



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS

**ENTRE LO SOCIO-HISTÓRICO Y LA LITERATURA:  
ESCRITURA POLÍTICA Y REPRESENTACIÓN DE  
IMAGINARIOS EN *POR LA PATRIA*  
DE DIAMELA ELTIT**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS  
PRESENTA  
**MA. DEL REFUGIO MORALES OCHOA**

DIRECTORA DE TESIS:  
DRA. GLORIA PATRICIA CABRERA LÓPEZ



MÉXICO, D.F.

2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **DEDICATORIAS**

A Michelle, Saida y Fay, porque su existencia ilumina y hace más amable mi vida

A todos mis amigos que no cursaron una carrera universitaria, pero que con su gran sabiduría interior construyen un mundo mejor en el cual habitar. Y a los que sí tuvieron ese privilegio también

A mi siempre solidaria amiga Gloria Caudillo, por quien conocí el Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos

A Rebeca Morales. Con este trabajo te devuelvo agradecida aquel apoyo inicial que fue el cimiento de una gran carrera

## **AGRADECIMIENTOS**

Este trabajo fue realizado gracias a la beca otorgada por CONACYT, ésta permitió que centrara mi energía en los estudios que ahora se concretan en este trabajo

Agradezco la amable, atinada e inteligente guía y orientación de las integrantes de mi Comité Tutorial: La Dra. Edith Negrín Muñoz y Dra. Gloria Alicia Caudillo Félix.

Con profundo respeto y agradecimiento a mi tutora Dra. Patricia Cabrera López (a quien debí causarle mucho trabajo), por compartir conmigo material valioso inexistente en México, por su excelente asesoría e interés en que me titulara. Gracias.

A mis revisores de tesis: Dra. Regina Crespo Franzoni, Dra. Rossana Gassigoli Salamon, Dr. Ignacio Díaz Ruiz, Dra. Sandra Lorenzano Schifrin porque con sus comentarios y sugerencias enriquecieron este trabajo

**A mi Universidad de Guadalajara... infinitamente**

## ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	
CAPÍTULO I: Consideraciones teórico-metodológicas	18
El Imaginario y las Representaciones Sociales	
1. Antecedentes	19
1.1 La noción de Representación Social	25
1.2 Consideraciones finales	32
2. Sobre el Imaginario Social	34
2.1 El Imaginario Social desde la perspectiva de Bronislaw Baczko	37
2.2 El Imaginario Social desde la perspectiva de Cornelius Castoriadis	48
3. Campo y habitus como categorías analíticas	61
4. Metodología	67
4.1 La articulación	70
CAPÍTULO II: La dimensión literaria	75
1. La poética Eltiana en rigor	76
1.1 Sus principales obras	81
1.2 Autopoética y Política	90
2. Análisis y comentarios a <b>Por la patria</b>	106
2.1 El título y el incipit	106
2.2 El incipit	112
2.3 Los imaginarios y algunos de sus ámbitos	118
2.3.1 Espacios y vida cotidiana	119
2.3.2 Familia e incesto	124
2.3.3 El bar como escenario vital	129

2.3.4 Lo indígena y lo marginal	139
2.3.5 Los otros saberes	149
2.3.6 La oralidad como subversión e inversión	152
2.3.7 Recapitulación	155
3. Representación del poder y de la violencia	159
3.1 Recapitulación	177
3.2 La estrategia del miedo	179
3.2.1 Las redadas	180
3.3 Tortura y resistencia	193
3.3.1 La restitución del sujeto y la memoria	205
3.3.2 Recapitulación	211
CAPÍTULO III: La dimensión socio-histórica	214
1. Las transformaciones socio-históricas	215
1.1 Detrás de la subjetividad	220
1.2 Por el ojo de la historia	226
1.2.1 De la democracia a la dictadura	229
1.2.2 Una cacerola vacía como estandarte	237
1.2.3 Una vela, una arpillera y más lágrimas	240
1.2.4 Un feminismo sin militancias	246
1.2.5 Después del largo <b>camino... la esperanza</b>	250
CAPÍTULO IV: Sobre cultura, campo y toma de posición	257
1. Esbozo de la cultura chilena antes del golpe	258
1.1 La cultura después del golpe	263
2. Una mirada al estado del campo literario chileno	272

2.1	Los que se disputaban el campo: La generación del cincuenta	274
2.1.1	Los del sesenta	279
2.1.2	Inevitablemente... el exilio	285
2.2	El escenario de la transición y la estructura del campo en los Ochenta	292
2.2.1	Buscando la posición	296
2.2.2	De la posición a la toma de posición vanguardista	307
3.	Mercado y resistencia	312
3.1	Sentido del juego, poder de consagración y capital simbólico	320
4.	Detrás del texto: Las huellas del C.A.D.A	339
5.	El performance también	349
	VARIACIONES PARA UNA CONCLUSIÓN	357
	El experimentalismo como aporte y como crítica	358
	Una variación más	367
	BIBLIOGRAFÍA	371
	Obras	372
	Entrevistas	372
	Artículos en libros y revistas	373
	Bibliografía principal	375
	Bibliografía complementaria	382
	Fuentes electrónicas	383
	APÉNDICES	385
	Apéndice 1: Breve biografía de la escritora	386
	Apéndice 2: Resumen cronológico de la historia de Chile	390

## INTRODUCCIÓN

Queremos iniciar diciendo que, desde el ámbito universitario en el hemos estado insertas en los últimos doce años, ha sido difícil encontrar una línea de análisis en que se pueda considerar el estudio de la literatura, desde el punto de vista sociológico. No porque no haya sociólogos, fuera de nuestro contexto, que aborden este objeto de estudio, ni porque no haya críticos que se aproximen a las obras literarias bajo la perspectiva social, sino porque tales estudios en la mayoría de los casos abordan posturas extremas que favorecen, aún, las divisiones entre uno y otro campo sociales de estudio. Difícil también, porque desde el punto de vista literario hay una resistencia, como diría **Bourdieu, a que disciplinas "ajenas" hablen** sobre él. En algún momento el propio Bourdieu se interrogó por qué a tantos críticos, a tantos escritores, les complace sostener que la experiencia de la obra de arte es inefable, que escapa por definición al conocimiento racional. Ante la reiteración de la subjetividad que ambos campos de estudio le achacan a la literatura, este trabajo de tesis partió de una pregunta disipadora que intenta ser resuelta en el transcurso del mismo: ¿contribuye la literatura a la construcción social de la realidad?

Se sabe que el arte, como objeto de estudio es un medio de comunicación, un sistema, un lenguaje específico que vierte un discurso que se percibe como una práctica cultural y como cultura en sus plurales concreciones. Es una práctica social determinada por la toma de conciencia de quien la ejerce dentro de un espacio y tiempo histórico que marca y precisa, por esto, su funcionamiento. Es una práctica social cuando establece relaciones entre instituciones sociales,

procesos socio-económicos, modelos de comportamiento, sistemas de normas y valores, técnicas, tipos de clasificación y modos de descripción.

Bourdieu es el sociólogo que mejor ha explicado la dinámica del campo literario en particular y asegura que éste, al igual que todo campo artístico (música, pintura, escultura) y científico, se inscribe en la producción cultural, es decir, que el objeto en juego es de tipo cultural. Una obra literaria específica es para este sociólogo, una toma de posición del individuo frente al mundo, producto de complejas relaciones entre las diferentes esferas de la vida del hombre. La cultura -y en ella se inscriben todas las artes, incluyendo la literatura- es, para Bourdieu, el único campo de la práctica social que, a pesar de las relaciones que mantiene con los demás campos, puede ser crítico y lúcido. Pensar la literatura como práctica social específica, inscrita por sus mecanismos discursivos e institucionales en los procesos históricos, nos permite interrogar en los textos sus condiciones de producción y lectura; analizar su función social y política, y señalar en las obras las huellas de los modelos institucionales, lo cual alude y convoca no solo a lo estrictamente literario, sino a la vida cultural de un país.

