanto pintora, ha generado cuerpos y más cuerpos interrogando, denunciando, confirmando su incesante hacer que la ha ubicado en los centros de un relato visual de indudable sentido cultural. Y, a la manera de una fina y particular sintaxis, (se) ha retratado en la espera, espera del hijo, impacto del cuerpo. La mujer embarazada de Bru conserva la geometría clásica del vientre curvo, mantiene, extrañamente, la recta línea de sus brazos que esperan una lana inexistente, pues la pareja de esta artesanía aún no se presenta.

¿Quién falta?, ¿qué falta en esta escena? ¿Falta, quizás, la madre de la mujer? ¿Es el progenitor acaso quien no ha comparecido a la cita?

O tal vez no falte nadie. Podría ser que en este embarazo, la pareja la formen la mujer y su hijo nonato y que el tejido, la urdimbre, el ovillo se esté trenzando secretamente entre ambos. Puede ser que el gesto de los brazos rectos ya esté íntimamente poblado por la lana y que el ovillo sea el propio hijo abultado, ampliado en el tejido corporal de la mujer. Tejer, ovillar al hijo y ovillar también el propio cuerpo en esta artesanía superpuesta que no tiene principio ni final, o más bien donde el principio y el final se encuentran circularmente abiertos hacia la otra geometría que en su complejidad requiere de la exploración de sus capas y la lectura de las máscaras con las que se recubre, se disfraz, juega.

Cuerpo doble, pareja de sí misma, jugando a una situación triangular para tranquilizar a la cultura que tanto ha perturbado su cuerpo. Juego inteligente. Trampa. La mujer embarazada está completa. La cultura yerra.

Roser Bru es una artista completa. Su obra gravitante ha sido tejida por su propia estética, reflexiva, solitaria mano. Por su cuerpo.

(1996)

4. CONSERVAR EL HILO*

Tuve el privilegio de conocer el trabajo de Carlos Arias hace aproximadamente seis o siete años. Lo conocí cuando me invitó a su taller y allí vi, entre el conjunto de la obra que en ese tiempo preparaba, una serie de trabajos cuya matriz se establecía desde el bordado que el mismo artista iba realizando, siguiendo fielmente las líneas de los trazados populares.

Inmediatamente comprendí que estaba presenciando un gesto artístico importante, una torsión de sentido, una intermediación de técnicas y políticas que iban conformando una plataforma artística.

Después de seis o siete años de distancia temporal, vuelvo a encontrarme con el bordado como recurso artístico, pero esta vez desplegado en una impresionante multiplicidad de formas que aparecen ubicadas en un orden conceptual mayor, repensadas, expandidas hasta adquirir una singularidad artística que excede al bordado mismo o, más bien, donde el bordado asegura la conformación de un sedimento plural hacia donde confluyen formas que organizan distintos registros de arte, en los cuales la «alta cultura» y la «cultura popular» pactan de manera inédita entre los hilos que va moviendo lúcidamente Carlos Arias.

Porque en su obra, a mi parecer, el bordado cumple más de una función: por una, parte nos remite al acto ancestral de bordar como memoria de un oficio privativo de lo femenino que fuera legitimado por la cultura. Me refiero al bordado como aquella habilidad manual que vino a incrementar el ornamento doméstico, en una forma elegante o necesaria para consumir ese tiempo que iba transcurriendo entre las cuatro paredes de los espacios privados, o bien como elegante recurso contra la ociosidad y el tedio de la mujer.

Pero también nos trae la memoria del bordado escolar como fórmula de un prolongado y a la vez reciente disciplinamiento femenino. La obligación

al bordado como tarea masiva en las escuelas. La escuela, lugar privilegiado donde se cumple la socialidad del sujeto, hizo del bordado su sede, para señalar los lugares que separaban jerarquizando lo femenino de lo masculino. Junto con determinar, asignar, legalizar la relación entre mujer y bordado, a la vez se realizó la exclusión de ese trabajo manual para la dupla masculino-hombre.

Así, género y sexo se hicieron uno a partir del bordado, democratizando su práctica a través de la escuela, ya no como uso privativo de las mujeres de clases acomodadas, o como una forma particular de subsistencia de la mujer pobre o de las delicadas tareas asignadas a la novicia recluida en el convento, sino como práctica general de la mujer atravesando, de esa manera, cualquier condicionamiento social.

El bordado, democratizado y escolarizado, se abrió a nuevas iconografías de orden popular. Los trazados seriados hacia las imágenes de un notorio candor, proliferaron como un deber escolar posible. La mano infantil iba así a configurar, a través de su arte con el hilo, un imaginario ya impuesto, despojado de cualquier zozobra.

Mucho más adelante, en Chile, durante los años de la dictadura militar, la imagen del bordado cobró un nuevo significado como signo femenino, esta vez de resistencia. La agrupación de bordadoras de Isla Negra, espacio geográfico donde se radicó Pablo Neruda hasta su muerte, surgían con sus lanas para dar cuenta de una realidad social intervenida por un poder omnipotente.

Cada uno de estos elementos, a mi juicio, deben ser considerados en la obra de Carlos Arias. En primer término, cuando Arias trabaja con el bordado cita, a su vez, la historia del bordado como práctica y como asignación de género. La primera subversión entonces es su apropiación de un hacer femenino histórico. Y desde esta apropiación se deconstruye la falsa naturalidad de un hacer que se nos devuelve como un mandato arbitrario y convencional. Su gesto técnico de bordar excede al bordado mismo, puesto que entra a debatir el diseño de los espacios y la fuerza que alcanzan las categorías socioculturales.

Esta pregunta latente por los signos culturales y la historia de estos signos atraviesa la obra de Carlos Arias y se establece como un referente de lectura. Aquí, la consagración del material pictórico cae en picada y se permuta por materiales que provienen del universo doméstico, un universo tradicionalmente restringido y ausente de la sofisticación que ha rodeado a

la pintura, que en tanto arte de élite presagia su conversión en capital y renta en el interior de los imaginarios sociales.

Cuando Carlos Arias borda y ubica este bordado en las esferas del arte – digamos– «culto», también incluye su no opción por la pintura. Pero precisamente porque se produce un desplazamiento es que la incluye, la atrae hasta su obra, por la magnitud subversiva de su ausencia. De esta manera desconsagra la pintura como material privilegiado y, del mismo modo en que repiensa los géneros culturales, establece una analítica en torno a los géneros artísticos. Porque sin renunciar a la manualidad, a lo único, a lo exclusivo, intercepta un recorrido con una práctica expulsada de los circuitos de arte, tarea doblemente compleja si el que realiza este gesto es un hombre. Carlos Arias ironiza con sus materiales y entre los rictus paródicos de su gesto propone severamente una expansión, un nuevo hacer.

El resultado de esta operación, que no es ni más ni menos que una política con las técnicas, es un trabajo cruzado por la interrogación en torno a los signos en una obra que va recorriendo y organizando una amplia gama visual.

La trama iconográfica indígena –los bordados indígenas de San Pablito Pahuatlán– es convocada por Arias para dar cuenta de una diferencia y a partir de una intervención manual en torno a la particularidad étnica aparece precisamente aquello insondable que radica en una cultura otra. La obra de Arias transita una diversidad considerable de imaginarios sociales, los borda, los interviene, los intercepta, los vuelve a recorrer produciendo en su camino una cierta dislocación, un punto de fuga que se niega al encasillamiento.

Quizás uno de los puntos más extraviados –en el sentido de lo que entendemos por el extravío artístico– sea la intervención a la letra que emprende el bordado. Letra bordada, texto artesanal que se transforma así en imagen de un texto. El currículum como historia personal-profesional marca su punto –su puntada– relevante cuando se retoma desde el bordado, convirtiendo una presentación técnica en la técnica de presentación. Currículum bordado que demuestra la ornamentación curricular, su investidura social, una determinada biografía de hechos ya consumados que el bordado como trazado de una letra fría y funcional viene a desmontar.

Nada queda fuera de la imaginación visual de Carlos Arias. Su solvencia artística se despliega con maestría en esta muestra para señalar que los límites que propone su oficio –la acción del bordado como objeto de arte–

señalan precisamente la ruptura de cualquier límite. Su obra abre una fisura o un resquicio en el cual es posible repensar las formas técnicas que permiten el advenimiento de sus trabajos que, insumisos, interpelan y remecen.

(1999)

5. CADA 20 AÑOS

De la misma manera que la relectura de ciertos textos provee de nuevos sentidos el presente del lector, o la súbita comprensión de un acontecimiento casi perdido se puede producir luego de la observación pormenorizada de una antigua fotografía, repensar una actividad artística después de 20 años resulta apasionante cuando se logra asumir que lo más próximo a ese pasado podría ser el llegar a esbozar una versión siempre mutable de actos artísticos que aún permanecen a medio camino entre la memoria y el olvido activados por una irrenunciable pasión política. No pretendo entonces establecer aquí un hilo narrativo que apunte a una «verdad», sino intentar reunir ciertos hilos del pasado mediante un tejido flexible e incabado.

Veinte años han transcurrido desde la irrupción del CADA en el escenario público. Cuando hablo de escenario público se trata sencillamente de un decir, de una mera referencia, porque, en realidad, 20 años atrás se intentaba la construcción de un escenario similar a lo que hoy se denominaría como un microespacio, un lugar que se iba a erigir, al igual que otros gestos de resistencia marcados por la precariedad, de manera fragmentada mientras seguían transcurriendo y transcurriendo los tiempos más intensos y encarnizados de la dictadura militar.

Rememorar la emergencia del CADA (Colectivo Acciones de Arte) en el año 1979 puede adquirir, en mi caso, un matiz extremadamente testimonial por haber sido una de las integrantes de un grupo de arte que dejó tras de sí un conjunto de materiales que permanecen no oficializados y esa falta de oficialización constituye –hay que decirlo–, entre otras cosas, un riesgo, un mérito, una carencia, un enigma, un problema, pero a la vez puede introducir una cierta marca potenciadora con la cual interceptar los signos socioculturales que hegemonizan la actualidad de la transición a la democracia. Desde luego se trata de un entrecruzamiento arbitrario,

simplemente de un ejercicio crítico para poner en circulación un acto de memoria y una empeñada vocación a conmemorar.

En Chile ya entendemos que el acto de memorizar, de detallar, de agitar los tiempos se vuelve ciertamente conflictivo al intentar buscar en los pliegues del pasado aquellas circunstancias que permiten inferir los anudamientos que atraviesan culturalmente el presente.

Por una parte, el sistema actual (tan burgués, tan conciliador, tan enceguecido por el temor), de manera completa y sostenida, bloquea una internación seria y sistemática en la memoria histórica, pues con este bloqueo legitima la coexistencia de fuerzas políticas que requieren del olvido para garantizar la viabilidad del presente. Por otra parte, en los márgenes del oficialismo, la escritura que hace de su tema la memoria necesita rearmar sus recursos por las dificultades múltiples que la acosan. El gasto del gesto, el gesto gastado son algunas de las dificultades, como también el uso y el abuso de una cierta retórica que convierte la memoria en un mero recurso estético, en un juego intelectual, una fetichización que paulatinamente se separa de su particular contexto histórico. La escritura de la memoria puede llegar a transformarse así en uno más de los mercados culturales posibles, quiero decir, una escritura que puede cautivarse de manera narcisa con sus propios «tics».

Si el CADA se deseó como la puesta en escena de una política múltiple, si se asumió como el resultado de una aversión radical en medio de una dictadura también radical, habría que explorar en algunos de los gestos que lo definieron, quiero decir que definieron a un grupo que no planteó más trama cultural que la producción de una analítica del rechazo al rechazo, una marca estética que releva la dimensión del malestar, un signo elaborado para demarcar los nítidos contornos del resentimiento, lugares incómodos –hay que decirlo también– pero siempre provocativos a la hora de establecer, desde el centro de esas subjetividades críticas, el despliegue de una obra que se quiso también crítica e inestable.

El malestar, el resentimiento, la aversión, el rechazo al rechazo son los lugares más estigmatizados por un presente que (mal) entiende la pluralidad como un remanso de diversidades que deberían coexistir sin explicitar sus tensiones, fluyendo en medio de un paraíso territorial capaz de convertir a las diferencias y aun a las desavenencias en franjas paralelas, sin la menor posibilidad de confrontación en torno a las estructuras que las vuelven irreductibles unas a otras.

Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Balcells y yo misma formamos el grupo CADA en 1979 en un acto quizás impulsivo, en cierto modo ajenos a lo que iba a constituirse como una experiencia artística imposible de resolverse. Los aparatajes teóricos oscilaban titubeantes, se sostenían especialmente en el encuentro interdisciplinario de formas creativas cuya única frontera la establecía la aguda situación política nacional.

Más que movilizar un detallado debate teórico, el grupo se abocó al hacer. Hacer y convocar.

Luz Donoso*, Pedro Millar, Hernán Parada, Patricia Saavedra, Paz Errázuriz, entre otros numerosos artistas, se sumaron a la convocatoria del CADA, para establecerse como aquellos integrantes cruciales que ejercían una política en la ciudad o, tal vez, una micropolítica de ciudad.

El CADA buscó convertir a la ciudad en una metáfora. Materializó, mediante gestos sucesivos, el hambre de ciudad, es decir, el imperativo de instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con una persistencia cruel, a aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites.

Hoy pienso que el trabajo del CADA se abocó a establecer una producción cultural que no cesó de explicitar apasionadamente el malestar, la crítica, la abierta disidencia no solo con la realidad dictatorial, sino además con otras prácticas artísticas. La calle en oposición al museo, lo serial frente al objeto único, la relevancia del sujeto popular en oposición al unívoco dominio burgués, la sostenida lucha por la recuperación de la inscripción ciudadana, lo inclusivo sobre lo exclusivo fueron los tópicos que marcaron su breve transcurso.

A lo largo de aproximadamente cinco años de trabajo colectivo, la ciudad se convirtió en soporte de una experiencia de arte que buscó corregirse y perfeccionarse hasta que la misma ciudad, ocupada y empujada por el vértigo de las circunstancias políticas de sus ciudadanos, hubo de llevar al extremo la coherencia conceptual del grupo al punto de producir su disolución.