En este sentido, esta investigación pretende contribuir a la discusión sobre las formas en que el arte y concretamente la literatura, se puede problematizar como objeto sociológico haciendo recortes espacio-temporales y de selección de autores para entender su función, su papel dentro de la sociedad, es decir, las relaciones que se dan entre estructuras discursivas y estructuras ideológicas. Particularmente esta investigación aspira, lo más objetivamente posible, a resaltar dentro del campo literario chileno la producción narrativa de

Diamela Eltit la cual fue escrita bajo la dictadura pinochetista. Ponemos énfasis en la novela titulada ***Por la Patria*** en la cual privilegiamos la representación de imaginarios sociales como un universo simbólico caracterizado por un discurso situado entre lo objetivo y lo subjetivo. Al decir literatura escrita bajo dictadura nos alejamos automáticamente de aquella literatura –escrita o no durante la dictadura- que refiere temas vinculados a ese periodo histórico y que por tal razón quedaría como una literatura sobre la dictadura. La literatura escrita bajo dictadura implica un recorte amplio del conjunto de textos que van de 1973 a 1983, e incluso un poco más adelante, y que involucra el periodo de transición. Además de una referencia histórica común, este corpus comparte, con sus variantes, una modalidad de escritura: la fragmentación, el entramado de discursos y atmósferas difusas, los recursos escénicos y cinematográficos, tales son algunas de sus estrategias constructivas. Dentro de este corpus se encuentra la obra de Diamela Eltit y como se ha explicitado, de ella únicamente hemos analizado a profundidad su segunda novela *Por la Patria* y la hipótesis principal que guía dicho estudio es que las elecciones escriturarias que en la obra aparecen, son señales de resistencia y oposición a la inflexibilidad del discurso militar. Que ante el estado de excepción que prevalece en Chile a partir de 1973, comienzan a emerger voces que prefieren modos de enunciación polisémicos, oblicuos, indirectos, polifónicos, fragmentarios, que plantean formalmente un desafío al discurso dictatorial: la disputa por el sentido de los hechos en la construcción de una memoria colectiva. Entre las prácticas sociales atravesadas por estos problemas se encuentra la literatura y en este sentido, los discursos del arte y de la cultura van a trabajar con un

modelo formalmente opuesto al discurso autoritario: el de la pluralidad de sentidos. Si el discurso de la dictadura cierra la circulación de los significados, los discursos literarios proponen una práctica de sentidos abiertos, de figuraciones indirectas.

Este tipo de renovaciones estéticas, si bien son previas a la dictadura y se vinculan con un proceso paulatino de cambios inherente al campo cultural chileno, se catapultan frente al modelo autoritario constituyéndose en marcas de la repercusión de la historia política en el plano de la estética. Procurando ir al texto literario no solo para comprender su génesis, sino para reactivarlo en orden al contexto previo del cual surge, no puede obviarse que a mediados de la década de los setenta en toda Latinoamérica, influido por la teoría literaria francesa, el discurso de la crítica enarbola como tesis fundamental la **desconfianza en la lengua como instrumento para representar "lo real"**. El saber sobre la literatura estaba tamizado por las lecturas de Lacan, Derrida, el Foucault de *Las palabras y las cosas*, y el Barthes post-estructuralista. Heredera de la modernización cultural que se inicia en las etapas finales de la década de los sesenta, y empapada de estas discusiones acerca de la capacidad de la literatura para representar lo real, la década del setenta ofrece un contexto propicio para la producción y circulación de escrituras que defienden modos de enunciación alusivos, enigmáticos o indirectos. En el centro del debate se **encuentra la crítica al concepto mismo de representación "realista"**, lo cual obliga a repensar las fronteras y límites entre la historia y la ficción, y abre caminos a nuevas formas de interpretar y representar el pasado. Pero, independientemente de las discusiones acerca de cuándo o por qué se eligen

estas modalidades para figurar la historia, resulta evidente que la literatura escrita bajo dictadura exige lectores atentos a sus dispositivos, estrategias y convenciones estéticas. Estas estrategias, estos tonos que se eligen para escribir, hablan de la sociedad de una manera que no puede ser directamente traducida en términos de contenido; indican cuáles son los tópicos de un imaginario colectivo, cuáles son los ejes de organización de los deseos, cómo una sociedad piensa sus conflictos, juzga las diferencias culturales, interpreta el pasado. En esta línea, el discurso de la ficción se coloca formalmente como opuesto al monólogo practicado por el autoritarismo y ***Por la Patria***, así como busca figurar el universo de la dictadura, se resiste a las oposiciones binarias sin dejar de exhibir la complejidad del mundo discursivo e ideológico del otro, sobre todo del otro que ha permanecido históricamente en los márgenes. En general, la literatura escrita bajo dictadura se detiene y explora las respuestas a las preguntas de cómo contar el horror vivido. Los sentidos y experiencias tratados por esta literatura forman una constelación irreductible y resistente, imposible de ser sistematizada, aprehendida, ordenada y clausurada por la trama explicativa de un discurso directo, transparente y unívoco.

Es necesario dejar en claro que este trabajo de tesis es ante todo interpretativo de la narrativa de Diamela Eltit, sin embargo no encuentra dificultad alguna en pasar el límite y permitir que lo teórico aporte solidez al mismo. Por dicha razón elegimos presentar un marco teórico-metodológico amplio y consistente que consideramos, además, como una aportación de síntesis para quien se interese por tales herramientas. Así, dentro del mencionado marco se ha apostado por una perspectiva interdisciplinaria que procede de dos líneas: por un lado las

aportaciones ineludibles de Pierre Bourdieu al campo literario y que nos han facilitado hacer una revisión al campo literario chileno de los ochenta y destacar la posición de Eltit dentro del mismo; por otro las aportaciones de Moscovici y Castoriadis en lo relativo a los conceptos de *representación e imaginario social*. Forman parte de este segundo grupo los trabajos y aportes de Denise Jodelet y Jean Claude Abric, así como de algunos historiadores y sociólogos. Las opiniones vertidas por literatos y teóricos de la literatura sobre la obra eltitiana; principalmente de investigadores posicionados dentro del ámbito académico de universidades anglosajonas y europeas que son quienes más han trabajado sobre ella, contribuyeron a determinar la cuantía del *capital simbólico* que posee la escritora en cuestión. Tal apuesta teórico-metodológica se hace con la finalidad de cubrir las exigencias de una obra de difícil factura como es ***Por la Patria***. En consecuencia, y metodológicamente hablando, se considera necesario fijar dos dimensiones desde las cuales abordar la novela objeto de nuestro estudio: la dimensión literaria y la dimensión socio-histórica; aunque ambas dimensiones en realidad funcionan de manera complementaria y son los ejes en los que se sustenta la estructura de la presente investigación.

### **La organización del trabajo**

El presente trabajo se organiza en cuatro capítulos, un apartado de conclusiones y dos apéndices. En el primer capítulo se desarrolla propiamente el sustento teórico-metodológico de la investigación. Se hace una exposición de la teoría de las Representaciones Sociales y de la noción de Imaginario Social, así como la integración de las nociones teóricas complementarias de campo y habitus que resultan esenciales para la construcción del objeto de investigación.

Dentro de los tres campos fundamentales que pueden distinguirse en la investigación sobre Representaciones Sociales, este trabajo se mueve entre el campo de la imaginación cultural y el campo de las condiciones y acontecimientos sociales. Específicamente, la imaginación cultural aborda la construcción cultural de los objetos que pueblan el mundo social, centrándose en aquellos que cuentan con una historia larga, como el género, la sexualidad, la locura, el matrimonio, la mujer, entre muchos otros. La *representación* en este trabajo recae en la figura femenina, en la protagonista de la novela quien es la que asegura el tránsito del espacio textual-literario a la relación con un cuerpo social e histórico. Con respecto al campo de las condiciones y acondicionamientos sociales que trata sobre condiciones y acontecimientos sociales y políticos, donde las representaciones que prevalecen tienen un plazo de significación para la vida social; se ha puesto énfasis a esas otras formas de representación que tiene que ver más con el abuso del poder ejercido sobre los cuerpos (físico y social) durante la dictadura chilena.

La teoría de Moscovici concibe a las representaciones primariamente como fenómenos cognitivos, aunque en algunas ocasiones éstas son consideradas como objetos culturales que ayudan a las personas a producir sentido sobre el mundo y es, tal vez, por esta primacía cognoscitiva que dentro del campo literario se muestra resistencia hacia ella. Y aunque dentro de la teoría los nuevos enfoques aborden la cuestión de las narrativas, éstas se circunscriben a las narrativas cotidianas de los individuos, es decir, las representaciones sociales se basan en materiales discursivos individuales y no en materiales narrativos-literarios. En este sentido la presente investigación desea contribuir a

flexibilizar un concepto que al parecer ha sido sometido a un estado individualista y estático dejando de lado la característica dinámica que le es propia. Las representaciones concretadas en la protagonista principal, en la figura del militar y las estrategias implementadas para obtener el control de la situación político-social nos han permitido entender la realidad social como una entidad múltiple y problemática. Si bien por un lado es una realidad física, también es una realidad socio-política, una realidad psicológica e imaginaria, una realidad sensual y estética, una realidad simbólico-discursiva. Al hacer un inventario de esa realidad encontramos que tales representaciones tienen que ser entendidas como producidas, por lo tanto, puestas en circulación por uno de los variados circuitos de producción y práctica cultural, tales como revistas, libros, periódicos, filmes y en este caso la novela. Ésta, como objeto cultural que es, contribuye, la mayoría de las veces sin proponérselo, a que se cumpla la producción de sentido. En esta línea, las representaciones del poder y la violencia son producciones discursivas, obra de actores sociales que pretenden captar y describir una realidad, una experiencia, con distintos grados de correspondencia con dicha experiencia.

Reconocida la importancia de las Representaciones Sociales en la construcción de una parte de nuestro objeto de estudio, encontramos conveniente vincular dicha noción a la de Imaginarios Sociales; toda vez que éstos son precisamente las representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social. La competencia simbólica que asume lo imaginario y que presupone la capacidad de hacer visible la invisibilidad social, es lo que a nuestro parecer vincula estrechamente a las representaciones con los

imaginarios sociales; porque son las RS<sup>1</sup> las que permiten al imaginario visualizarse, proyectarse hacia el pasado y hacia el futuro. Dentro del análisis de la obra ***Por la Patria*** se han trabajado los imaginarios sociales desde la óptica en la que se manifiestan como constructores y configuradores de una realidad. En otros términos, nos interesa aquí la incidencia que los imaginarios tienen sobre el presente que maneja la novela, su cualidad para configurar lo social como realidad para los hombres y mujeres que por ella transitan y que establecen una matriz de conexiones entre diferentes elementos de la experiencia de los individuos y las redes de ideas, imágenes, sentimientos, carencias y proyectos que están disponibles en un ámbito cultural determinado: el chileno.

En el segundo capítulo queda contenida la dimensión literaria, misma que es uno de los ejes en los que descansa esta investigación. En ella se expone la poética, la autopoética y el análisis efectuado a la novela ***Por la Patria***. En la parte destinada a la poética se muestran todos aquellos recursos estilísticos y escriturarios que, a manera de huellas, nos fueron guiando durante el acto de lectura a esos otros textos que forman parte del proyecto escriturario de Eltit; razón por la cual se hace una síntesis de algunas de sus principales obras. Del mismo modo se procedió para determinar lo que la escritora dice sobre su propio proyecto, el cual ha ido construyendo con la materia de su propio arte, con las reflexiones vertidas de manera sistemática en diversos foros y en cada entrevista que concede y que se ha denominado como la autopoética.

---

<sup>1</sup> A partir de ahora utilizaremos RS como la forma abreviada de Representaciones Sociales.

Dentro del análisis formal a la novela objeto de nuestro estudio respetamos el movimiento generado por el texto y nos movemos siempre de él hacia el contexto con la finalidad de enriquecer histórica y sociológicamente el análisis. Esto permitió abordar la temática nuclear de la novela: la dictadura, en cuyo entorno giran otros temas igual de importantes en los que domina un afán memorístico. A través de la protagonista (Coya), la idea temática principal y los otros temas como el de familia e incesto, lo indígena y lo marginal, etc., son desplegados narrativamente hablando, en fragmentos/relatos que articulan el ciclo autoritario. Más aún, cada tema es un relato presentado en potencia para ser desplegado por la complicitad del lector y cada frase parece ocupar su lugar y adquirir una tonalidad precisa. Y esta fragmentariedad que horada la anécdota, el carácter argumentativo, va a reconstruir en el texto un mundo memorístico en donde la realidad textual corre al parejo de la realidad extratextual.

Teniendo pues en cuenta el lenguaje novelesco, y la particular importancia de los quiebres que sobre él practica Eltit, se intenta dar cuenta de los principales elementos simbólico-culturales (imaginarios) que se expresan de forma mediatizada por la autora y de cómo dentro del contexto de una sociedad posmoderna, la muerte, la desaparición, la tortura y el dolor se convierten en material para objetivar la realidad social. Asimismo, se intenta dar cuenta de **una mirada sobre la literatura escrita “desde los márgenes” y en la cual la memoria juega un papel fundamental.** Esta mirada tiene el interés de analizar cómo se conforman ciertos imaginarios y qué elementos de realidad y fantasía tienden a generar. En otras palabras, este trabajo no se detiene, como la

mayoría de los estudios realizados a la obra eltitiana, en la indagación de los lenguajes, ni en la estética de la exuberancia de las palabras y del lenguaje que la novela objeto de nuestro estudio expone. Yendo un poco más allá de lo estrictamente literario, el análisis da prioridad a las problemáticas vividas por los personajes principales y que son convertidas en discursos que desarticulan, reformulan y trastocan poderes instituidos.

Puesto que en la escritura de Eltit el texto adquiere la doble dimensión de espacio descentralizador y descentralizante de políticas socio-literarias y culturales; la intención es mostrar cómo las estrategias escriturales permiten hacer público los signos sociales que encarnan la fragilidad del desamparo y los modos en que, la novela de nuestro interés, aborda temas tabú como el del incesto e incorpora en su discurso la crítica a la violencia autoritaria, a los valores de la ideología del patriarcado, a la vez que realiza un *performance* de los individuos marginados, de sus acciones, de sus cuerpos y de sus eróticas. Tal nivel de análisis es el resultado de una lectura atenta a todo cuanto se enuncia en ***Por la Patria*** y que no solo favorece la lectura estética de formas escriturales novedosas y provocadoras, sino la historización y socialización de todo cuanto dice de manera distinta gracias a esas estrategias escriturales mediante las cuales la escritora, no solo en su función de narradora, sino de nombradora, se da la tarea de enunciar lo indecible. Tal vez pudiera parecer contradictorio decir que el presente trabajo no se detiene en resaltar el lenguaje, las estrategias escriturales novedosas y en lo estrictamente literario cuando en realidad nos basamos en ello para realizar el análisis. No podría ser de otro modo. De hecho el presente trabajo puede causar la impresión de

parecer fragmentado, como pequeños flashazos sobre los temas que se enuncian; efecto que sin duda es el resultado del ritmo que la propia novela nos fue imponiendo, siempre de ida y vuelta de ella al contexto.

Por su parte, el tercer capítulo da cuenta de la dimensión socio-histórica y dentro de ella las transformaciones sociales sufridas en Chile a partir de 1973, pero damos relieve a la lucha y participación de la mujer porque constatamos que en la novela se ofrece una representación alternativa del feminismo. La lectura de ***Por la Patria*** nos muestra un texto político cultural especialmente cargado de formas y sentidos sociales. Los imaginarios construidos sobre la figura femenina dan cuenta, de manera privilegiada, de la mujer indígena y marginal y desde ese espacio textual asistimos al trastocamiento de la óptica patriarcal. La novela se constituye en el territorio de textualización de lo femenino y es el gran significante político desde el cual surge, de otro modo, el sujeto femenino. Este significante restringe interiormente el despliegue de un mapa que permita pluralizar y dimensionar lo femenino solo dentro de lo amoroso y su gravitación en la sexualidad y en la maternidad. El sujeto femenino es construido como cuerpo en el cual el sistema va a probar su poder, poder que provoca un cambio y la restitución de la subjetividad.