Ya he dicho que la ciudad como campo de batalla cultural, como requerimiento político, como texto y contexto fue el objetivo absorto del grupo. En torno a la ciudad se levantó la leche y su metáfora hambrienta y maternal. La leche que ya había sido citada con una poderosa consistencia

en la obra poética de Raúl Zurita, se reformuló en un nuevo dispositivo, esta vez literalmente lácteo y que, por eso mismo, generaba una distancia precisamente con la literalidad de la leche para transformarse en un signo de demanda, un signo que operaba transformando la petición de leche en requerimiento de historia, quiero decir, en suma, la imperiosa necesidad del establecimiento de nuevos circuitos para una mejor alimentación política: el restablecimiento de la democracia en el país.

Con el trabajo «Para no morir de hambre en el Arte» nació el grupo CADA que se iba a instalar en los momentos en que una realidad tal vez demasiado atomizada o ensimismada por el régimen político, marcaba la incerteza de cuál era el sentido de un trabajo artístico cultural. Con la leche como material de trabajo se implementaba la primera «acción de arte» (nombre tomado, me parece, de una conversación con Eugenio Téllez), acción de arte que –como habría dicho, me imagino, Eugenia Brito en ese tiempo– se organizaba en torno a la leche como significante.

Nelly Richard, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz se erigían como los interlocutores más cercanos pero también los más críticos al grupo. Como sucede en las zonas hiperfragmentadas, estas diferencias producían agotadoras y apasionadas sesiones de debate artístico. Ya sabemos de las tensiones que circulan y cruzan las prácticas minoritarias, y las atomizan. Por lo tanto, lo que quiero decir es que estos debates atañían únicamente a Nelly Richard y a los artistas que, en ese momento, radicalizaban sus obras y sus discursos y que señalaban que en los procedimientos del CADA existían grietas conceptuales o desviaciones artísticas que inevitablemente horadaban la eficacia del grupo.

Tengo que decir que esas sesiones, en su mayor parte, solían estar atravesadas por preguntas y observaciones que implicaban algunas veces fuertes reparos al grupo y que, no obstante las divergencias, esas reuniones mayoritariamente eran convocadas directamente por el CADA, sin olvidar, por supuesto, el espacio abierto al debate por Francisco Brugnoli en el «Taller de Artes Visuales». Me interesa remarcar esta actitud para confrontar este procedimiento con la cultura dominante del presente que, curiosamente, intenta escabullir y obturar el debate crítico y, de esa manera, consigue la consolidación de la hegemonía de aquellas prácticas artísticas y de los discursos que resultan más funcionales al proyecto político dominante.

Estoy hablando específicamente de la obligación al consenso instaurado por la Concertación en su ya larga transición a la democracia, un consenso que no afecta a la derecha política y económica, sino más bien a los discursos provenientes de las diversas izquierdas que no pueden explicitar sus diferencias con el modelo político.

Porque hoy, paradójicamente, se termina por entender que estamos frente a una impresionante operación política que, en parte, puede ser leída como una forma de cautelar férreamente el consenso, una operación de consenso que –estoy especulando– para sostenerse necesitara evitar la creación de medios públicos de debates como son la prensa y televisión, puesto que los medios de comunicación existentes le pertenecen a la derecha económica, que es el interlocutor validado por la Concertación en los nueve años de su transcurso.

Desde luego no pretendo señalar que la época dictatorial, en ningún sentido, pueda compararse balanceadamente con esta transición a la democracia, lo que quiero indicar simplemente es que el temor a la discusión crítica pareciera ser uno de los sostenidos focos que atraviesan a los sistemas dominantes.

Pero ¿cuáles eran los problemas que a partir del año 1979 suscitaba el CADA entre el grupo de productores culturales que Nelly Richard iba a denominar después como la «Escena de Avanzada»? Pienso que esas interrogantes, dudas y escepticismos eran el resultado de una compleja confluencia de signos que estaban anudados por argumentaciones no homogéneas.

Por una parte, el CADA, al trabajar de manera inaugural con el video para organizar sus registros, se relacionó frontalmente con una tecnología que fue recepcionada en el ámbito crítico al grupo como ambigua. El uso del video que el CADA hizo formar parte de su proyecto artístico fue pensado como una forma de obtener un registro que actuara como el referente que permitiera organizar una memoria.

A partir de la renuncia al objeto único, desde la ocupación de la calle en acciones directas que se disolvían rápidamente, el video cumplía un rol inapreciable. Es verdad que en ese tiempo –y ya me parece estar evocando una época de tecnología prehistórica– el uso de ese medio era completamente elitista, lo cual era visto como una contradicción entre una mecánica que apelaba a la ruptura con la convención burguesa, mientras sus instrumentos generativos pasaban por la inclusión de los materiales más

sofisticados de la producción capitalista. Sin embargo, el grupo, aun considerando la posibilidad de una contradicción, validaba la capacidad reproductiva del video.

Otra de las críticas (no puedo recogerlas todas, en parte porque están disueltas en la memoria) se refería a los discursos CADA ligados a «las mayorías» o bien a una relación explicitada con la Brigada Ramona Parra, que fueron los grupos anónimos de rayadores murales adscritos al Partido Comunista hasta 1973 y que generaron una sostenida y reconocible sintaxis visual de carácter realista y pedagógico en la ciudad.

Efectivamente, las «mayorías» son un término que hoy está puesto en jaque, lo mayoritario está asociado con el sentido común, con la negociación, con el consenso, con la dominación, con la homogeneidad. No obstante, es necesario recordar que durante los 17 años de militarismo y aun reconociendo el apoyo que este régimen alcanzaba en un sector de la sociedad civil, la dictadura se sostenía en la violencia que ejercía una minoría y esa «mayoría» a la cual aludía el grupo CADA literalmente representaba pues a los grupos completamente reprimidos por los poderes oficiales de la época.

En otro sentido, la Brigada Ramona Parra tenía y –repensando el tema–, a mi parecer, continúa teniendo una relación, aunque no de carácter lineal, con el CADA. Me refiero a conexiones tales como el carácter colectivo, la ocupación de la ciudad, la politización definida y definitiva de sus signos. Desde luego, las operaciones artísticas son distintas y, en cierto modo, pudieran llegar a ser consideradas como divergentes, pero, desde otra óptica, existe un hilo –me refiero al hilo infatigable del deseo– que, de manera fragmentaria, nómada, carente de poder (por carente de partido político) como fue el CADA, se emparentó con la anterior ocupación artístico-política de la ciudad que convertía al ciudadano en un lector asaltado súbitamente por un espacio que apelaba a su vertebración política, al carácter público e inestable de su condición.

Después de la leche, en tanto discurso, como materia, como descomposición, como soporte y relevando en la memoria el recorrido delirante de los camiones lecheros, alineados, atravesando la ciudad, para estacionarse frente al Museo Nacional de Bellas Artes (me refiero a los diez camiones de la compañía Soprole que conformaron una escultura industrial inusitada), el grupo CADA, con el trabajo *Ay Sudamérica*, logró que seis

avionetas sobrevolaran Santiago, desde donde se lanzaron 400.000 volantes sobre sus comunas más sobrepobladas.

No pretendo dar cuenta de cada uno de los procedimientos utilizados por el CADA para conformar sus acciones de arte. Tal vez indicar solo que una parte de las acciones pasaba por intervenir con sus materiales las revistas de carácter antidictatorial que circulaban y ocuparlas como soporte artístico, revistas que sobrevivían gracias a un conjunto brillante de estrategias, como *Hoy*, *Apsi*, *Análisis* o *Cauce*.

En septiembre de 1983, a mi juicio, se cumplió la propuesta más radical del grupo con la puesta en marcha del trabajo «NO +».

A diez años exactos de la instalación de la dictadura en Chile, el grupo CADA diseñó el NO + como grafiti público.

El signo + era la aportación que el grupo ofrecía como economía, como torsión, como desafío, como aquello que enrarecía una atmósfera que había resultado sobresaturada por el desgaste de los antiguos grafitis políticos. Desde luego, esta fijación con el signo + mantuvo una relación con el notable trabajo de Lotty Rosenfeld, solo que su direccionalidad fue otra: conseguir un flujo que permitiera la internalización y la movilidad del signo + hacia una transversalidad política directamente disconforme, abiertamente en pugna, definitivamente descontenta.

Un grupo considerable de artistas chilenos rayaron de manera infatigable las calles inscribiendo el lema y, de manera igualmente infatigable, la ciudadanía empezó a completar los rayados con sus propias demandas, desde sus particulares síntomas y así se fue consolidando expresivamente la subversión y el rencor en la ciudad.

Más adelante, los rayados murales con la consigna NO + proliferaron de manera autónoma. Después pudimos observar cómo el NO + fue el lema que, desde todos los espacios de resistencia ciudadana, acompañaba el fin de la dictadura.

Después –debido quizás al rigor de una implacable exactitud– el grupo se disolvió mientras el NO + seguía su movimiento expansivo desligado ya de toda autoría.

Un final extraordinariamente exacto para un grupo que quiso buscar una conexión intensa y extensa entre arte y política. Arte y política que terminó por aniquilar la continuidad del grupo cuya obra contuvo su propio fin.

Una experiencia intensa y extensa entre arte y política que después de 20 años y, deteniéndome en la eficacia social del NO +, aún me parece conmovedoramente posible e imposible a la vez.

(1999)

*Lotty Rosenfeld realizó, en diciembre de 1989, una intervención de arte –una videoinstalación (*Cautivos*)– en la obra gruesa de un hospital ubicado en un lugar periférico de la ciudad de Santiago. En la vastedad de ese espacio realizó un trazado estético utilizando estratégicamente luces –a la manera teatral– y pasando en cinta infinita tres piezas de video que reunían imágenes y discursos que aludían a la debacle ideológica que atraviesa tanto a Latinoamérica como a los espacios internacionales. (N. de la A.)

*Sobre una exposición de pinturas de Juan Dávila. (N. del E.)

*Sobre la pintura de Roser Bru. (N. del E.)

*Sobre una muestra de bordado artístico de Carlos Arias. (N. del E.)

*Cuando el CADA cumple 20 años de su emergencia, no puedo sino recordar los trabajos de arte de Luz Donoso y Hernán Parada, sus precursores y épicos trabajos de arte que, en medio de un riesgo personal indesmentible, llevaron al espacio público los rostros y los objetos de una serie de detenidos desaparecidos.

VIII

UNA ESTÉTICA DESDE LA ESCRITURA PROPIA

1. PRESENTACIÓN*

Conocí al Padre Mío en 1983. La artista visual Lotty Rosenfeld me acompañaba en una inestable investigación en torno a la ciudad y los márgenes, investigación iniciada en 1980, y en la que ya habíamos pasado por múltiples hospederías, barrios prostibularios y diversas situaciones de vagabundaje que Lotty Rosenfeld iba documentando en video.

Utilizo el término investigación en un aspecto muy amplio, pues, de hecho, se trataba de salidas a la ciudad, sin un programa estructurado, tan solo la orientación, la fijación en mundos cruzados por energías y sentidos diferenciadores de un sistema social y cultural visible.

Buscaba, especialmente, captar y capturar una estética generadora de significaciones culturales, entendiendo el movimiento vital de esas zonas como una suerte de negativo –como el negativo fotográfico–, necesario para configurar un positivo –el resto de la ciudad–, a través de una fuerte exclusión territorial para así mantener intacto el sistema social tramado bajo fuertes y sostenidas jerarquizaciones.

Persiguiendo delimitar y delinear una arista estética, el mundo del vagabundaje urbano me resultaba, en parte, ejemplar, para pensar órdenes críticos que transgredían pasivamente la vocación institucional por el refugio en el espacio privado. Con la ventaja y desventaja de comparecer en esas zonas sin una mirada proveniente de la sociología o antropología, hube de abrir un amplio, un gran margen para la especulación, confiando en el quehacer narrativo que permitía tejer y unir creativamente distancias,

liberando el flujo analógico y la carga estética incrustada en cuerpos, gestos, conductas y fragmentos de un modo de habitar.

Descansando en la creatividad y, particularmente, en el montaje narrativo, era posible acotar la dramaticidad que las figuras del vagabundaje portaban. Esta tensión dramática se encarnaba materialmente en sus figuras desplegadas en las calles, plazas y rincones de la ciudad.

Sus presencias armadas en la pura apariencia, siguiendo un complejo y desgarrado orden cosmético, dejaban entrever significaciones múltiples, desde la multiplicidad de aditivos que componían la violenta exterioridad a la que se habían reducido.

Esta exterioridad se construía desde la acumulación del desecho y la disposición para articular una corporalidad barroca temible en su exceso. La saturación de prendas era correspondiente a la carnalidad maquillada de tierra, formando la costra de una asentada suciedad, contraviniendo así el estereotipo del cuerpo higienizado y vestido según la lógica de la composición oficial.

Cargando todas sus pertenencias en sacos, bolsas, cajas o paquetes, esos bultos eran una apariencia más. El símil de la propiedad individual y, más aún, la copia de una historia personal marcada por la posesión de objetos testimoniadores de la existencia de un pasado. De esta manera, la elaboración de significaciones solo era legible en la suma de síntomas externos que se ponían a operar.

La sujeción a la apariencia y a la exterioridad era común en ellos, más allá de las particularidades de su construcción. En esta perspectiva me era posible establecer nociones que permitían percibir algunos argumentos culturales propios, desde la alteridad que asumían sus cuerpos errantes en la ciudad.

Es-Cultura, pensé.

Esculturas diseminadas en los bordes negando la interioridad arquitectónica, tomando, en cambio, las fachadas, a partir de constituirse ellos mismos en puros ornamentos, en fachadas después de un cataclismo.

Observar esta conversión en esculturas –estoy haciendo una metáfora– era permitir la elaboración del pensamiento que asistía a un trabajo con la apariencia y la exterioridad. Por esto, era posible enlazar la idea que estaban dispuestos así para la mirada, para obtener la mirada del otro, de los otros y

que todo ese barroquismo encubría la necesidad de conseguir ser mirados, ser admirados en la diferencia límite tras la cual se habían organizado.