Finalmente en el cuarto capítulo nos resulta vital estudiar los aspectos culturales ya que alrededor de ellos, aunque aparezcan intereses, frustraciones, pasiones, presiones sociales; también aparecen identidades, imaginarios colectivos, valores, discursos, costumbres, sistemas de creencia y maneras de ver el mundo. En este sentido se hace un esbozo de la cultura chilena antes y después del golpe militar con el objeto de conocer el estado del campo literario,

las luchas que al interior se generan y la posición que Diamela Eltit conserva dentro de él. La mirada al campo literario se inicia tomando en consideración a los escritores que lo ocupaban al momento de la caída de Salvador Allende hasta llegar a los ochenta, época que coincide con el despegue de Diamela Eltit como escritora. De igual modo, se habla del *performance* por ser un elemento sustantivo dentro de la obra eltitiana y se hace una descripción de lo que fue el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A) en el que militó Eltit y que como experiencia vital le aportó otra mirada con la que ha ido construyendo su narrativa, su poética.

En las conclusiones se hace el intento de recuperar todo aquello que se fue encontrando a lo largo del análisis y que aparece dentro del cuerpo del texto como pequeñas conclusiones. Dentro de ellas se pone énfasis en el experimentalismo eltitiano como un aporte y también como una crítica, y es desde éste que privilegiamos, dentro del mencionado análisis, el imperativo político y socio-histórico que guía la escritura de Eltit y mediante el cual articula discursos que exponen los mecanismos de poder y revela los horrores causado por la crueldad humana, específicamente durante la represión política de la dictadura militar en Chile entre 1973 y 1990. Se Profundiza en las relaciones que se establecen entre sujetos y espacios para resaltar que el pasado, aludido simbólicamente a través de hechos históricos, no resulta solo de la ficción, sino que privilegia el uso de la memoria colectiva para relatar la violencia de la historia.

**CAPÍTULO I**  
**CONSIDERACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS**

## EL IMAGINARIO Y LAS REPRESENTACIONES SOCIALES

### 1. ANTECEDENTES

Dejemos establecido que cualquier valoración que se haga sobre las **Representaciones Sociales** y el **Imaginario** debe considerar que ambos son conceptos que se caracterizan por la densidad significativa que atraviesa toda su historia y que sus usos, diversos y hasta contradictorios, se resisten a cualquier trazado conceptual ya que son propios de las teorías del lenguaje, de la semiótica, de la literatura, del teatro, de las artes visuales, de la música, de la historia, de las ciencias sociales, de la política, del campo cultural en general. Por lo que se refiere a las Representaciones Sociales (RS) consideramos que es una propuesta teórica versátil y en construcción, pero que esboza, asimismo, un planteamiento metodológico interesante y renovador.

En este apartado intentamos describir y analizar el modelo de RS desde el punto de vista del propio Moscovici y desde la perspectiva de investigadores como Denise Jodelet y Jean Claude Abric, entre otros, que han trabajado en esta línea. Así, la noción de representación que ha recorrido un largo camino en su historia y a la que se refiere este trabajo corresponde a la teoría elaborada por Moscovici en 1960.<sup>2</sup> Originalmente la investigación de éste buscaba estudiar el proceso del conocimiento psicoanalítico en Francia durante los años cincuenta. Al introducir el término de RS, pretendía captar los nuevos aspectos

---

<sup>2</sup> Serge Moscovici es un psicólogo social francés nacido en Rumania en 1925. Actualmente se desempeña como Director del Laboratorio Europeo de Psicología Social que él cofundó en 1975 en la *Maison des sciences de l'homme* en París, Francia. Es miembro de la Academia Europea de Ciencias y Arte y Oficial de la *Legion d'honneur*, así como miembro de la Academia Rusa de Ciencias y miembro honorario de la Academia Húngara de Ciencias.

que el conocimiento cotidiano, el del sentido común, toma en las sociedades modernas en las que la ciencia juega un papel central como productora de conocimiento. Pudo distinguir dos procesos básicos (la objetivación y el anclaje) que explican cómo lo social transforma un conocimiento en representación colectiva y cómo ésta misma modifica lo social. Esta teoría, que durante mucho tiempo fue ignorada por la comunidad científica es, después de cuarenta años, reconocida y constituye desde entonces una referencia insorteable no solo en psicología social, sino también en otras disciplinas y ciencias sociales.

Lo que particularmente nos atrae del modelo de las RS es esa cierta irreverencia que lo caracteriza por el abandono que hace de la distinción clásica entre sujeto y objeto; tal vez esta propiedad sea la que nos parece idónea para aplicarla a un campo que igual ofrece resistencia a ser trazado, analizado y conceptualizado, como es el de la literatura. La aplicación del modelo de Representaciones Sociales se justifica porque el texto literario objeto de nuestro estudio, da cabida a representaciones en torno a la figura de los militares y en torno a los mecanismos utilizados para la implantación de la dictadura. Estas representaciones nos permiten ejercer la mirada sobre la existencia de un lazo entre la actividad político-social de los seres humanos comunes y corrientes y los representantes de las fuerzas del orden. Asimismo, nos permite dar cuenta de los mecanismos de interrelación, interpretación y conocimiento de los sujetos con énfasis en sus acciones cotidianas. Aclaremos, de paso, que no es nuestra pretensión aplicar en su totalidad dicho modelo, únicamente retomamos aquellos elementos que nos parecen pertinentes para el análisis de nuestro objeto de estudio.

La teoría plantea que no hay distinción alguna entre los universos exterior e interior del individuo (o del grupo). El sujeto y el objeto no son fundamentalmente distintos. Ese objeto está inscrito en un contexto activo, concebido parcialmente al menos por la persona o el grupo, en tanto que prolongación de su comportamiento, de sus actitudes. Dicho de otro modo, el estímulo y la respuesta son indisolubles. Se forman en conjunto. Estrictamente una respuesta no es una reacción a un estímulo. Está, hasta cierto punto, en el origen del mismo. Es decir, en gran parte éste es determinado por la respuesta. Por sí mismo un objeto no existe. Es y existe para un individuo o un grupo y en relación con ellos. Así pues la relación sujeto/objeto determina al objeto mismo. Una representación siempre es la representación de algo para alguien y, como dice Moscovici (1986; 71), esta relación, "este lazo con el objeto es parte intrínseca del vínculo social y debe ser interpretada así en ese marco". Por lo tanto la representación siempre es de carácter social. La hipótesis del abandono del corte sujeto/objeto, lleva a otorgar un estatus nuevo a lo que se identifica como realidad objetiva y que es definida por los componentes objetivos de la situación y del objeto. Abric (2001: 12) plantea que *no existe realidad objetiva, pero que toda realidad es representada, apropiada por el individuo o por el grupo y reconstruida en su sistema de conocimiento e integrada a su sistema de valores que depende de su historia y del contexto social e ideológico que lo circunda. Y es esa realidad apropiada y reestructurada lo que para el individuo o el grupo constituye la realidad misma. Toda representación es así una forma de visión global y unitaria de un objeto, pero también de un sujeto.*

Siguiendo a Moscovici, Denise Jodelet y Jean Claude Abric (2001:13) la RS es una forma de conocimiento, elaborada socialmente y compartida con un objetivo práctico que concurre a la construcción de una realidad común para un conjunto social y es a la vez producto y proceso de una actividad mental por la que un individuo o grupo reconstituye la realidad que enfrenta y le atribuye una significación específica. La representación vista así, no es un simple reflejo ni acto pasivo de contemplación, sino una organización significativa. Apoyándonos en esto es que insistimos, dentro del capítulo II en el análisis de la novela, en el **aspecto de la "resignificación" que decididamente se encuentra alejada del "reflejo". La novela**, en este sentido, sería el producto final de esa organización significativa.

Esta significación depende a la vez de **factores contingentes**, es decir, de circunstancias –naturaleza y obligaciones de la situación, contexto inmediato, finalidad de la situación- y **factores más generales** que rebasan la situación misma: contexto social e ideológico, lugar del individuo en la organización social, historia del individuo y del grupo, desafíos sociales. Estos factores contingentes y los factores más generales son elementos de ambientación que apuntan a instalar y a perfilar la ubicación, por ejemplo de Diamela Eltit y de su obra, como una de los tantos escritores que delineando trazos y recogiendo hilos de los mecanismos del poder y su dominación hacia el otro, instalan sus representaciones mediante discursos metafóricos. Y las Representaciones Sociales elaboradas por Eltit poseen una lógica y un lenguaje propios. No **representan simplemente "imágenes de" o "un punto de vista acerca de";** sino que privilegian, seleccionan y retienen, como hecho relevante, las fracturas del

sistema, del discurso ideológico del patriarcado, poniendo como centro a la figura femenina.

Ahora bien, mucho se ha dicho que el problema de la teoría de las RS está en su génesis. Nacida en la Sociología, ciencia en la que sufre un largo eclipse, se va a desarrollar en la Psicología Social y al respecto Jodelet (1984) dice: *Hablemos ahora de otro hecho histórico. A menudo se establece un concepto en una ciencia y la teoría es elaborada dentro de otra ciencia. La noción de gene nació, como indica su nombre, en la genética y su teoría en la biología molecular. Lo mismo sucede con la Representación social. Si existe una filosofía de la ciencia, un cuerpo organizado sobre la episteme de lo científico, ¿por qué no llevar a cabo similar operación con el sentido común?*<sup>3</sup>

En este ámbito, a diferencia del ámbito científico, el cual posee otros objetos, el sentido común se enlaza por medio de representaciones al saber que nos permite operar distinciones en lo cotidiano, en lo individual y en lo social. Pero no solo la teoría de las RS ha pasado por desafortunado trance, la misma literatura, para su explicación y análisis, ha tenido que recurrir a, digamos, una especie de “prestamos” de otras áreas del conocimiento para obtener un cierto grado de científicidad y si no, que los semióticos lo nieguen.

En 1966, Berger y Luckmann, dos sociólogos del conocimiento, publican una obra que desde su inicio propone una tesis breve, pero de gran alcance: La realidad se construye socialmente y la sociología del conocimiento debe analizar aquellos procesos por los cuales esto se produce. Para estos investigadores, la relatividad contextual del conocimiento es una característica fundamental de la

---

<sup>3</sup> Nótese hasta aquí que el sentido común es visto por estos teóricos como un saber con su propia normatividad que se alimenta sin tregua de una infinitud de espacios y referentes.

generación social de la realidad y por ello los procesos fundamentales que analizan en su construcción hacen referencia a las formas en que el conocimiento se objetiva, se institucionaliza y legitima socialmente de manera que permite la dialéctica individuo/sociedad.

Es claro que en 1961 Moscovici no podía conocer el trabajo de Berger y Luckmann, pero sí es posible afirmar que entre la primera edición de su obra inicial sobre representaciones sociales en 1961 y la segunda edición en 1976 de la misma obra, encontramos notables diferencias. De hecho, la edición de 1976 no solo está impregnada de las ideas de estos autores, sino que aparecen referenciados en varias ocasiones. Así, en el prólogo a la segunda edición, Moscovici establece como objetivo de su trabajo: redefinir los problemas y los conceptos de la psicología social a partir de este fenómeno, insistiendo en su función simbólica y su poder para construir lo real.

En cualquier caso, lo que el trabajo de Berger y Luckmann aporta a la generación de una teoría de las RS son tres elementos fundamentales:

- a) El carácter generativo y constructivo que tiene el conocimiento en la vida cotidiana. Es decir, que nuestro conocimiento, más que ser productor de algo preexistente, es producido de forma inmanente en la relación con los objetos sociales que conocemos.
- b) Que la naturaleza de esa generación y construcción es social, esto es, que pasa por la comunicación y la interacción entre individuos, grupos e instituciones.

c) La importancia del lenguaje y la comunicación como mecanismos en los que se transmite y crea realidad, por una parte, y como marco en que la realidad adquiere sentido por otra.

Estos tres elementos constituyen un sedimento fundamental para la teoría de las RS, puesto que se trata de reivindicar un tipo de aproximación al conocimiento de sentido común que considere seriamente su carácter productor más que reproductor, la naturaleza social más que individual de esa producción y su función significativa.

### **1.1 LA NOCIÓN DE REPRESENTACIÓN SOCIAL**

Hablemos ahora del nivel elemental desde el que se parte para el abordaje de las Representaciones Sociales. Apoyada en la representación teatral y política, Jodelet sostiene que ésta puede esclarecer, de forma metafórica, las características de la RS. En sí mismo representar es: *sustituir a, estar en el lugar de*. En este sentido, la representación es el representante mental de algo: objeto, persona, acontecimiento, idea, etc. Por esta razón la representación está emparentada con el símbolo, con el signo. Al igual que ellos, la representación remite a otra cosa. No existe ninguna representación social que no sea la de un objeto, aunque este sea mítico o imaginario. En el caso de la novela ***Por la patria*** los "objetos" serían los temas que en ella se abordan: lo indígena, lo marginal, la tortura, el incesto, la mujer, el cuerpo femenino. Las representaciones inscritas en los "objetos", concretamente en los relativos a la mujer y su cuerpo, nos permiten comprender la formación de actitudes sociales. De esta manera se evidencia cómo a través del cuerpo femenino se ha interiorizado un orden social que ha situado en él un código de valores y

virtudes morales con el que controlar el cuerpo social y que la escritora va a fragmentar y subvertir restableciendo un nuevo orden a través de la palabra escrita.

Por otra parte, representar es **re-presentar, hacer presente** en la conciencia, en la mente, en el lenguaje (nosotros decimos, hasta en papel) aquello que se relaciona con personas, objetos, acontecimientos sociales, materiales, psíquicos o con ideas, etc. En todos estos casos, en la representación tenemos el contenido concreto de un acto de pensamiento que restituye simbólicamente algo ausente, que aproxima algo lejano, como pueden ser hechos y acontecimientos sociales del pasado y que en el caso de la literatura (política, histórica, realista o memorística) ésta los asume a veces de manera directa y otras de forma indirecta, simbólica y metaforizada. Tal particularidad es importante porque garantiza a la representación su aptitud para fusionar percepto y concepto y su carácter de imagen.

Las metáforas, teatral y política, permiten avanzar en la comprensión del concepto pues señalan aspectos fundamentales de la representación social: sus aspectos de significado, de creatividad, de autonomía. La representación teatral permite que un público vea actos y escuche palabras que hacen presente algo invisible: el destino, la muerte, el amor, etc. En la representación política, el elegido, el delegado sustituye, ante ciertas instancias, a quienes lo han designado (el electorado, la base, etc.). Habla en su nombre, actúa en su lugar, decide por ellos. A través de ello se autonomiza de quienes representa y dispone de un poder creativo. En este punto quisiéramos hacer una acotación. Si en el caso de la representación política el elegido es designado por la base y

el electorado a través del voto, en el caso del escritor no sucede de igual manera, pero lo afirmamos en su estatus de escritor y tal vez de nuestro representante, al momento de entrarle al juego del marketing, en el momento de la compra de su obra. Quizá esta analogía a algunos les parezca extraña, pero es cierto que los escritores a través de sus obras, en las que va implícito su poder creativo y hasta su posición ante determinados acontecimientos político-sociales, representan las letras del país al que pertenecen y en ese sentido es que decimos que nos representan.

Ahora bien, hemos estado diciendo que la representación social conlleva un carácter significativo. No solamente restituye de modo simbólico algo ausente, sino que puede sustituir lo que está presente, como indica el ejemplo de la representación teatral. Siempre significa algo para alguien (para uno mismo o para otra persona) y hace que aparezca algo de quien la formula, su parte de interpretación, como en el caso del actor. Debido a ello no es simple reproducción, sino construcción y conlleva en la comunicación una parte de autonomía y de creación individual o colectiva. Denise Jodelet, citando a Moscovici, afirma que con las siguientes consecuencias:

*El aspecto de imagen, figurativo de la representación es inseparable de su aspecto significativo: la estructura de cada representación, dice Moscovici, aparece desdoblada, tiene dos caras tan poco dissociables como el anverso y el reverso de una hoja de papel: la cara figurativa y la cara simbólica. Lo que significa que la representación hace que a toda figura corresponda un sentido y a todo sentido corresponda una figura (Jodelet: 1984; 96).*

En contra de lo planteado por ciertas teorías psicológicas clásicas, la representación no es un puro reflejo del mundo exterior, una huella que se imprime e integra mecánicamente en el espíritu. No es la reproducción pasiva de un exterior en un interior, concebidos como radicalmente distintos, como podrían hacer pensar ciertos empleos de la noción de imagen que la asocian a **la idea de "copia conforme a", especie de "sensación mental"**. Los estudios sobre las RS emplean el término imagen en un sentido totalmente diferente, ya sea como **"figura", "conjunto figurativo", o bien en sus acepciones que hacen entrar en juego la intervención especificante de lo imaginario, individual o social, o de la imaginación.**

En tanto que fenómenos, las RS se presentan, a decir de Jodelet, bajo diferentes formas, más o menos complejas: Imágenes, sistemas y categorías.