Fuera del sistema de producción económica, su apariencia era el trabajo único que incesantemente se repetía en cada una de las figuras. Un trabajo solitario y excesivo que desde el jirón se recomponía en un barroco visual pesadamente latino por el orden de su pobreza.

Figuras en abismo vaciadas de interioridad, la insubordinación de esos cuerpos demandantes de ciudad tramaban una libido ávida, regimentada por un simbolismo fracturado que les había impedido, quizás, para siempre, cursar su deseo encerrados tras cuatro paredes.

Gestionadores del deseo en la ciudad, ellos actuaban el espectáculo y el costo de su espectáculo, al encarnar físicamente la liberación apasionada del mundo del trabajo, adoptando, en cambio, la pasividad, concentrando en su cuerpo el único bien posible, como oferta a la mirada de los otros; deseo y placer fundados en la imposibilidad de los cuerpos, incapacitados de acceder a cualquier intercambio que no fuera detonado por el impacto estético.

Autofetichizados, vaciados, errantes en la cultura, su escultura se levantaba como un negativo en la ciudad, en un viaje sectorial inacabable, dotando así de equilibrio la polaridad entre sanidad e insania.

En algún lugar era posible suponer que en sus cuerpos estaban impresos los grafismos de todos los otros –lo institucional– que encarnaban en ellos un destino posible, alarmante, al traspasar la frontera de la ley transitoria de la ciudad: la ocupación permanente del espacio público, de la vía pública a costa de una voluntaria intemperie existencial.

Usando y abusando de la ciudad, ellos, los vagabundos urbanos, solo podían cumplir su programa nómada al internarse en el paradójico modo de la apariencia, es decir, como exterior, cuya provocación radicaba en la inversión del sujeto que, despojado, podía llegar a ser abismalmente anónimo, pero no por ello menos deseante.

El deseo transferido inapelablemente a las siluetas que, en último término, eran movilizadoras de la silueta del deseo.

Habiendo establecido una observación, también pasiva, en torno a ellos, pude percibir que estaban prácticamente desposeídos, carentes de lenguaje oral. La gama de verbalizaciones posibles se habían instalado en la energía que sus cuerpos acusaban, augurando el desastre de la palabra posible de

nombrar y de nombrarse. Sus cuerpos artísticos parecían encadenados a un eterno presente, a la instantaneidad de la mirada, y al olvido evidente de los ojos dispuestos a devorarlo todo, a disolverlo todo.

Pero el Padre Mío era diferente. Su vertiginosa circular presencia lingüística no tenía principio ni fin. El barroco se había implantado en su lengua móvil haciéndola estallar.

Conocí al Padre Mío en 1983. Habitaba en un eriazó en la comuna de Conchalí. Su modo de apropiación del espacio, hablaba de una ya larga instalación en el lugar; ropas colgadas en los arbustos, diarios antiguos, piedras de una fogata, y un gran tarro lleno de agua demarcaban un centro que era recorrido una y otra vez por el hombre que llamo el Padre Mío.

Enjuto, rigurosamente limpio, su físico estragado acusaba el efecto de someterse a variadas e intensas condiciones climáticas. Vivía permanentemente a la intemperie.

Debo enfatizar su extraordinaria capacidad de sobrevivencia, dado que su mente estaba detenida en un punto único. Esa mente vaciada de realidad, dedicada a urdir la manera de descifrar su dolorosa y definitiva verdad. Aterrado en medio de un complot, el poder lo acechaba mortífero, convirtiéndolo en un sujeto que ya se había desprendido de todo, incluso de su nombre propio. El Padre Mío, en cada uno de los encuentros que sostuvimos, estaba en completo estado de delirio y, a pesar de eso, era capaz de autoabastecer sus necesidades vitales.

Este libro recoge tres encuentros; en 1983, 1984 y 1985 respectivamente, y en cada uno de ellos mi intervención se ha limitado a transcribir en forma fidedigna sus tres hablas grabadas en el eriazó de Conchalí.

Una interrogante me ha atravesado dilatando esta publicación por casi cuatro años: ¿cómo situar este libro? Interrogante continua, fundamental, percibiendo, por otra parte, que la respuesta ya estaba contenida en el instante mismo de la grabación y, por ello, recuperación de esta habla, siguiendo la lógica de su salvataje en el deseo de su publicación, de esta publicación.

Desde dónde recoger esta habla era la pregunta que principalmente me problematizaba, especialmente porque su decir toca múltiples límites abordables desde disciplinas formalizadas y ajenas para mí, como la siquiatria, por ejemplo.

Hube de ubicarme, otra vez, en un lugar diverso, un espacio de suplantación que no apela a revertir nada, a curar nada, como no sea instalar el efecto conmovedor de esta habla y la relación estética con sus palabras vaciadas de sentido, de cualquier lógica, salvo la angustia de la persecución silábica, el eco encadenatorio de las rimas, la situación vital del sujeto que habla, la existencia rigurosamente real de los márgenes en la ciudad y de esta escena marginal.

En suma, actuar desde la narrativa. Desde la literatura.

Visto desde la literatura, este relato del relato torna gesticulantes las palabras hasta paralizarlas, mostrando su evidencia monologante, al llevar hasta el límite –trágico o burlesco– el nombre, los nombres del poder.

Evoqué la angustia del monólogo interior literario, esa prisa y profundidad por hablar la verdad «verdadera» del personaje escudado tras el simulacro formal de reproducir el pensamiento. Cuando escuché al Padre Mío, pensé, evoqué a Beckett, viajando iracundo por las palabras detrás de una madre recluida y sepultada en la página.

Después de Beckett me surgió otra imagen:

Es Chile, pensé.

Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé.

Reconociendo que las palabras me hablan cuando me hablan, que en general me entrapa el lenguaje oral, que estoy seducida y comprometida por esa habla que recibí o encontré en la ciudad inesperadamente precisa, hoy recuerdo que pensé: es literatura, es como literatura.

Habiendo reconocido en ella una cierta equidad con la situación chilena bajo dictadura: su eclosión, el habla del Padre Mío me parece que ejerce una provocación y una demanda a habitar como testimonio, aunque en rigor su testimonio está desprovisto de toda información biográfica explícita. Él mismo lo dice en una de sus partes: «Pero debería servir de testimonio yo. Hospitalario no puedo servir, porque ahí tienen empleada la táctica de la complicidad». (De su «Tercera habla»).

Encontrado en el eriazo de la ciudad, el mérito de su habla radica, precisamente, en su estrecha relación con el lugar, proyectándola más lejos

que un simple caso médico. En el margen de todos los casos, su presencia sobreviviente y parlante lo transforma en un orador acosado, víctima marginal de una confabulación que, curiosamente, lo hace parecer ausente y presente a la vez de todos los tópicos institucionales.

El Padre Mío ya no habita más en ese sector. Retorné a esa zona en varias oportunidades. Pregunté por él en los alrededores.

–Se fue –me contestaron.

La publicación de este libro permite compartir su peso, dejar abiertas otras identificaciones. Me permite, especialmente, diluir su ausencia.

(1989)

2. ERRANTE, ERRÁTICA

Juan Carlos Lértora me ha puesto en la encrucijada de abordar ciertos aspectos que, al parecer, se reiteran en mis libros y las condiciones sociales del tiempo en el que me ha correspondido escribir*. Intentaré pues releer algunas de las que han sido mis preocupaciones a lo largo de estos años. Pero quisiera señalar que lo que pueda decir es relativo, que me parece que tiene que ser desligado de las novelas que he escrito, porque esos libros responden a un hacer creativo que tiene sus propias leyes de las que yo misma estoy ausente y, aún más, la mayoría del tiempo me siento totalmente irresponsable. De la misma manera que siento que no podría reescribir una sola página de un libro que ya he publicado, pienso que hay cuestiones contenidas en lo escrito que están dentro de un espacio que me sobrepasa. Y eso es, quizás, lo que mantiene vivo en mí el deseo de escritura; esa voz que se me escapa y que, muchas veces, me exalta o me avergüenza.

Debo decir también que aun cuando mantengo una línea de pensamiento y posiblemente de escritura, mis certezas se van movilizandoy por ello busco evadir, hasta donde sea posible, todo tipo de declaración de autor. Las evado porque siento que si este tipo de pensar tiene algún sentido, es como un proceso personal que me permite establecer cambios y modificaciones siempre necesarios, pero no necesarios como para conformar un discurso que al final termina por ideologizarse, por paralizarse, y detener un tránsito mental que sí me importa mantener en movimiento.

Hablaré pues, sueltamente, parcialmente de algunos temas.

ESCRIBIR BAJO DICTADURA

Lo realmente duro fue vivir bajo dictadura. Vivir bajo dictadura es inexpresable, parte de un relato que me parece interminable. No puedo extenderme sobre esta materia como quisiera, pero una forma de salvataje personal fue escribir y pensar en medio de esa situación. Es algo tan delicado, en algún punto inenarrable, que resulta difícil referirlo sin caer en lugares comunes. ¿Cómo se podrían definir los efectos de un poder negativo, sórdido, acechante? Aprender a convivir con la impotencia, soportar un estado de humillaciones cotidianas que se pueden experimentar en forma profunda cuando se es empleada pública bajo dictadura, luchar por no caer en la comodidad de la indiferencia, sobrevivir en medio de una desesperada y desesperante urgencia económica, entre otras situaciones, fue mi manera de habitar por muchos, demasiados años. Escribí en ese entorno, casi, diría, obsesivamente, no porque creyera que lo que hacía era una contribución material a nada, sino porque era la única manera en la cual yo podía salvar –por decirlo de alguna manera– mi propio honor. Cuando mi libertad –no lo digo en el sentido literal, sino en toda su amplitud simbólica– estaba amenazada, pues yo me tomé la libertad de escribir con libertad. Desde luego para aquellos que publicaron en ese tiempo, no era un ambiente favorable por el descontrol ante lo cultural. Pero no era, ni es ese el centro del conflicto. ¿Por qué podrían haberse dado esas garantías dentro de un territorio tan vigilado, tan amenazado? Publicar bajo dictadura era, sin duda, el despoblado. Pero, en mi caso, por el tipo de trabajo que hago, me acompañará siempre un lugar que es bastante reducido. Y está bien. Creo que todo aquel que publica un libro espera gestos culturales de recepción, la verdad es que yo pasé «la prueba de fuego» cuando me di cuenta que soportaba perfectamente la salida de mi novela *Por la patria* el año 1986 en medio de una gran indiferencia crítica.

Escribí cuatro libros bajo dictadura y es espacio social que rescato para mí misma de ese tiempo. Pero eso tampoco reparó por un instante ni las humillaciones, ni el miedo, ni la pena o la impotencia por las víctimas del sistema. Escribir en ese espacio fue algo pasional y personal. Mi resistencia política secreta. Cuando se vive en un entorno que se derrumba, construir un libro puede ser quizás uno de los escasos gestos de sobrevivencia.

Pero debo decir también, como una memoria positiva de esos años, que tuve el privilegio de mantener una importante interlocución con escritores y

artistas visuales que me permitieron el importante ejercicio de pensar, como Raúl Zurita, Nelly Richard, Lotty Rosenfeld, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Eugenia Brito (por recordar algunos nombres de los primeros años), cuando, en conjunto, se establecían una serie de preguntas frente a las cuales surgían diversos ensayos de respuestas, y de esas preguntas, tal vez la más importante era, en forma recurrente, la relación posible, la distancia real entre arte y política, entre arte y sociedad. El ensayo de obtener una respuesta sigue ejercitándose –pienso– en cada uno de ellos y espero mantener viva esa pregunta en mí misma.

LO MARGINAL

La verdad es que cuando empecé a escribir *Lumpérica* me cerré enteramente sobre un eje de sentido. No podría decir que opté por ese eje, al menos de manera consciente, en la medida en que no existió para mí ningún tipo de disyuntiva. Y después, cuando se publicó el libro, hube de leer yo misma sus signos de marginalidad. Luego comprendí que había un hilo que reaparecía y volvía a aparecer bajo la forma de espacios, personajes o sentidos en cada uno de los libros y que podían ser relacionados con aspectos ligados a ciertas marginalidades. Pero quizás lo más significativo para mí es que apelando a instancias marginales he podido organizar algunas estructuras de significación. Y pienso que quizás es en la estructura donde verdaderamente radique lo que pueda entenderse por marginalidad y lo que ha marcado mi propio margen como escritora. La palabra y su centramiento o descentramiento, su acuerdo estético, su juego y su burla y la torsión, constituyen dentro del proceso de escritura el mayor desafío que debo afrontar. La espléndida actividad condensada en contar historias no está en la línea de mis aspiraciones, y por ello permanece fuera de mis intereses centrales. Más importante me resulta ampararme en todas las ambigüedades posibles que me otorga el hábito de escribir con la palabra y desde allí emitir unas pocas significaciones.

Me interesa la parte artesanal que tiene el escribir una novela –quiero decir, una palabra, otra palabra, esa exacta única palabra, la página–, la lentitud en la cual se van organizando los sentidos, una cierta noción del tiempo (durante el tiempo de escritura se anula mi propia vida, se suspende mi propia muerte), los estadios entrelazados y paradójicos de creación y de

muerte que se juegan allí, el enfrentarse a cada instante al sentido y al sinsentido de un hacer tan ambiguo, tan material por otra parte... en fin.

Todo esto para decir que escribo solamente porque me gusta, me apasiona escribir y si me gusta escribir pues escribiré lo que me gusta. Y por eso, mi única limitación son mis propias limitaciones que, claro, desgraciadamente, son variadas y constantes.