IMÁGENES que condensan un conjunto de significados.

Dado que este es un elemento clave con el que trabajaremos al abordar las RS, abrimos este espacio para precisar que el término *imagen* se deriva del latín *imago* que significa figura y representación y que para Wellek y Warren (1953; en Ayuso de Vicente, 1990), *las imágenes son tema que entran tanto en la psicología como en los estudios literarios. En psicología la palabra imagen significa una reproducción mental, un recuerdo, una vivencia sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual.* A partir de la clasificación que desde la psicología y la teoría literaria se han hecho de la imagen, según Wellek y Warren, *se puede hablar de imágenes olfativas, gustativas, cenestésicas, dinámicas, estáticas, auditivas, cromáticas, visuales, etcétera.*

SISTEMAS **de referencia** que nos permiten interpretar lo que nos sucede e incluso dar un sentido a lo inesperado.

CATEGORÍAS que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos con quienes tenemos algo que ver; teorías que permiten establecer hechos sobre ellos. Y a menudo, cuando se les comprende dentro de la realidad concreta de nuestra vida social, las representaciones son todo ello junto.

Jodelet (Ibíd.; 112) afirma que *lo social interviene de varias maneras: a través del contexto concreto en que se sitúan<sup>4</sup> los individuos y los grupos, a través de la comunicación que se establece entre ellos, a través de los marcos de aprehensión que proporciona su bagaje cultural a través de los códigos, valores e ideologías relacionados con las posiciones y pertenencias sociales específicas* (Diamela Eltit como integrante del grupo C.A.D.A, por ejemplo y su posición dentro del campo literario chileno). Es decir, que en el caso del escritor, éste nunca efectúa el acto de la escritura creativa en blanco, en el vacío, sino que siempre parte de experiencias previas, de preconstruidos enmarcados dentro de lo social.

Así pues, la noción de RS concierne a la manera cómo nosotros, sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente, las informaciones que en él circulan, a las personas de nuestro entorno próximo o lejano.

Por otra parte, el hecho de que las RS constituyan una forma de conocimiento, el de sentido común, implica el riesgo de reducirlas a un acontecimiento intraindividual, donde lo social solo interviene de forma secundaria. El hecho de

---

<sup>4</sup> Jodelet le llama **Dimensión de pertenencia**.

que se trate de una forma de pensamiento social entraña el peligro de diluirla en fenómenos culturales e ideológicos. Pero el sentido común tiene rasgos que lo diferencian de la ideología tal como lo dice Moscovici: *La ciencia se preocupa por controlar la naturaleza o por decir la verdad sobre ella (la ideología)<sup>5</sup>, se esfuerza más bien por proporcionar un sistema general de objetivos o por justificar los actos de un grupo humano. Subsecuentemente reclaman conductas y comunicaciones adecuadas. En tanto, el sentido común se mueve en el terreno de la razón práctica. Asume la participación activa de los individuos o grupos en la identificación de la vida social. Éstos, lo utilizan para actuar o tomar una posición dentro de ella* (Moscovici: 1979; 52).

De esta manera, el sentido común se vincula a las **significaciones imaginarias<sup>6</sup>** cuyo papel es el de proporcionar respuestas a las preguntas fundamentales que todo individuo o sociedad se plantea, respuestas que solo **se dan en el "hacer social" de cada colectividad**. Y al ser las RS del ámbito de lo social, de la totalidad nunca cerrada y radicalmente escindida que constituye lo social, éstas también pueden sostener la lógica del trabajo de la comunidad científica. Bajo esta óptica, las RS son teorías que construyen el sentido común y en modo similar informan a la ciencia sobre él.

De cuanto hemos dicho aquí y siguiendo a Jodelet (1984), se desprenden dos constataciones tan banales como necesarias. Por una parte las RS se definen por un **contenido**: informaciones, imágenes, opiniones, actitudes, etc. Este contenido **se relaciona con un objeto**: un trabajo a realizar, un acontecimiento económico, político, social, un personaje social, etc. Por la otra,

---

<sup>5</sup> (Sic).

<sup>6</sup> Se hablará de ellas en el apartado destinado a los Imaginarios Sociales.

es la representación social de un sujeto (individuo, familia, grupo, clase, etc.), en relación con otro sujeto. De esta forma, las RS son tributarias de la posición que ocupan los sujetos en la sociedad, la economía, la cultura. Por ello, siempre debemos recordar esta pequeña idea: toda representación social es representación de algo y de alguien. Así, no es el duplicado de lo real, ni el duplicado de lo ideal, ni la parte subjetiva del objeto, ni la parte objetiva del sujeto. Sino que constituye el proceso por el cual se establece su relación. Sí, en el fondo de toda representación debemos buscar esta relación con el mundo y con las cosas.

En resumen, cinco son las características fundamentales de la representación:

- Siempre es la representación de un objeto (acontecimiento social, político, económico, un personaje social, etc.)
- Tiene un carácter de imagen y la propiedad de poder intercambiar lo sensible y la idea, la percepción y el concepto
- tiene un carácter simbólico y significante
- Tiene un carácter constructivo
- Tiene un carácter autónomo y creativo

También se impone otra característica de importancia. Incluso cuando nos situamos a nivel social cero para analizar el acto del sujeto que se representa o representa un objeto, la representación siempre conlleva algo social: las

categorías que la estructuran y expresan, categorías tomadas de un fondo común de cultura, son categorías del lenguaje.

## **1.2. CONSIDERACIONES FINALES**

Pese a lo fructífero de su formulación como herramienta de análisis de la realidad social, la teoría de Serge Moscovici todavía es rechazada por diversos autores que la han adjetivado, en el mejor de los casos de cartesiana, pero de igual forma de lábil y vitriólica, es decir sin fundamentación sólida y hasta de que huele mal.

Es cierto que la investigación de las representaciones sociales encierra posibles dificultades metodológicas, toda vez que se insiste en englobar sus dimensiones en un solo campo: el de la psicología social. Sin embargo, bajo este modelo pueden ser abordados una vasta gama de fenómenos como la percepción social, mecanismos de comunicación; las formas de pensamiento y su aplicación, las creencias y los mitos, etc., fenómenos que no son privativos de la psicología social. Una de las características de la teoría es su naturaleza integral. Epistemológicamente, la teoría se inscribe dentro de la tradición que enfatiza la interacción entre sujeto y objeto de conocimiento. La relación de influencia recíproca y sus mecanismos de construcción de la realidad son los rasgos legítimos para su análisis. Por esta razón, la teoría de las representaciones sociales está emparentada con la sociología fenomenológica del conocimiento, la historia de las mentalidades, con los métodos de análisis interpretativo del discurso social y ahora, más que nunca, se impone como

materia de análisis de cualquier estudioso que tenga en la curiosidad y la duda sus asideros preferidos.

Sin embargo, y en el transcurso de los años, tal vez oída pero evidentemente no entendida, la noción parece haberse convertido en un problema, sobre todo para aquellos estudiosos de la literatura que insisten en ver la obra literaria como signo puro, por lo tanto libre de la mitología que versa sobre la oposición de lo referencial y lo no referencial; como un proceso que se finaliza y se basta solo y que por esto escapa a las reglas que rigen los actos de referenciación, las relaciones de observación y de experiencia, las operaciones de objetivación, etc. Por nuestra parte, partimos del presupuesto de que el acto creativo no se da nunca en el vacío, de que el lenguaje, elemento indispensable para la concreción de la obra literaria, nunca es inocente. Que el lenguaje es una prisión que deja entrever imaginarios sociales, culturales, políticos. Que el verdadero valor de la literatura reside, entre otros, en configurar y representar imaginarios sociales, esa mezcla de representaciones e imágenes desde los que vivimos y soñamos, nos agrupamos y nos identificamos. Y puesto que las representaciones siempre van a necesitar de los imaginarios para poder expresar sus contenidos, demos una mirada a lo que algunos estudiosos han dicho en torno al término *Imaginario social*.

## **2. SOBRE EL IMAGINARIO SOCIAL**

Imaginario se deriva del latín *imaginarius* y es un adjetivo que desde el siglo XV al XX ha venido a significar aquello que solo tiene existencia en la imaginación. Sin embargo, los argumentos contemporáneos sobre los contenidos de lo imaginario se centran en las teorías del inconsciente, como depósito de emociones, experiencias y recuerdos reprimidos. A principios del siglo XX el concepto, apoyado en consideraciones freudianas y jungianas, es retomado por teóricos ajenos a la disciplina psicológica, y a partir de él plantean consideraciones diversas. Algunos de los llamados nuevos historiadores, como **por ejemplo Jacques Le Goff, concibe lo imaginario como un "tiempo proyectado", "tiempo de la imaginación del porvenir" (Le Goff: 1991; 11).** Esto revela que en la actualidad tales teóricos han socializado e historiado lo imaginario, mientras que otros lo reescriben desde la perspectiva de las condiciones psicoanalíticas; como ejemplos extremos y distintos podemos mencionar a Roland Barthes, Christian Metz, Cornelius Castoriadis y Jean Baudrillard.

Freud, por ejemplo, concibió el inconsciente como una especie de almacén de contenidos olvidados y reprimidos. A partir de este concepto, que inicialmente **se refería tan solo a un inconsciente personal, acabó postulando un "super yo"** que tenía ya el carácter de conciencia colectiva. Pero no fue Freud, sino su discípulo más famoso, Carl Gustav Jung, quien estructuró una formulación detallada en torno a la existencia y manera de manifestarse esa conciencia global, a la que dio otro significado y que acuñó con el nombre de *inconsciente colectivo*. Para él, éste contiene en sí dos estratos: uno que llama superficial y

que es personal, pero que descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato y de naturaleza universal, esto significa que es idéntico a sí mismo en todos los hombres. En él se agrupan todos los mitos, cuentos, leyendas o religiones, proyectadas siempre a través de un simbolismo.

Por nuestra parte consideramos que, cualquiera que sea la plataforma teórica de este concepto, creemos que es heredero actualizado de la *idea* platónica. Recordemos que Platón denominó *idea* a la realidad primordial de la que, como ecos o desdoblamientos, surgen el resto de las realidades existentes. Explicación que no solo se encuentra en la base argumental de la doctrina de Jung, en la de Freud, en la de Lucien Goldman o en los estudios de Castoriadis, sino también en la de cuantos –con éste u otro término- han hecho referencia de él, incluidos algunos de los científicos actuales abanderados de los nuevos paradigmas. Por ejemplo, David Bohm, ex colaborador de Einstein y renombrado físico cuántico, habla de un orden implícito o plegado; un vacío en el que está todo, una especie de conciencia total que nosotros percibimos o desplegamos de acuerdo con el estado de conciencia en que nos encontremos. Entonces, si lo percibido depende del “estado de conciencia en que nos encontremos”, inferimos, consecuentemente, que lo percibido de ese “orden implícito o plegado”, de ese “vacío en el que está todo”, proyectará imaginarios concretos y a la vez diversos que tendrán que ver con grupos que compartan un mismo estado de conciencia. Nosotros agregaríamos, que compartan una historia y una realidad socio-política común.

De entrada, como podemos ver, este concepto se aplica en un espectro muy amplio, pero en este trabajo lo situamos desde la perspectiva social; concretamente, dentro de las prácticas sociales y la literatura es exactamente eso, una práctica social y también simbólica. Dentro de las prácticas sociales, los imaginarios sociales producen valores, apreciaciones, gustos, ideales y las conductas de las personas que conforman una cultura. El imaginario social es el efecto de una compleja red de relaciones entre discursos y prácticas sociales que se constituye a partir de las coincidencias valorativas de las persona, se manifiesta en lo simbólico y a través del lenguaje en el accionar concreto de éstas. Consideramos que al ser, el sistema de la lengua, uno de los componentes fundamentales del imaginario social, nos permitiría acceder a ese conjunto de ideas-imágenes que actúan como memoria efectivo-social de una cultura específica como es la chilena y a un periodo concreto como es el de la dictadura. Mediante el análisis del texto literario escrito por Diamela Eltit titulado ***Por la Patria***, intentamos dar cuenta de cómo desde este campo específico se hace referencia a la experiencia traumática ligada a la dictadura pinochetista. Para tal efecto se toman como referente los espacios y la vida cotidiana de quienes viven en ellos, puesto que en dichos espacios (el bar, la cárcel, el erial) se resignifican las huellas dejadas por el terrorismo de estado. Y los espacios elitianos, como se verá, demandan atención e interpelan. Se trata de lugares estratégicos en los que se expresan los conflictos sociales, los mecanismos de control de la vida colectiva. El imaginario social expuesto por Eltit, expresa ideologías y utopías, como es el caso de las mujeres organizadas **“al destrone de las viejas”**. Dicho imaginario social es una producción colectiva

ya que es el depositario de la memoria, en este caso de un grupo de mujeres, que recoge de sus contactos con lo cotidiano. En esta dimensión identificamos las diferentes percepciones de los actores en relación a sí mismos y de uno en relación con los otros.

Una vez justificada la pertinencia de la aplicación teórica a nuestro objeto de estudio, dejemos ahora que dos de los autores que constituyen una cierta tradición en la exploración de dicha categoría, sean quienes nos expliciten los aspectos, contenidos y mecanismos en que se funda, se mantiene y reproduce el imaginario social.

## **2.1 EL IMAGINARIO DESDE LA PERSPECTIVA DE BRONISLAW BACZKO**

Bronislaw Baczko (1920) filósofo polaco, fue miembro del Partido Comunista Polaco con el cual rompió definitivamente en 1968 cuando es expulsado de él. Sale de Polonia en 1969 para continuar su carrera en la Clermont-Ferrand, París en 1979. Políticamente hablando, tras el debilitamiento de Vladislao Gomulka a finales de 1968, la política condujo a la **represión de los "revisionistas"** que en agosto de ese mismo año fueron derrotados y de esta manera, la más avanzada marxista: Leszek Kolakowski, Bronislaw Baczko, el sociólogo Sygmunt Bauman y el famoso esteta Stanislaw Morawski, fueron despedidos de la Universidad de Varsovia, donde Bronislaw se desempeñaba como profesor de historia.

Está incluido dentro de la llamada Escuela Kolakowski la cual es caracterizada como **"humanista" o "antropológica"**. Dicha escuela, inspirada por la tradición de la filosofía clásica alemana y de otras corrientes como la fenomenología y el

existencialismo, plantea que la filosofía debe ocuparse sobre todo del hombre y de la acción humana. Dentro de ella, la filosofía se convirtió en un dominio autónomo, con su propio método, a diferencia de la dialéctica hermenéutica. Los aspectos del marxismo privilegiados por la escuela Kolakowski fueron el materialismo histórico y el accionar humano como el creador de los conocimientos en relación con el contexto social.

Con respecto a la teoría desarrollada en torno a la noción de Imaginario Social y trabajando con los emblemas del poder en las sociedades primitivas, Baczkó (1991) señala que especialmente para las sociedades sin poder estatal, tanto el imaginario como las técnicas de manejo se producen espontáneamente y se confunden con los mitos y los ritos, en donde los guardianes del imaginario social, son también guardianes de lo sagrado.