No me he planteado, hasta el momento, una novela monolítica basada en la racionalidad de sus mecanismos. Más bien me ha interesado el divagar que permite la fragmentación, la pluralidad, la arista y el borde. Creo que Juan Carlos Lértora lo dice mucho mejor que yo, cuando se refiere a lo que él llama «la dispersión». Lo disperso será siempre aquello que se recorta como margen porque cuestiona los centros y su unidad. Trabajar con pedazos de materiales, con retazos de voces, explorar vagamente (digo, a la manera vagabunda) los géneros, la mascarada, el simulacro y la verbalizada emoción, ha sido mi lugar literario. La verdad es que yo aprecio esos lugares, pero no significa que piense que son los únicos posibles en literatura; por el contrario, siento que la escritura es tan múltiple y que lo importante es construir ciertos espacios estéticos que porten sentidos. Creo que ahí está el centro del dilema literario.

LOS MÁRGENES

Por otra parte, me he resignado a la idea de que tengo la cabeza que tengo y no otra, solo tengo la sintaxis que tengo. Mi lugar de conmoción estética y social, debo reconocerlo, está puesto en lados que resultan esquivos, en ciertos lugares en los que el poder o la norma, o el convenio (o como se llame) tiende a ajustar cuentas que al final siempre resultan desfavorables, desfavorecidas. Ejemplar me ha resultado lo que ha sido mi observación de los códigos dominantes –para decirlo de alguna manera– chilenos. Me refiero a esos comportamientos que me parecen excluyentes o reductores, aquellos que, desde su anacronismo de clase o desde su voracidad económica, tejen condicionantes de conductas, cuando no estereotipadas, represivas.

Pero, detrás de esto, está una de las pocas convicciones que me rigen y que es la conciencia de pertenecer a un país con múltiples dificultades sociales, un país marcado por la desigualdad. Por esas desigualdades que experimentan hombres y mujeres chilenos y que son ya viciosas, es que,

quizás, deposito mi único gesto posible de rebelión política, de rebeldía social al poner una escritura en algo refractaria a la comodidad, a los signos confortables. Quizás me equivoque en todo lo que he dicho y más aún, parece que el febril y comercial curso de los tiempos me desmiente, pero sigo pensando lo literario más bien como una disyuntiva que como una zona de respuestas que dejen felices y contentos a los lectores. El lector (ideal) al que aspiro es más problemático, con baches, dudas, un lector más bien cruzado por incertidumbres. Y allí el margen, los múltiples márgenes posibles marcan, entre otras cosas, el placer y la felicidad, pero además el disturbio y la crisis.

Como yo no nací en cuna de oro y me enfrento diariamente a salvar la subsistencia de mi familia y la mía propia, estoy a perpetuidad en la vereda de las trabajadoras y porto la disciplina, pero también la rebeldía legítima y legal de la subordinada social. Por eso, tal vez, desde mi infancia de barrio bajo, vulnerada por crisis familiares, como hija de mi padre y de sus penurias, estoy abierta a leer los síntomas del desamparo, sea social, sea mental. Mi solidaridad política mayor, irrestricta, y hasta épica, es con esos espacios de desamparo, y mi aspiración es a un mayor equilibrio social y a la flexibilidad en los aparatos de poder.

SER MUJER, SER ESCRITORA EN CHILE

Pienso que la escritura es un instrumento social y no puede ser sexualizada. Su ejercicio histórico, su puesta en escena –por decirlo de alguna manera–, ha sido mayoritariamente del dominio de los hombres, pero eso es un dato. Significativo quizás, pero es un dato. Me parece pues reductor efectuar desde la sexualidad biológica la bipolaridad crítica de leer producciones linealmente como femeninas-mujeres y masculinas-hombres. Mi interés más bien está puesto en el cómo se conforman cuerpos, pero cuerpos de escritura, con relativa independencia del sexo de su autor. En este tiempo he pensado que el conflicto descansa en las condicionantes de género. Y allí se hace evidente que lo asignado al género masculino pasa especialmente por la administración de los poderes centrales; en cambio, lo que se entiende como femenino es lo subordinado, periférico a esos poderes. Sé que lo que afirmo podría parecer simplista, tal vez lo es, tengo claro que es una materia de mayor complejidad, yo no me considero una

especialista, solo intento pensar/pensarme desde mis precarias y particulares trincheras.

En este contexto, me resultan interesantes las operaciones que se realizan con las normativas novelescas, por ejemplo. Existen escritoras que son —es una metáfora— masculinas en su manera de operar con los códigos, y escritores, en cambio, que descentran los centros (como Joyce) y se pondrían más cerca de la categoría de lo femenino. Lo digo no como identidad sexual, sino en la esfera de las convenciones sociales, como es la convención del género. Y, desde luego, existen todos los puntos intermedios, límites, fluctuantes. Quiero señalar este aspecto porque me resulta evidente que se puede jugar con la construcción de determinados cuerpos de escritura, cargarlos con signos y para mí resulta estratégico cuál cuerpo de escritura se conforma, qué signo emite. Lo digo también por la voluntad de leer los temas literarios como el único síntoma de filiación de una obra. Por ejemplo, una novela que aborde el tema de la disconformidad política dentro de un canon literario conservador, no necesariamente realiza una crítica, en la medida que sus mecanismos de producción permanezcan intocados. O una novela que se presente como feminista o femenina o de mujer, no sería transgresora por su mera referencialidad con los dilemas de la realidad. Entonces mi idea es leer cada vez los textos y encontrar allí sus puntos políticos.

Por otra parte, creo que toda obra artística tiene una puesta en escena política de acuerdo a la administración de sus materiales, según los sentidos que va irradiando. Creo entender que una cierta teoría y crítica feministas buscan dilucidar gestos de crisis o de resistencia o la calidad del sujeto en algunas producciones escritas por mujeres. Y eso es importante. Pero existe otra modalidad crítica en la que se avala cualquier obra literaria de mujeres desde una lectura sociológica. No me convence este razonamiento, pues lo que podría pasar es que las mujeres escritoras entren a habitar en un gran gueto, en una mejor periferia, compitiendo entre ellas, pero que el sistema central permanezca intocado.

Sin embargo, a pesar de todo lo dicho, existe otro factor, que es el espacio social y cultural en el que se debate la mujer que escribe. Su vida concreta como escritora. Y ahí existe un gran problema. No quiero hablar más allá de mí misma porque no me corresponde. Lo que voy a señalar, que para mí no tiene mayor importancia en relación a mi hacer, quiero exponerlo aquí solo como un ejercicio didáctico. En mi caso personal he

experimentado los efectos discriminadores, encubiertos bajo distintos gestos. El «no se entiende», que aplicado a algunos autores hombres quizás pudiera ser una frase prestigiosa, un desafío de lectura, en mi caso ha terminado por ser un eslogan determinista y excluyente. El hecho de intentar mantener un discurso cultural, centrado en los dilemas que presenta la escritura, me ha dado la paradójica mala fama de ser percibida como «muy intelectual». Y ese «muy intelectual» no es de ninguna manera halagador, sino el modo de descartar un canal de comunicación. Pero, a fin de cuentas, eso forma parte de las reglas de un determinado juego cultural. No pienso que en estas actitudes exista una mala fe expresa, solo leo allí la manera inconsciente en la que se pone en entredicho el decir y el hacer de la mujer. Al parecer se espera que la mujer responda a ciertos modelos dominantes en los cuales se ha cursado su palabra, su escritura. Muchos de esos modelos me parecen muy frágiles porque han sido tan simplificados que se han despojado de matices. No es el espacio del folletín amoroso el único posible para la mujer, ni el de la abnegación irrestricta ni el anecdotismo de la liberalidad sexual. Más importante me parece que es el despliegue de la constelación meditada de un pensamiento que conecte lo individual con lo público, lo subjetivo con lo social.

Batallo en lo que se denomina «el triple trabajo», como empleada que depende de su propio salario mensual, como responsable de mi espacio familiar y doméstico, como escritora. Hay allí muchos roles y desdoblamientos. Y esto no es fácil. Y como no es fácil, mi gran desafío es compatibilizar –hasta donde se pueda– estas instancias y productivizar mi tiempo para escribir. Por lo demás, todas las trabas que acechan a la mujer que escribe no se pueden adjudicar a lo exterior, ni a los hombres en particular. Muchos de los obstáculos están incluso en el siquismo de la mujer como efecto de los dictámenes de la cultura en que nació. Hay cuestiones en mí misma que, aunque me parecen tramposas, forman parte de las convenciones con las que crecí, y pienso que me acompañarán hasta mi muerte. Creo comprender, en parte, la cultura en la que habito, sus aciertos y desaciertos. La minoría de la mujer frente a los diversos poderes no es la única; están las minorías étnicas, sexuales, económicas con parecidos conflictos. Aunque me siento comprometida en cada una de las luchas simbólicas y civiles por mejorar la situación de la mujer, no tengo ni el poder ni la capacidad para cambiar los hábitos nacionales, ni me gustaría convertirme en una predicadora febril que deba corregir gestos públicos o

privados. Lo único que puedo hacer frente a tantos detalles irónicos o malignos o injustos que cercan a la mujer que escribe es, precisamente, intentar escribir mis libros con libertad, sin caer en programas –ni complacientes ni redentores– y luchar porque sean publicados. Qué más podría hacer. Yo escribo porque me gusta, la verdad es que solo soy una escritora entre muchas.

(1993)

3. ACERCA DEL HACER LITERARIO

LO IMPOSIBLE

Desde mi perspectiva, trabajar en el campo de creación simbólica –como es el hacer literario– implica una cierta imposibilidad de dar una cuenta precisa de las leyes que ordenan la escritura, leyes que van dictando una determinada decisión narrativa, un campo temático o las marcas de un destino estético, por ejemplo. Y es imposible dar cuenta de esas leyes, pues la organización simbólica que contiene la escritura literaria es tan extensa y por ello inasible, tan múltiple, a la vez, que cualquier intento por cercarla es solo un gesto reductor, una parodia simplificada de la energía que la posibilita, una referencia asfixiada a su paisaje, apenas un simulacro de su transcurso.

Sin embargo, lo que sí me parece posible es examinar el entorno de una parte del hacer literario; aquello que junto con relatar una particular trama, relata, también, una opción política con el lenguaje y con la escritura de ese lenguaje.

Si aceptamos que el lenguaje no es inocente, que está cargado por el juego móvil de la historia (en el sentido del encuentro de la «gran historia» con las huellas concretas de la historia biográfica, trenzadas en un transcurso social), si adscribimos a la posibilidad de pensar que lo literario (en tanto escritura) contiene los síntomas de un despilfarro –por su economía diversa, por su rango metafórico–, y cuyo sentido apela a develar precisamente los sentidos del lenguaje, a través de la virtualidad social del texto, entonces, sí se puede examinar –a mi juicio– la filiación política de una obra.

Y para interrogar a esa opción, para perfilar una «posición» literaria, me parece necesario incluirse en un campo mayor, como es el campo formado por la diversidad (diversidad de escrituras, diversidad siempre política). Enfrentar, por ejemplo, la coherencia o entrecortamiento de la frase, la saturación de los signos, el juego verbal con los códigos, para así explorar qué sentidos se van construyendo, qué relato busca inscribirse en su debate con la lengua, qué sintaxis transcurre, tropieza y ocurre en el amplio territorio del lenguaje.

LO AJENO, LO DISTANTE

Si comprendo que trabajo con una palabra social, palabra que me es ajena y propia, ya heredada y siempre ambigua, multiforme y petrificada a la vez, estoy sumergida en el centro de un paisaje incompleto, inmersa en un trabajo cuya única satisfacción consiste en cumplir con mi obsesión por la palabra. Y en este borde (en el borde que implica la palabra escrita que es el gran material literario), mi hacer, mi intención política (en el sentido de mi particular política literaria), estará conectada con la incertidumbre. Una navegación autoimpuesta cuya inestable ruta termina en un relato que aunque perteneciéndome me es ajeno (lo perderé doblemente con la publicación). Y me es ajeno, en primera instancia, por la ajenidad que porta la lengua que heredé, ya provista de una marca social y familiar incuestionable. Ajenidad profundizada por subterfugios y carencias de mi propia mano, por el titubeo de la palabra que elegí y que, sin embargo, no consigue anular la sílaba que hube de descartar. El agobio por la expresión que me antecede. La fijeza petrificada del único lugar que puede construir.

Pero es una incertidumbre que también conduce hasta el placer. Placer de construir artesanalmente con la palabra el escenario material de un deseo de palabra. Una escena de escritura –su agrupamiento, su volumen– que aparece como liberación, como contrapartida ante la oralidad que se fuga en los extremos del tiempo, sometiendo al olvido a la memoria.

Sin embargo, la práctica literaria me obliga a establecer otro discurso, un discurso cultural que responda por mi hacer. Este segundo discurso que está elaborado sobre las percepciones del primero –sobre una incertidumbre– es, desde luego, inútil para aprehender a la propia obra, para «iluminarla» (como no sea en el campo de las intenciones y quizás de sus fracasos), pero sí puede apuntar a generar una palabra suplementaria, la del autor y su

determinación cultural. Se trata pues de un discurso que aunque evitable como recepción, parece inevitable en cuanto emisión, pues señala, alude o indica las condiciones culturales de un oficio y su perspectiva –subjetiva– en el interior de una realidad social. Hablaré, por lo tanto, desde mi lugar. Hablaré desde mi experiencia cultural como escritora chilena.

¿QUÉ ESCRIBIR, QUÉ PUBLICAR?

Pienso que publicar en Latinoamérica tiene una doble valencia. Por una parte, el placer de una escritura encerrada o ensimismada en sus propias fronteras, una escritura protegida por la razón de sus códigos, juzgada desde la verosimilitud de un paisaje, jerarquizado por los hábitos nacionales. Pero, a la vez, una escritura expuesta a los signos de una crisis que está depositada en la fragmentación de sus producciones culturales. Me refiero –cómo no– a la sostenida desconexión latinoamericana, que vuelve difuso o confuso el hacer de una lengua más allá de las fronteras nacionales. Una desconexión histórica que permite, por ejemplo, que se tornen centrales los lineamientos literarios gestionados por las editoriales que cuentan con la capacidad interfronteriza y que desde ese poder dictan modos de lectura al avalar determinadas escrituras. Y este procedimiento recorta la legibilidad en torno a las diversas opciones con la escritura y por el margen de lo descartado, de lo encerrado, permite que se estereotipen formas literarias que conducen, en algunos casos, a empobrecidas maneras de leer lo latinoamericano desde los centros.

Escribir en Latinoamérica, me parece, desde esta perspectiva, una actividad cuyo impulso dominante es la creación literaria misma y su acento regional. Una fijación –a la manera arqueológica– en el territorio propio y en las pulsiones contenidas en ese territorio. Un hacer que, no obstante, se reduce por los efectos de una sostenida (des) política que limita su decir, o más bien el destino cultural de ese decir y que impide el flujo simbólico de esa palabra al privarla de la interlocución con otras escrituras. Un cerco editorial que prohíbe la desterritorialización de la palabra.

EL CONTEXTO QUE HABLA

Hablando desde el cerco, desde una frontera específica y como habitante de un continente signado y consignado por su pobreza –ya crónica–, me veo enfrentada hoy al cambio de sus parámetros discursivos, como es la

mutación del discurso (al menos implícito) de reparación social, por otro de carácter economicista y pragmático. Un discurso económico que encuentra en el mercado la sublime reparación de las carencias. Testigo hoy de cómo esa hegemonía del mercado trae consigo la implantación de un conjunto de imágenes sociales que vertiginosamente se anclan en lo público produciendo la institucionalización central de unas ciertas privilegiadas imágenes, la instalación de un cierto modo de vida, imperativos que son circulados bajo el mandato del deseo de consumo.

Imágenes que apelan al «sentido común» (sentir lo mismo) para transformarse a corto plazo en «lugar común», que no es otro que el lugar del mercado. Imágenes que luchan por construir un cuerpo (social) modelado por la oferta y la demanda. Cuerpos publicitados por el poder de los medios de comunicación (sostenidos por la propaganda y su masiva compra de espacios comerciales). Cuerpos exitosos al conseguir la implantación de estas imágenes en el cuerpo colectivo.

Aunque la política del consumo no es nueva, lo que me parece nuevo es el correlato que este proyecto está alcanzando en el discurso social y en los programas políticos latinoamericanos, generando y auspiciando cuerpos, promocionados por las «marcas» industriales –marcas especialmente sintácticas–, cuerpos recortados por la apabullante fugacidad de la moda –del cuerpo como moda–, cuerpos perseguidos por un habla publicitaria –a la manera del eslogan–, cuerpos cautivados por la promesa de una superficial felicidad erótica –la erótica del consumo–. Una «nueva época» para los cuerpos latinos que reconocen su espejo, su faz, su perseguida identidad, su historia, en el cuerpo simétrico que ofrece el triunfante mercado.

Pero tenemos una contraparte de este proyecto: la extendida marginalidad de América Latina que mantiene a más de la mitad de su población en situación de extrema pobreza. Una población que está condenada en este «nuevo orden» a sobrevivir sin imágenes, a un habitar material sin «lugar común», expulsados de las palabras que nombren sus estéticas, impedidos de reconocerse en una producción cultural. La marginalidad concreta de una extensa parte de la población americana adquiere hoy, por la implantación de los «nuevos discursos», una realidad que está fuera de toda discusión porque literalmente está fuera de toda difusión.

Y esta resta cultural, esa omisión realizada por el discurso dominante que no es otro que el discurso económico, implica, a la vez, una resta de

lenguaje, una cercenación del universo simbólico popular, un recorte de sentidos. La minoría conformada por los habitantes en situación de extrema pobreza está, como toda minoría –más allá de su contundente existencia numérica– condenada a una forma de extinción. Me refiero a una extinción simbólica, pues está escamoteado su cuerpo a nivel público y las expectativas de ese cuerpo. Extinción simbólica, pues sus deseos están sumergidos. Extinción simbólica, pues su futuro cultural se ve amenazado.

LA PRIMERA, LA TERCERA PALABRA

Y la turbulencia del mercado toca lo literario. Las editoriales latinoamericanas, responsables de parte de los materiales simbólicos, luchan por permanecer en los «nuevos órdenes» y para evitar su desaparición institucional parecen promover una literatura que construya y se construya en el «sentido común» del fin de siglo. Un discurso literario cuyas imágenes tengan la transparencia de la moda, el desenfado propio de su decir, el material lingüístico de la clase compradora. Una literatura que se consume con el vértigo del último (del único) producto, una literatura cuyo relato mantenga el tono del «lugar común».

Pero si Latinoamérica está también signada por su opacidad, si su palabra oficial es el resultado de una batalla por la lengua, si la memoria de su derrota (o de su triunfo según se piense) es el mestizaje, si su racialidad es su diferencia (hablo de un particular código facial), si su regionalización origina la jerga (esa parte cifrada del lenguaje, su historia espacial), ¿cómo hacer de la palabra en el «Tercer Mundo» su primera y única palabra comercial? No lo sé. Pero este es el dilema que hoy promueve el mercado (literario) porque se trata, en definitiva, de la implantación de un «nuevo» proyecto político.

EL IMPERATIVO DEL CONTEXTO

¿Cuál es, entonces, el discurso cultural posible? Pienso que aquel que refiera junto con el texto, el contexto. Un discurso cultural que señale las condiciones sociales de un hacer, pues el resultado del hacer –el libro– está sometido a los vaivenes de un proyecto que dictamina –desde las ventas– una jerarquía editorial.

Y en los perfiles del contexto me parece central, desde luego, mi condición de mujer que escribe. Aunque no me parece pertinente repetir aquí lo que sería la realidad social de la mujer latinoamericana, sí pienso que resulta oportuno enfatizar que un conjunto de omisiones, exclusiones y fragmentaciones permanecen enquistadas por la linealidad de una historia cultural que le otorgó a los géneros roles desiguales, pero cuya desigualdad no es menor que otras dispares decisiones sociales, basadas, por ejemplo, en las diferencias étnicas o en las rígidas categorías económicas que ordenan los lugares públicos, los destinos públicos.

Así, de esta manera, siento que en nuestro continente persiste una periferia (frente al poder central) organizada de una manera más bien determinista; pienso, por ejemplo, en el impacto de una genealogía social o en los condicionamientos ideológicos del género (resultantes de una operación lineal con la marca sexual), organizaciones que –a mi juicio– de manera evidente o sutil, leve o violenta, pero siempre efectivas, inciden en el habitar concreto. Jerarquizaciones posibles por las convenciones que porta el sistema y que le permite administrar no solo la abstracción de un poder civil, sino cuerpos, deseos y destinos. Un sistema de poder ya histórico en su empecinado comportamiento y cuya lucha parece consagrarse a la monótona consumación de ese modelo.

Como contrapartida o al menos contrapunto, en el terreno del cuestionamiento a las convenciones, uno de los aportes más sustantivos ha sido la teoría y el accionar feminista. Digo aporte pues se trata de un pensar y de un hacer que ha conseguido ampliaciones tangibles para el espacio psíquico y público de la mujer. No obstante, me parece necesario señalar que esa propuesta proviene de países considerados «desarrollados» y, en este sentido, como pertenecientes a países colonizados o dependientes o receptores de una producción o productividad «primermundista», pienso que nos corresponde recibir esta propuesta conservando una cierta distancia, algún grado de cautela frente a su operatoria, en la medida que sus supuestos están delineados, delimitados y enclavados en realidades específicas.

Y lo que señalo, no significa que el dilema de los géneros o de las clases o de las divisiones étnicas pueda «regionalizarse» en sí, pero sí es susceptible de incidir en el «internacionalismo» de las categorías la forma particular de la administración cultural, marcada por la figura de la historia. Una historia quizás no más ni menos conflictiva, pero en donde el peso de

los signos va promoviendo las diferencias. Diferencias que tocan no solo a hábitos o condiciones de vida, sino quiero expresar que la carencia extendida de un habitar (como es el paisaje latinoamericano) modela un psiquismo específico, relaciones sociales intrincadas, deseos confabulados en un mundo regido por lo artesanal, disgregado de la producción tecnológica.

Aún así, me parece evidente que la teoría feminista se perfila como uno de los pensamientos contemporáneos que ha entablado con más fuerza la interrogación a los códigos del poder. Su fuerza y eficacia, sin duda, está relacionada con la razón que porta su demanda. Y esta contundente interrogación se establece con el conjunto del campo teórico, como, por ejemplo, el psicoanálisis, la teoría política y aún la teoría económica, remodelando los circuitos de pensamientos, develando el exceso en la arbitrariedad de las construcciones ideológicas y poniendo al género, por ejemplo, en uno de los polos del pensar.

Por su parte, la acción feminista –me refiero a sus organizaciones internacionales concretas– consiguieron entablar un interesante diálogo con las instituciones que administran el poder, para insertar allí criterios mínimos de paridad social en el accionar público y familiar de la mujer.

Más allá de la crisis que han experimentado las organizaciones feministas internacionales, como es su creciente fragmentación y la polarización en sus bases, o bien el debilitamiento de sus demandas por la obligada compostura política necesaria para la eficacia de sus conversaciones, y más acá también del consiguiente desbaratamiento como cuerpo orgánico (desbaratamiento que resulta comprensible si se piensa el accionar feminista como un espacio crítico que persigue remodelar la administración de poder), los logros ya adquiridos, si bien pueden convertirse en reversibles son, al menos en el presente, ineludibles.

El accionar feminista no puede ser homologado linealmente con la teoría feminista como no sea en tanto una posible puesta en escena, una determinada lectura de sus supuestos, en el entendido que un texto puede ser leído, mal leído o desleído. Y es precisamente en los resultados de la lectura, en el accionar feminista, donde se me hace más evidente la importancia de delimitar los contextos. Nuestro continente, aun en sus diferencias regionales, porta –a mi juicio– la marca de lo artesanal y en este hábito (lo digo en el sentido de la artesanía que comporta la escritura, por

ejemplo), el pensamiento y el habitar concretos, nombran a una mujer que traslada en su cuerpo una particular manera de conectarse con la realidad.

Una manera, por ejemplo, que se vuelve legible, con la maternidad, artesanía privativa del cuerpo de las mujeres. Una relación quizás gozosa con el poder del cuerpo que «crea» incesantemente. Y en esa «creación» define a la mujer latina por sus múltiples gestaciones. Sin entrar en las condicionantes ideológicas impuestas a la maternidad, ni en la problemática social de sobrepoblación, sí me gustaría apuntar al momento de la gestación, de la autoridad de un cuerpo. Pensar en ese cuerpo como un desafío creativo. Un cuerpo especialmente activo en los sectores sociales signados por las mayores carencias.

Pero pensar en ese cuerpo implica, desde mi perspectiva, establecer una reflexión, una lectura y una revisión a la propia historia que no desatienda a los otros cuerpos, aquellos sometidos a presiones negativas por los haces dominantes. Si a nivel simbólico, lo femenino es aquello oprimido por el poder central, me parece lícito, en primera instancia, extender esa categoría a todos aquellos grupos que compartan esa condición, pues la condición de desamparo –ya a nivel simbólico, ya a nivel material– no es privativa solo del cuerpo (social y biológico) de las mujeres.

Pienso, por ejemplo, en una teoría y un accionar solidarios que, a la manera feminista, contenga y extienda el pensar y el hacer hacia un tramado interdisciplinario que otorgue sentido al sentido de futuro social.

LITERATURA Y FEMENINO

Los efectos del feminismo internacional empiezan a ser visibles también en el campo literario latinoamericano. Nominaciones tales como «Literatura Femenina» o «Literatura de Mujeres» o «Literatura Feminista» son términos con los que empezamos a familiarizarnos, a convivir, aquellas que escribimos. Término instaurado por la descompensación de una historia literaria que ha sido organizada en forma centralista desde la escritura producida por hombres. Historia literaria matizada por una escasa y siempre periférica escritura de mujeres.

Y la instalación de estas nominaciones ha generado un interesante y valioso discurso crítico y teórico, ampliando la lectura y la perspectiva en torno a las obras literarias. Un área de producción de pensamiento que al examinar la escritura de mujeres aporta nuevos criterios para seguir las

órdenes o desórdenes de un léxico, la figura visual que presenta la subjetividad o el erotismo del trabajo sobre un cuerpo textual. Y esta producción es lo que me parece verdaderamente relevante en la medida que obliga a una interrogación más exhaustiva y más compleja al conjunto de esos textos.

Sin embargo, me parece necesario señalar la insistencia de ciertas operatorias simplificadoras que reiteran –de otra manera– síntomas de exclusión, pues he creído percibir que el uso de esa nominación se transforma en abuso cuando de manera interesada y significativa se establece un campo de competencia entre escrituras (de mujeres) y en esa disputa por la hegemonía permanece intocada la otra hegemonía, la tradicional. Un proceder que mediante la división sexual, aunque no oculta la escritura de mujeres, sí la confina a una sola referencia privilegiada: ser mujer, oscureciendo así la intensidad de sentidos que porta la textualidad de una obra literaria.

Pienso –y no descarto mi propia falta de especialización en la materia– que la escritura es un instrumento social. Un instrumento, sin duda, vehiculado históricamente por hombres y que en lo literario, posiblemente ha significado una fuerte reducción de sentidos por la presencia sospechosamente escasa de mujeres. Pero lo pienso a nivel virtual, en tanto esas escrituras oprimidas pudieran haber realizado un aporte al alterar, ampliar o modificar un hacer central, persiguiendo producir quizás un temblor o un leve estremecimiento de sentidos en la producción literaria para dinamizar el movimiento que garantiza su devenir. Pero, claro, ese intento puede estar tanto en la escritura de un hombre como en la de una mujer.

Lo que me resulta vital es el trabajo con la amplitud de los códigos literarios, más que con los contenidos temáticos evidentes de una obra. Para decirlo de otra manera, no creo que baste ser mujer para garantizar una literatura propositiva, de la misma manera me resulta tangible que parte de la literatura producida por hombres es solo una complacencia, por ejemplo, al mercado.

Aún me fascina una literatura que problematice sus propias zonas de producción y que en el orden simbólico amplíe los sentidos. Y percibo una diversidad literaria, como diversos son los conflictos y diversos los modos de producción.

Y si bien me parecen ostensibles y repudiables las trabas de orden social a la mujer que escribe (de ese intransigente orden social que tiene el ámbito literario) debo señalar que mi mirada sigue depositada en la variedad de las producciones y en el fundamental orden estético que decide una política de escritura.

(1993)

4. QUISIERA

Quisiera agradecer al Instituto de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile y a la Fundación José Nuez Martín por haber conferido el premio «José Nuez Martín» a mi novela *Los vigilantes* y manifestar, muy especialmente, mi reconocimiento al jurado de este certamen conformado por el director del instituto, José Luis Samaniego, y los académicos Rodrigo Cánovas, Jaime Hagel, Mónica Hube y Luis Vargas Saavedra. También quiero dejar constancia de la extraordinaria gentileza manifestada por la académica Carola Oyarzún durante la organización de este evento.

Quiero agradecer a mis hijos, a mi madre y a Rosa Vergara su presencia y su paciencia, a mis amigas y amigos del mundo cultural por la inteligente, afectiva, efectiva interlocución que me han brindado a lo largo de este tiempo.

La obtención de este premio me ha impulsado a pensar la relación entre novela y autoría y cuando he intentado analizar esta relación me he sentido, en parte, como una impostora, como la que priva hoy a esa otra –la que escribe– de una ceremonia irrealizable. No soy exactamente yo la responsable del libro *Los vigilantes*, es la otra de mí, aquella que escribe y escribe, por ello me siento como una representante difusa de un libro del que conozco parte de su proceso de elaboración. Sé que trabajé exhaustivamente el texto y, no obstante, ahora me cuesta reconstruir el cómo realicé los enlaces, en qué momento una frase o una palabra encontraron un sentido estético y cuándo se ordenó una trama posible que llevó la novela hasta el instante final de su clausura.

Sin embargo, desde mi dedicación ya antigua al ejercicio literario, me gustaría esbozar aquí algunos de los pensamientos que me han acompañado y, más aún, me han sostenido en estos años en los que escribir y generar libros ha sido la actividad compleja que ha marcado mi tiempo. Hablando

desde una perspectiva estrictamente personal, lo literario tiene para mí un doble sentido: por una parte, un aspecto lúdico relacionado con la combinatoria arriesgada de los códigos lingüísticos y sus impactos estéticos y, por otra, la presencia ceremonial e íntima de la escritura como zona de incertidumbre, de suspenso y de riesgo en el empeño por la construcción nómada de sentidos sociales.

Me interesa y me sigue apasionando la ambigüedad que se puede generar a través de los sentidos literarios, esa apertura que algunos libros presentan quebrando lo monolítico del relato acabado. Me reconozco seducida por ciertos microrrelatos que atraen sobre sí innumerables gestos, rictus y simulacros estéticos, y que permiten la circulación rebelde de fragmentos estratégicos oprimidos por las culturas oficiales. El campo de trabajo literario que me convoca, en tanto productora y lectora, contempla la fragmentariedad y la superposición de hablas, contempla aun lo inacabado como estrategia narrativa y, a manera de una metáfora, quiero decir que contempla incluso la estrategia de la estrategia como escenario de escritura, en un acto de liberación de los sentidos y de protección contra la ideologización de la literatura.

Por supuesto, pienso lo literario como un campo múltiple de opciones y prácticas, soy una incondicional admiradora de la gran tradición literaria en lengua española, especialmente la literatura medieval y el impresionante barroco y, a la vez, me siento relacionada con aquellas literaturas en las que lenguaje y sentido comparten un espacio privilegiado de despliegue y repliegue, en un juego no exento de opacidad y misterio. Pienso en el lector. Siento al lector como una cifra cómplice del texto, como un operador de la tarea de desentrañamiento, quiero decir, el acto de leer no puedo imaginarlo sino como una aventura en la que lo más importante es aventurar y aventurarse.

En este sentido es que pienso también en el hacer literario como un campo político privilegiado de la escritura, como otra aventura múltiple e irreductible donde lo que está en la mira, en el microscopio textual, son los poderes de las estéticas y sus interrelaciones con la virtualidad social, ya en desacato, ya en armonía. Después de tantos años me sigue deslumbrando el poder estético de la escritura literaria, esa conmoción que generan sus signos, sentidos e imágenes y la capacidad de iluminar percepciones, sensaciones, pensamientos enteros.

Los vigilantes es la novela escrita en situación de extranjería, cuando radicaba en México, en donde mirando, pensando desde norte a sur, se me presentaba la ciudad latina en una situación de grandes desigualdades sociales, de agudas divergencias que iban en desmedro de los habitantes más débiles, aquellos que sufrían los efectos del terrible desamparo de las instituciones, de la indiferencia de los nuevos sistemas políticos.

La sensación de desprotección urbana –en el interior de una Latinoamérica apenas entrevista– fue recayendo en la novela, desviándose hacia otras formas de desamparo, hacia nuevas sensaciones de orfandad y de sojuzgamiento. Fue recayendo incluso en la misma escritura como cerco, soledad y margen, como ajenidad en medio de sociedades que construyen su orden a través del consumismo, generando un asimétrico y empobrecido sistema de satisfacción instantánea. Porque pienso que la manía inculcada políticamente a consumir, a consumir, a consumir, es una forma de avidez que conduce a un injusto y programático descalabro cultural y ético, portando la destrucción de los objetos e incluso de los cuerpos.

Estas sensaciones, me parece, se las traspasé a la otra –a la que escribe– y se constituyeron en referentes literarios. En la novela *Los vigilantes* le debo a Samuel Beckett, le debo a Faulkner, las lecturas tan antiguas y emocionadas de sus libros *Molloy* y *El sonido y la furia*, le debo al pintor Rufino Tamayo la imagen robada de un cuadro suyo. Textos e imágenes, imágenes y textos que transitan inesperadamente por el imaginario de la que escribe para conformar los materiales locales de una novela sudaca.

Sé que mi opción literaria conlleva algunos riesgos y puede generar, en algún lugar, un cierto malentendido, no obstante, me gustaría enfatizar el hecho que más allá de cualquier discurso, más allá de este mismo discurso está viva y en curso mi batalla por escribir, esta larga batalla por el sentido, por establecer, desde las orillas que he escogido, una porción de sentido.

Este premio que hoy se le confiere a mi novela forma parte de una estimulante incertidumbre más. No pienso que una escritora o un escritor escriban, en ninguna instancia, para ser premiados, el verdadero premio es la publicación autónoma de sus libros liberados a lecturas también autónomas y muy separadas de sus autores. Veo esta distinción como un trabajo de lectura de un jurado independiente, trabajo por el que hoy nos encontramos para seguir hablando de lo mismo, de los problemas literarios, de literatura en el interior de este prestigioso centro académico nacional del

que, por otra parte, en mi juventud fui una alumna más y en donde obtuve mi título universitario.

Continúo absorta en el empeño por escribir, por mantener una mirada vigilante y autocrítica sobre mis libros porque considero que soy habitada por una artesana que debe revisar en cada oportunidad sus técnicas, una narradora que escribe en mí y que más que respuestas mantiene preguntas, más que certezas, dudas y que está abierta a replantearse de principio a final si un nuevo planteamiento literario se vuelve necesario.

Como escritora sometida a ciertos avatares producto de una cultura restrictiva, como autora considerada quizás, en parte, conflictiva quiero resistir el dejarme envolver en catalogaciones que ya me parecen, por qué no decirlo, inaceptables y sospechosas. Con trabajo y solo con un exhaustivo trabajo he ido construyendo a través de creatividad, estudios y lecturas, algunos saberes móviles a los cuales no quiero renunciar en aras de un facilismo complaciente. Aunque, repito, estoy abierta a revisar cada fragmento, cada capítulo, cada escrito y más allá de las imperfecciones literarias que me rondan y desafían, la gran ganancia de estos años dedicados a la literatura consiste precisamente en eso, en saber que el trabajo con las estéticas no es inocente, que lo literario se sostiene en la modificación crítica de los sentidos, que el placer de leer está anclado en la problematización que una obra plantea cuando toca el imaginario sensible de un lector, que la pluralidad narrativa descansa en la diversidad.

Y ahora, resguardándome en esa diversidad, me alegra infinitamente que la novela *Los vigilantes* haya encontrado eco en el desamparo que nos habita. Me refiero al desamparo que yace, allí, incubado en medio de ese fragmento desprovisto y profundamente humano de cada uno de nosotros.

(1995)

*Prólogo a su libro *El Padre Mío*. (N. del E.)

*Este texto fue solicitado por Juan Carlos Lértora para incluirlo en su libro de compilación de artículos sobre la narrativa de Eltit. (N. del E.)

EPÍLOGO SOBRE FEMINISMO CHILENO: ELENA CAFFARENA*

1. PRESENTACIÓN

Esta publicación recoge algunos aspectos de la trayectoria de la abogada y feminista Elena Caffarena. Conocer y dialogar con Elena Caffarena ha constituido un enorme privilegio, pues me facilitó el acercamiento a una mujer extraordinaria, como extraordinario es su intelecto y su lúcida revisión en torno a la época en la cual se luchaba por el voto político para la mujer.

Dentro del marco de una investigación realizada junto a Lotty Rosenfeld sobre el sufragio femenino en Chile, he podido tener acceso a múltiples sucesos sociales de la primera mitad del presente siglo, en donde la participación activa de las mujeres en organizaciones ha ido construyendo paulatinamente modificaciones y ampliaciones para conseguir mejores condiciones en los espacios privados y públicos.

No cabe duda de que Elena Caffarena es una figura clave y ya histórica dentro de los movimientos de mujeres, aquellas mujeres que han buscado terminar con las disparidades al interior de la sociedad. Aunque ella no se define como un ser político –en el sentido tradicional de la militancia política–, el modo como va elaborando sus acuerdos o divergencias con los fenómenos sociales permite atisbar la perspicacia de una persona atenta a la totalidad de los signos que han cruzado la sociedad chilena.

Su vida, centrada en la lucha por la emancipación de la mujer, permanece aún en una cierta opacidad frente al saber público, al igual que difuso aparece el hacer de otras sufragistas e intelectuales de la primera mitad del siglo, como Amanda Labarca, cuyo empeño estuvo marcado por la voluntad de cambio frente a situaciones menoscabadoras o francamente lesivas para el libre desarrollo de la mujer como sujeto civil y familiar.

Tener la oportunidad de acceder al discurso de Elena Caffarena y compartir el recorrido por su memoria para organizar esta publicación, contribuye, en parte, a reparar el silencio público que ha rodeado su figura y, a la vez, se puede rescatar con ella a un tiempo cruzado por la búsqueda de reformas a los antiguos hábitos que ponían a la mujer en un lugar despojado de los instrumentos legales para ejercer su potencial humano y social.

Secretaria general del MEMCH (Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile), entre los años 1935 y 1941, y escritora de importantes textos jurídicos, Elena Caffarena sigue meditando hoy con idéntica pasión y rigor en los cambios sociales que la mujer requiere frente a lo que ella denomina como «una sociedad patriarcal». En el transcurso de las conversaciones sostenidas, entre los años 1989 y 1992, ha sido materia detallada de cada una de las entrevistas el pasado reciente, el presente y el futuro de la mujer en la sociedad chilena. No obstante, dado que la intención de esta publicación es recoger, especialmente, su desempeño durante el tiempo en que se debatía el voto político para la mujer, me he ceñido a aquellos aspectos que lo enmarcan.

Quisiera señalar que Elena Caffarena posee un amplio espíritu crítico, propio de una inteligencia abierta y moderna. Es su espíritu crítico, quizás, la pieza más valiosa de su personalidad, pues la hace adscribirse solo a los dictados de su pensamiento y a los de su conciencia, sin caer jamás en complacencias transparentes e inútiles que terminan por debilitar el rigor de cualquier discurso. Es, pues, una voz que puede parecer polémica y con la que, tal vez, surjan acuerdos o desacuerdos, pero jamás cabe dudar de la honestidad de las premisas que la movilizan.

El gran riesgo que acecha a la mujer es la dificultad para encontrar un lugar público en el que depositar su historia y la historia de su palabra cultural y política, como no sea el espacio del drama o del anecdotismo sentimental. Y esto constituye una pérdida. Hoy, con la puesta en movimiento de una nueva etapa democrática, en la cual los conceptos de pluralidad y de flexibilidad se establecen como centrales en el discurso social y político, se abre un importante territorio que se presenta propicio para ensayar renovadas formas de relaciones sociales. Y encontrar esas nuevas formas de diálogo pasa por reparar algunos olvidos en la memoria histórica de hombres y mujeres. Pues los movimientos históricos son producto de un plural encadenamiento de sucesos que, en su multiplicidad,

organizan el devenir social de una comunidad. Constituye entonces una obligación democrática democratizar el pasado al ampliar la memoria social, para así hacer legible el presente y más habitable el futuro.

Por último, quisiera cerrar esta presentación diciendo que los materiales que aquí se presentan provienen de diversas fuentes y han sido escogidos a la manera de una muestra, con el fin de permitir una mirada a una época clave signada por la decisión de las mujeres de incidir en el destino político chileno. Si ejercer el derecho a voto es uno de los instrumentos más apreciados por el sistema democrático, esta publicación quiere acentuar ese rasgo y reconstruir la memoria de la lucha de la mujer por su propia democratización social, como es el arduo tiempo de la obtención del voto político. Pues votar implica inscribir la voz en el interior de la sociedad. Elena Caffarena es una de las protagonistas y, a la vez, testigo de esa época. Volver a poner en circulación su palabra espero que contribuya a incrementar el acervo sobre la participación de la mujer en el interior de los movimientos de la historia.

2. ELENA CAFFARENA, UNA MUJER DE TODOS LOS TIEMPOS

DÍAMELA ELTIT: ¿Qué importancia le concede usted al llamado «Decreto Amunátegui», dictado en 1877?

ELENA CAFFARENA: Una gran importancia. De tal manera que cuando se habla del movimiento femenino hay que partir del «Decreto Amunátegui». Es lo que permite la entrada de la mujer a la universidad.

DE: ¿Fue a partir de sus estudios de leyes cuando usted adquirió conciencia de la problemática de la mujer?

EC: Mire, yo fui la abogada número quince en Chile. Fue, precisamente, el conocimiento que obtuve en mis estudios de leyes cuando me percaté de la inferioridad en que se encontraban las mujeres frente a la ley. Eso hizo nacer mi vocación feminista. Cuando yo era estudiante escribí un artículo en el que señalaba todas las diferencias que había en relación a la mujer. Este artículo se publicó después en un libro que se llamaba *Actividades femeninas* y que se editó para conmemorar el cincuenta aniversario del «Decreto Amunátegui». También influyó –creo yo– el ambiente mismo de la época en que me tocó estudiar. Usted tiene que tomar en cuenta que yo estudié en los años veinte, cuando había gran efervescencia estudiantil, esto daba un espíritu libertario. En cuanto a mis compañeras eran muy pocas, no

había más de cuatro o cinco y la verdad es que no se interesaban mucho por los problemas sociales. Salvo una chica, que se llamaba Flora Heredia y que después fue «memchista». Nosotras redactamos un proyecto de ley de voto femenino que fue el que se le presentó a Pedro Aguirre Cerda, aunque este proyecto no fue el que se aprobó después en la Cámara.

DE: Durante su formación, ¿encontró impedimentos familiares para realizar sus actividades?

EC: Mi familia, afortunadamente, nunca puso ningún obstáculo, ninguna imposición. Mi padre, emigrante, se había formado en Estados Unidos, entonces él tenía un criterio mucho más amplio y mucho más moderno en relación a lo que era una mujer. La verdad es que mi padre, en ese tiempo recién empezaba a instalarse con su taller textil. La mía era una familia de esfuerzos.

DE: ¿Qué recuerdos tiene de la universidad?

EC: En la universidad había mucha influencia anarquista. Algunos venían de Argentina y daban conferencias en la Federación de Estudiantes. Era una cosa vaga pero muy libertaria, muy de cambiar las cosas. Conocí a Pablo Neruda cuando recibió su premio por la «Canción de la Fiesta» del año 22. Era un tipo muy callado, muy introvertido, pero lo veía especialmente en las oficinas de *Claridad*, el periódico que teníamos en la Federación de Estudiantes.

En esa época las mujeres no iban mucho a la universidad y las pocas que lo hacían, por lo general, seguían la carrera de pedagogía. Yo tenía interés en estudiar, tenía vocación por ser médico, pero no me atreví porque no me sentí capaz de seguir las clases de anatomía donde había que trabajar con cadáveres. Me decidí por las leyes quizás porque la directora del liceo donde estudiaba era doña Matilde Brandau, una de las primeras mujeres que obtuvo el título de abogado en Chile.

DE: ¿Qué piensa usted sobre las distintas organizaciones de mujeres previas a 1935?

EC: Yo me vine a informar sobre instituciones cuando ya estaba en el MEMCH. En ese tiempo se me ocurrió escribir la historia del movimiento femenino chileno y con ese objeto empecé a revisar la prensa para ver qué decían de la actividad femenina en este país.

Ahí me encontré con la sorpresa que el único periódico que trataba este tema era *El Despertar de los Trabajadores*, que dirigía Luis Emilio

Recabarren. Él fue, precisamente, el iniciador de los centros Belén de Sárraga. Eran grupos pequeños, formados por esposas e hijas de los trabajadores del salitre. Se preocupaban de organizar a la mujer desde el punto de vista cultural. Del «Círculo de Lectura», que fundó Amanda Labarca, me informé después. Estaba el «Consejo Nacional de Mujeres» y la «Unión Femenina de Valparaíso», pero no eran instituciones de lucha, tenían más bien un sentido académico. Había mujeres de cierto nivel intelectual. Planteaban el problema de las mujeres, pero no luchaban con fuerza, con energía.

DE: ¿Qué recuerdos tiene de Amanda Labarca?

EC: En realidad yo conocí a Amanda Labarca el año 1935 cuando fundamos la Asociación de Mujeres Universitarias. En esa ocasión se eligió como presidenta a la doctora Ernestina Pérez. Amanda fue elegida primera vicepresidenta y yo segunda vicepresidenta. A Amanda Labarca la vine a conocer más y a tratar como amiga el año 44 en la FECHIF. Dentro de la FECHIF tuvo una actitud muy democrática y muy pluralista. Ella actuó bien, claro que la perjudicó el pertenecer al Partido Radical, pero ella misma era una persona de gran sentido democrático, dejaba actuar y dejaba trabajar a la gente con bastante libertad. Yo tengo por ella gran admiración. Siento que las mujeres hemos sido injustas, porque no se la ha destacado como se merece.

DE: ¿Cómo se forma el MEMCH?

EC: Las instituciones se forman no porque un grupo de mujeres se reúnan. Tienen que confluír una serie de factores, económicos, políticos y sociales, que son los que hacen emerger a las instituciones y que además las hacen duraderas. Porque si no, las instituciones son fugaces. Estos factores, precisamente, se produjeron con el nacimiento del MEMCH en la década del treinta. Ya estaba en desarrollo la idea del Frente Popular, existía gran agitación de los grupos progresistas. Además, en ese momento había bastantes mujeres con títulos universitarios. Había aumentado el número de mujeres que trabajaban en la industria, en el comercio, que trabajaban en la administración pública. Eso contribuyó a que con un grupo de mujeres se formara una institución que defendiera sus derechos.

Tengo que decir que en la primera reunión se discutió bastante el nombre. En ese tiempo –estoy hablando de casi sesenta años– hablar de emancipación era hablar, realmente, de algo que parecía muy obsceno. Bueno, ¿qué querían estas mujeres?, querían un verdadero libertinaje. Por el

nombre se suscitaron una serie de ataques por parte de los sectores conservadores del país. Se suponía que nos íbamos a dedicar al libertinaje. Ser emancipadas, en ese tiempo, era una cosa fea.

DE: ¿Qué definía al MEMCH?

EC: El MEMCH fue una institución pluralista. Se llamó a las mujeres de todas las clases sociales y de todos los niveles económicos. Teníamos universitarias, empleadas, obreras, campesinas, empleadas domésticas, profesionales, dueñas de casa y a todas nos unía una cosa en común: luchar por la emancipación de la mujer, económica, social y jurídica. La verdad es que al MEMCH solo llegaron las mujeres más avanzadas.

DE: ¿Cómo llegó a ser la primera secretaria general?

EC: El MEMCH en su primera reunión me designó. Me imagino que fue porque en las reuniones preliminares había demostrado tener un conocimiento bastante amplio sobre la situación de la mujer en Chile. Pero, debo decir, que ser secretaria general no tenía mayor importancia. A mí me correspondía firmar la correspondencia y aparecer como la representante de la institución hacia el exterior. Pero, dentro de la institución, yo era igual a cualquier miembro. Me eligieron secretaria general y estuve en el cargo cinco años y renuncié el 41. En parte porque no soy amiga de las presidencias eternas, vitalicias.

DE: ¿Cuál fue la recepción pública ante la formación del MEMCH?

EC: Dentro del MEMCH hubo bastante homogeneidad, pero, en cambio, afuera había grupos conservadores. Estos grupos consiguieron elegir tres regidoras en las elecciones municipales, ellas eran conservadoras y tenían una posición cerrada y, por cierto, le hicieron una gran oposición al MEMCH y hasta publicaron en la prensa que había que tener cuidado con esta institución porque estaba manejada por comunistas.

DE: El MEMCH organizó dos congresos muy exitosos. ¿Cuáles eran los objetivos de esos congresos?

EC: Los congresos del MEMCH tenían dos objetivos: primero, dar cuenta de lo que se había hecho. Enseguida, analizar y pensar las campañas futuras. Pero, sobre todo, el objetivo era capacitar a las mujeres, educarlas respecto a sus limitaciones y respecto a su situación. Antes de cada congreso, el MEMCH organizaba cursillos de capacitación en los que se trataban todos los problemas de la mujer. El MEMCH fue una gran escuela de civismo.

DE: Se dice que el retardo en aprobar el derecho a voto político de la mujer provino de todos los partidos, tanto de izquierda como de derecha.

EC: En realidad no tenían mucho interés en aprobar el voto político para la mujer, pues para los partidos la respuesta electoral de la mujer era una incógnita, a pesar de que el voto municipal era un antecedente. Mire una cosa curiosa: el voto municipal se obtuvo después de un año de lucha, mientras que el voto político después de más de veinte años. ¿Por qué concedieron el voto municipal?, porque los partidos querían ver el comportamiento de las mujeres frente al sufragio. Además, tener una gran cantidad de votantes significaba mayor trabajo, mayor trabajo de captación. Trataron por todos los medios de retardar la dictaminación de la ley, pero al final no les quedó más remedio que aceptarlo por la presión de las mujeres de muchos años.

DE: ¿Con quién mantuvo usted, durante la época del MEMCH, una buena interlocución intelectual?

EC: Mire, yo creo que a mí me influyó mucho la gran feminista chilena –que permanece desconocida– Marta Vergara. Ella había estudiado, en cambio nosotras éramos feministas por instinto, pero la teoría feminista no la conocíamos y Marta Vergara nos la enseñó. Ella influyó mucho en el tono feminista que tenía el MEMCH.

DE: ¿Qué relación mantuvo el MEMCH con María de la Cruz y el Partido Femenino?

EC: El Partido Femenino fue una institución de vida muy fugaz y no dejó ninguna influencia. Y era sencillamente porque era un partido que no tenía principios. Podría perfectamente haberse llamado «Partido María de la Cruz». Si usted examina la historia del Partido Femenino, este no hizo ningún aporte a la reivindicación de las mujeres. María de la Cruz era una mujer de gran carisma, que tenía una condición muy rara en las mujeres chilenas, era buena oradora, arrastraba mucha gente, pero sus discursos eran sin consistencia. Ella hablaba y después no se podía hacer una síntesis de lo que ella había dicho. El MEMCH había organizado un acto conmemorativo del Día Internacional de la Mujer y había conseguido el salón del Ministerio de Educación. María de la Cruz intervino para que no nos prestaran la sala. Eso, naturalmente, fue muy desagradable, pero ese fue nuestro único contacto con María de la Cruz.

DE: ¿Cómo se fundó la FECHIF?

EC: La FECHIF nació del Primer Congreso Nacional de Mujeres, no solo por iniciativa del MEMCH, sino por un grupo grande de mujeres. Tenía por objeto, como su nombre lo indica –Federación Chilena de Instituciones Femeninas–, luchar por los derechos de las mujeres. Durante el primer congreso se eligió como presidenta a Amanda Labarca, que se desempeñó –como ya lo he dicho– de manera brillante y democrática.

DE: Durante la época de la FECHIF se rompe la coexistencia entre las organizaciones de mujeres. ¿Por qué?

EC: La verdad es que los problemas surgieron cuando llegó al poder Gabriel González Videla. Entonces empieza una gran campaña en contra de los sectores populares y a esa política se adhirió el grupo radical que estaba en la FECHIF, tanto, que obtuvieron la expulsión de las delegadas del Partido Comunista. Dentro de la FECHIF había delegadas de distintos partidos políticos, del Socialista, del Radical, del Comunista. No me gustó la decisión de la FECHIF de echar a las comunistas. Por lo demás, se había tomado el acuerdo sin mayoría. En esa sesión no había estado el MEMCH y era un error, porque las comunistas hacían un buen papel en la campaña por el voto. El MEMCH decidió retirarse y con ellas me retiré yo. A mí no me gusta pelear. Prefiero retirarme de donde no me quieren.

DE: ¿Qué costo social tuvo para usted ser la secretaria general del MEMCH?

EC: Bueno, tuve que sufrir un cierto rechazo porque jamás me dieron la posibilidad de ocupar ningún cargo. En realidad se desperdiciaron un poco mis capacidades, porque en ese tiempo yo era una mujer muy estudiosa y esforzada. Podría haber realizado muchas cosas, pero el hecho de estar tildada como una persona de extrema izquierda me quitó muchas posibilidades.

DE: ¿Usted se considera una persona de extrema izquierda?

EC: No, yo nunca he sido una persona de extrema izquierda. Soy, podría decir, una socialista moderada. Pienso en una sociedad que, dentro del respeto a la libertad y el respeto a los derechos humanos, asegure a la población educación y salud gratuitas, habitación y alimentación adecuadas.

DE: ¿Usted nunca militó?

EC: No, no milité.

DE: ¿Y cómo lo logró? Era muy difícil no militar.

EC: Siempre he sido una persona independiente. Quizás influyó la tendencia anarquista de la primera época de mi formación de estudiante. Eso de no querer someterme a un mandato, a la restricción que puede imponer un partido.

DE: ¿Podría referirse a la paradoja de que días después de que se concede el derecho a voto político a la mujer, a usted se le cancela su inscripción en los Registros Electorales?

EC: En realidad, la cancelación de mi inscripción en los Registros Electorales fue algo injusto y arbitrario. No había una razón, absolutamente ninguna, para que se me privara de mis derechos con la Ley de Defensa de la Democracia, autorizada para cancelar de los Registros Electorales a los miembros del Partido Comunista. Yo sencillamente no pertenecía a ese partido ni a ningún otro. Me parece que la medida se tomó, en cierta manera, como venganza porque yo había participado en forma muy activa en la campaña para obtener la libertad de las mujeres que se encontraban detenidas en el campo de prisioneros de Pisagua. Se recordará que allí llevaron más o menos a cuarenta mujeres y lo más dramático es que no solo llevaron mujeres sino que a los niños. Había casi cien niños que estaban en una situación deplorable. Nosotras hicimos una campaña no solo nacional sino que internacional. Se produjo un verdadero escándalo por este hecho. A mí me parece que esto motivó la cancelación de mi inscripción. Afortunadamente, la ley establecía la posibilidad de apelar, y yo, naturalmente, hice mi reclamo y defendí personalmente mi situación.

DE: ¿Dónde estaba usted cuando se promulgó la ley?

EC: Cuando se promulgó la ley del voto femenino se hizo un acto extraordinario al que asistieron el presidente de la República, los ministros de Estado, el Cuerpo Diplomático, todas las grandes personalidades del país. Y lo curioso es que a mí, que había luchado tanto por el voto, no me invitaron. Gabriel González Videla lo único que hizo fue promulgar la ley, como corresponde a todos los presidentes cuando se aprueba en la Cámara. Pero lo hizo con gran aparato, de tal manera que todavía hay gente que dice que Gabriel González Videla nos concedió el voto. Y la verdad no es esa. El voto se obtuvo con la lucha de más de veinte años que sostuvieron miles de mujeres chilenas. Así es que ese día yo estaba en mi casa. Soy una persona que no va a ninguna parte donde no la invitan.

DE: ¿Por qué en momentos tan pujantes como fueron los años cincuenta y sesenta, usted no emprendió una carrera política teniendo tantas

capacidades intelectuales y habiendo sido una ideóloga del MEMCH?

EC: La verdad es que yo no he tenido nunca una vocación política. Quizás influyó en mí una experiencia que tuve al inicio de mi carrera feminista. Yo había sido secretaria de organización del comité de la candidatura de don Pedro Aguirre Cerda. Resultó que él fue elegido presidente. La gente supuso que yo era influyente. Entonces empezaron a llegar a mi casa muchas personas para que las apoyara para determinados cargos. Eso a mí no me gustó. Esa es la verdad y yo quedé como alérgica. Es cierto que otras mujeres del MEMCH siguieron una carrera política, como Julieta Campusano, pero ella pertenecía a un partido político desde antes, pero a las «memchistas» apolíticas no se les dio ningún cargo.

DE: Pero ¿no le parece que las mujeres tienen que estar en los estamentos de poder?

EC: Mire, yo soy realista. Reconozco que las instituciones femeninas tienen que ser autónomas y, dentro de la situación de autonomía, tienen que llegar a ciertas esferas de poder para realizar sus conquistas. Pero las mujeres dentro de los partidos tienen que seguir una línea determinada y eso les impide tener independencia para plantear sus problemas.

DE: Después de conseguir el voto político se produce una baja en la actividad de las mujeres. Lo que Julieta Kirkwood llama «el silencio de las mujeres».

EC: Aunque se produce una baja siguen funcionando algunas instituciones bastante importantes, como fue la «Unión de Mujeres de Chile» o el «Comité Femenino de Unidad». Hubo actividades, pero más disminuidas.

DE: En los años posteriores a la obtención del voto femenino, ¿en qué trabajó usted?

EC: Yo nunca dejé de ser feminista. Y la prueba es que cuando empecé a ejercer la profesión me dediqué al estudio del derecho. Escribí algunos libros que tocan el problema de la mujer. Uno de mis libros se llama *La capacidad de la mujer casada en relación a sus bienes*. El título es bastante largo y da cuenta del contenido del libro: la situación de la mujer dentro del régimen de sociedad conyugal, en el que la mujer aparecía como totalmente incapaz.

El otro fue un libro sobre pensiones alimenticias, en el cual sostuve la tesis que aunque la mujer abandonara el hogar conyugal, tenía derecho a

pensión alimenticia, tesis que no sustentaba la Corte Suprema. La Corte Suprema había declarado en numerosas oportunidades que la mujer que salía del hogar conyugal no tenía derecho a pensión alimenticia. Yo escribí el libro para demostrar que estaban equivocados. El libro tuvo bastante éxito, en primer lugar porque me dieron el Premio Ballestero de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, enseguida porque la Corte Suprema cambió su jurisprudencia y entonces empezó a aceptar mi punto de vista.

Tengo también un libro sobre el recurso de amparo, donde sostengo la tesis que durante el estado de sitio, el presidente de la República tiene la facultad de detener, pero que los Tribunales de Justicia tienen la facultad para juzgar esta medida del presidente, que esté conforme a derecho y conforme a los hechos. Este libro está prologado por Patricio Aylwin, quien fue presidente de la República, quien además reconoció que mi tesis era justa. Este libro fue muy usado, aunque no fue aceptado por los Tribunales de Justicia.

DE: ¿ Qué otras actividades públicas realizó usted después de la disolución del MEMCH?

RC: Estuve en el Consejo de Defensa del Niño, donde afortunadamente me siguieron eligiendo. De acuerdo con los estatutos, el presidente de la República puede nombrar a dos representantes. Don Pedro Aguirre Cerda me eligió, también me eligió Juan Antonio Ríos. Después, cuando llegó Gabriel González Videla, pidió que me dejen fuera. Dijo Óscar Gajardo, que era presidente del consejo: «Si quiere usted retirar a la Sra. Caffarena, sáquela usted, pero yo no». Entonces se nombró a dos delegadas distintas. Y como el consejo podía nombrar a dos representantes, me nombraron a mí. Yo quedé ahí hasta el año 73, en donde se le dijo al presidente del consejo de ese tiempo que si yo seguía ahí, no darían más recursos al consejo. Entonces yo le dije al presidente: «¿Dónde está el problema? Me voy. ¿Cómo voy a perjudicar a la institución?». Pero me dolió, le juro que me dolió, porque yo hacía una labor seria, me gustaba mucho lo que hacía. El consejo se manejaba de una manera muy científica, atendiendo a los niños en todos sus aspectos, salud, educación, vestuario.

DE: Señora Elena, ¿con qué corriente del feminismo se identifica usted actualmente'?

EC: Yo siempre sostengo que el feminismo es uno solo, pero hay distintas orientaciones; el feminismo reformista que persigue únicamente la igualdad de la mujer frente a la ley. Tenemos el feminismo radical que pone

el acento en el problema de sexo. Después hay un tercer grupo que sostiene que la mujer va a lograr su emancipación con un cambio de la estructura social. Yo estoy con esa última tendencia y pienso que además de cambio en la estructura social, tiene que haber cambios en la mentalidad, tanto del hombre como de la mujer. Porque hay muchas mujeres que son machistas. Últimamente, por ejemplo, me ha tocado leer algunas entrevistas de mujeres que tienen altos cargos en la economía y aun en el gobierno, y que se declaran antifeministas. Bueno, eso tiene que cambiar. Pero costará muchos años, los mismos años, quizás, que ha durado el sistema patriarcal.

DE: Para terminar, ¿cuáles son las cosas que la han gratificado en su vida?

EC: A mí me ha gratificado lo que he escrito. Creo que son obras importantes y que han sido un aporte serio a la literatura jurídica de la época. Creo que también han ayudado al movimiento femenino. He escrito algunos libros, he aclarado la situación en la que vive la mujer. Más no he podido hacer porque no he tenido las condiciones.

(1993)

*El texto siguiente, «Presentación», es el prólogo de Diamela Eltit a su libro *Elena Caffarena: El derecho a voz, el derecho a voto*. Al mismo libro pertenece la entrevista que se transcribe a continuación, «Elena Caffarena, una mujer de todos los tiempos». Véanse al final, en la sección «Origen de los textos» las especificaciones bibliográficas de este libro. (N. del E.)

ORIGEN DE LOS TEXTOS

I. TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA, MERCADO Y LITERATURA

- 1.«Las dos caras de la moneda». En *Nueva Sociedad*, N° 150. Caracas, julio-agosto de 1997, pp. 40-45. Reproducido en *Revista de Crítica Cultural*. N° 17. Santiago, noviembre de 1998, pp. 28-31.
- 2.«La compra, la venta». En Carlos Olivarez (ed.), *Nueva narrativa chilena*. Santiago, Lom Ediciones, 1997, pp. 57-60. Publicado como adelanto del libro en el suplemento «Literatura y Libros» del diario *La Época*. Santiago, 16 de noviembre de 1997, p. 3.
- 3.«Sociedad anónima». En Carlos Orellana (ed.), *Chile en la mira*. Santiago, Editorial Planeta Chilena, 1999, pp. 81-102.

II. SUJETO Y FRONTERA

- 1.«La risa impura». En el suplemento «Literatura y Libros» del diario *La Época*. Santiago, 17 de abril de 1994, pp. 1-2.
- 2.«Pactos e impactos». En *Revista de Crítica Cultural*, N° 10. Santiago, mayo de 1995, p. 28.
- 3.«Perder el sentido». En suplemento «Literatura y Libros» del diario *La Época*. Santiago, 30 de julio de 1995, pp. 1-2.
- 4.«Vivir ¿dónde?». En *Revista de Crítica Cultural*, N° 11, noviembre de 1995, pp. 39-43.
- 5.«Cuerpos nómadas». En *Debate Feminista*, año 7, vol. 14. México, octubre de 1996, pp. 101-117. Publicado también en *Feminaria Literaria*, N° 17-18. Buenos Aires, noviembre de 1996, pp. 54-60.

III. GÉNERO Y PODER

- 1.«Las batallas del coronel Robles». En *Revista de Crítica Cultural*, N° 4. Santiago, noviembre de 1991, pp 19-21. Publicado el mismo año en *Debate Feminista*, N° 3. México.
- 2.«Lengua y barrio: la jerga como política de la disidencia». En *Revista de Crítica Cultural*, N° 14. Santiago, junio de 1997, pp 46-51.
- 3.«Mujer, frontera y delito». En *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XXXIII, N° 2. Washington, mayo de 1999, pp. 227-236.

IV. DIFERENCIAS Y RESISTENCIAS CULTURALES.

- 1.«No soy una extraña a la historia». En suplemento «Literatura y Libros» del diario *La Época*. Santiago, 15 de marzo de 1992, pp. 1-2.

- 2.«Este es un libro (...)». Presentación del libro de Sonia Montecino *Mujeres de la tierra*. Santiago, Cempemci, pp. 10-11. Sin indicación de año.
- 3.«Ecenario latinos en Nueva York». En *Cultura*, N° 21. Edición especial II Cumbre de las Américas. Santiago, abril de 1998 pp. 90-93.

V.RECENSIONES

- 1.«Incrustación entre el tiempo y el espacio». En suplemento «Literatura y Libros» del diario de *La Época*. Santiago 20 de agosto de 1989, p. 3.
- 2.«Entre la cárcel y la música». En suplemento «Literatura y Libros» del diario de *La Época*. Santiago, 5 de noviembre de 1989, p. 3.
- 3.«Bird lives!». En suplemento «Literatura y Libros» del diario *La Época*. Santiago, 1 de abril de 1990, p. 3 Publicado también en *La Jornada Semanal*, N° 77. México, 2 de diciembre de 1990, pp. 10-11.
- 4.«El asma, el arma, el alma». En suplemento «Literatura y Libros» del diario *la Época*. Santiago, 15 de junio de 1997, p. 4.

VI.HOMENAJES, OBRAS

- 1.«Personaje en correspondencia». En Raquel Olea y soledad Fariña (eds.), *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago, Corporación de Desarrollo La Morada, Editorial Cuarto Propio, Isis Internacional, 1990 (2ª ed., 1997), pp. 49-52. Publicado como anticipo del libro en el suplemento «Literatura y Libros» del diario *La Época*. Santiago, 2 de abril de 1989, p. 3.
- 2.«La palabra desmarcada». En suplemento «Literatura y Libros» del diario *La Época*. Santiago, 24 de marzo de 1991. pp. 2-3. El mismo artículo, pero con el título de «El aletargado y riesgoso cuerpo de la letra». En *Debate Feminista*, año 9, vol. 17. México, abril de 1998, pp. 269-272.
- 3.«Danzas y festines». En *Imágenes donosianas*. Ciclo homenaje en torno a la figura y obra de José Donoso. Pintura, gráfica, fotografía. Galería Gabriela Mistral. Santiago. División de Cultura. Ministerio de Educación, Departamento de Planes y Programas Culturales, 1994. Sin numeración de páginas.
- 4.«El escrito, el amigo». En *Revista Hoy*. Santiago, semana del 16 al 22 de diciembre de 1996, p. 54.

VII.ARTES VISUALES

- 1.«Los sobresaltos de la crisis». En *Revista de Crítica Cultural*, N° 1. Santiago, mayo de 1990, p. 28.
- 2.«Lástima que seas una rota». En *Rota*. Catálogo. Exposición de obras de Juan Dávila, del 8 de octubre al 4 de noviembre. Santiago, Galería Gabriela Mistral, Departamento de Programas Culturales, División de Cultura, Ministerio de Educación, 1996. Sin numeración de páginas.
- 3.«La asombrosa cercanía». En *Roser Bru*. Catálogo. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996, p. 25.
- 4.«Conservar el hilo». En *Carlos Arias, bordado* (1994-1998). Catálogo. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999, pp. 5-10.
- 5.«CADA 20 años». En *Revista de Crítica Cultural*, N° 19. Santiago, noviembre de 1999. pp. 34-38.

VIII.UNA ESTÉTICA DESDE LA ESCRITURA PROPIA

- 1.«Presentación». Prólogo de Eltit a su libro *El Padre Mío*. Santiago, Francis co Zegers Editor, 1989, pp. 11-18.
- 2.«Errante, errática». En Juan Carlos Lértora (comp.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1993, pp. 17-25.
- 3.«Acerca del hacer literario». En Manuel A. Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux (eds.), *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 157-157. Una traducción al inglés (de Michael Buzan y Guillermo García-Corales) de este mismo texto había aparecido antes en Raymond Leslie Willians (ed.), *The novel in the Americas*. Niwot, University Press of Colorado, 1992, pp. 143-150. También posteriormente traducido al inglés por Alice A. Nelson y publicado en *Mediations*, vol. 22, primavera de 1999, pp. 136-143.
- 4.«Quisiera». En *Taller de Letras*, N° 24. Santiago, 1996. Sin numeración de páginas.

EPÍLOGO SOBRE FEMINISMO CHILENO: ELENA CAFFARENA

«Presentación» y «Elena Caffarena, una mujer de todos los tiempos». En Diamela Eltit, *Elena Caffarena: el derecho a voz, el derecho a voto*. Cuadernos Casa de Chile en México, 1993, pp. 3-6 y 8-21.