Según Baczkó, en esa época el margen de libertad e innovación en la producción de representaciones sociales, sobre todo de imaginarios sociales, es particularmente restringido. El simbolismo del orden social, de la dominación y de la sumisión, de las jerarquías y de los privilegios, etc., se caracteriza por una remarcable rigidez. Las técnicas de manejo de estos símbolos se confunden con la práctica de los ritos que reproducen el fondo mítico y son técnicas tanto del cuerpo como del arte y del lenguaje. De acuerdo con el trabajo de P. E. Schramm (1954-1957), en la edad media el imaginario estaba relacionado con el poder. Estudió los objetos a través de los cuales el poder medieval evidenció su soberanía: cetros, coronas, tronos, escapas, espadas, etc. Schramm mostró **que toda la complejidad de esos "signos de poder" servía, por un lado para que los reyes materializaran lo que eran y/o pretendían ser, y por el otro los**

súbditos manifestaban a través de “gestos en respuesta” que reconocían a aquel que honraban como a su señor y rey. En este trabajo se pusieron en marcha ciertos esquemas simbólicos que, en especial entre los siglos IX y XI, fundan múltiples tradiciones, sobre todo las tradiciones antiguas, cristianas y germánicas, en objetos materiales para crear un campo renovado de la simbólica del Estado.

En 1924, M. Bloch analizó el aura maravillosa que rodeaba a las personas reales, así como la eficacia de esta imaginería a través de la representación de los “reyes taumaturgos” que poseían el don atribuido a los reyes de Francia, probablemente desde Roberto el Piadoso, a los reyes de Inglaterra y Enrique I, de curar ciertas enfermedades, especialmente la escrófula, a través del contacto de las manos. Mientras que E. Kantorowicz, en su obra de 1985, demostró que el rey mismo está representado como si reuniera dos “cuerpos” diferentes; un cuerpo natural y visible que nace, sufre y muere, y este otro “cuerpo político e invisible, perfecto e incapaz de hacer mal, que no muere jamás y persiste más allá de los cuerpos individuales (los tres citados en Baczkó; 1991).

El propio Baczkó se pregunta si toda la mitología del Estado no encuentra sus raíces en esta herencia lejana de representaciones del poder expresada en emblemas, leyendas, imágenes y conceptos. Él mismo asegura que *el advenimiento del Estado-Nación no podía ocurrir sin ciertas condiciones simbólicas, a saber, sin las representaciones que disuelven la exterioridad del fundamento del poder que fundan al Estado sobre su propio principio y que, por consiguiente, suponen la autosuficiencia de la sociedad* (Ibíd., p. 72).

Los movimientos políticos y sociales que acompañan a este nuevo espacio público necesitan de igual manera sus emblemas para representarse, visualizar su propia identidad, proyectarse tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Pensemos en la necesidad experimentada espontáneamente por el naciente movimiento obrero de tener, y por lo tanto de inventar, una bandera para sí con el fin de marcar su identidad y su diferencia en el plano simbólico.<sup>7</sup> Sin embargo, el campo simbólico (o imaginario periférico) no estaba vacío, incluso la cantidad de **colores era limitada porque algunos ya habían sido “tomados”**, particularmente por las banderas nacionales, como fue el color rojo. En este contexto, el imaginario se concretó en representaciones que se impusieron como símbolo generalizado dentro del espacio político.

Todo poder busca monopolizar ciertos emblemas y controlar, cuando no dirigir la costumbre de otros. De este modo, el ejercicio del poder político, pasa por el imaginario colectivo. Ejercer un poder simbólico no significa agregar lo ilusorio **a un poderío “real”, sino multiplicar y reforzar una dominación efectiva por la** apropiación de los símbolos, por la conjugación de las relaciones de sentido y de poderío. Es muy fácil constatar que en cada grave conflicto social –una revuelta, una guerra, una revolución- las acciones mismas de las fuerzas presentes tienen *condiciones simbólicas de posibilidad*, aunque más no sean las imágenes exaltantes y magnificadas de los objetos a alcanzar, de los frutos de la victoria buscada etcétera. Los emblemas de poder, son solo elementos de un vasto campo de representaciones sociales en donde se articulan: ideas, imágenes, ritos y modos de acción.

---

<sup>7</sup> Castoriadis le llama: *Imaginario Periférico*.

Retomemos el principio de lo que hemos venido diciendo con respecto al lenguaje, al vocabulario: que no es jamás una herramienta neutra. Proyecta, por así decirlo, su sombra sobre el pasado al que se le aplica. Dado que no es nuestra intención escrutar una historia semejante, digamos, apoyados en Baczko que *la historia de las palabras ha conocido épocas en las que éstas oscilan, cambian de significaciones, se mueven de la periferia hacia el centro de un campo discursivo, y que no está excluido que éste sea el caso actual del imaginario, al igual que el de las representaciones sociales, en el discurso de las ciencias humanísticas* (Ibíd., p. 80). Es notable que en ese discurso, el imaginario se disocie cada vez más de sus tradicionales significaciones, a saber **“ilusorio” y “quimérico”**. También es sorprendente constatar que imaginación e imaginario se utilizan cada vez más fuera del ámbito al que el uso las había confinado tradicionalmente, el político. Lo que hoy es un lugar de encuentro, mañana puede transformarse en una encrucijada de donde parten vías divergentes: pero también puede ocurrir que una moda terminológica sea el índice revelador de profundos cambios que se operan en el campo del saber y/o de las mentalidades. Sea cual sea el futuro que le tocará al conjunto semántico **“imaginación social, imaginarios sociales”**, su historia reciente es reveladora de una problemática. En los confines de la historia, de la antropología y de la sociología, que se busca y se define más allá de las fluctuaciones y de las ambigüedades semánticas, el imaginario social está cada vez menos considerado como una suerte de adorno de las relaciones económicas, políticas, etc., **que serían las únicas “reales”**. Las ciencias humanísticas otorgan a los imaginarios sociales un lugar preponderante entre las representaciones sociales

y no los consideran "irreales", si no es, precisamente, entre comillas. Representaciones, decimos, y no reflejos de una "realidad" que existiría fuera de ellas.

Permítasenos una digresión para abordar, aunque sea resumidamente, la mutación que recientemente conoció el cuadro teórico en el que se sitúa el estudio de los imaginarios sociales, particularmente en relación con lo que se **podría llamar el "campo clásico" elaborado en el siglo XIX y que en mucho se debe a las ideas de Marx, Durkheim y Weber, quienes como lo hemos dicho, definen el campo que de algún modo se volvió "clásico" para nosotros.** Marx insiste en los orígenes de los imaginarios sociales, en particular de las ideologías, así como de sus funciones en el enfrentamiento de las clases sociales. Durkheim pone el acento en las correlaciones entre las estructuras sociales y las representaciones colectivas, así como en la cohesión social que éstas asegurarían. Weber da cuenta del problema de las funciones que pertenecerían a lo imaginario en la *producción de sentido* que los individuos y los grupos sociales dan necesariamente a sus acciones.

Lo anterior no hace sino mostrar un paradigma escondido que conforma la **base de estos tres discursos y les da un aspecto de "Clasicismo", es decir,** constituir una herencia en la cual vivimos aún hoy y de ser precisamente solo una herencia instalada en un pasado del cual ya nos separa un corte. Un campo clásico en el sentido que es construido por la ambición de producir un *discurso científico unitario* en respuesta a los interrogantes sobre el hombre y, por consiguiente, sobre la sociedad global y su futuro; discurso que estaría

producido por *una ciencia social considerada ella misma como "fundamental" en relación con las otras, cuando no como "global"*.

Para Baczko, el discurso de las ciencias humanísticas, en la actualidad, está fragmentado y disperso. El cambio y hasta la mutación, se produjo al nivel del estatus mismo de las preguntas que se plantea. La interrogación actual de las ciencias humanísticas, tanto en su especialización como en su carácter interdisciplinario, no se refiere más al hombre sino a los hombres, a las sociedades y no a la sociedad, a las culturas diversas y diferentes, a las comunidades humanas indefinitivamente variadas. Desde este presupuesto, el *discurso científico unitario* queda en entredicho, fisura su rigidez y en cierta medida lo obliga a reconsiderar otras ópticas que no entraban en él.

Algo que queda claro es que el estudio de los imaginarios sociales evidencia un carácter pluridisciplinario, hay diversidad de enfoques y de tendencias metodológicas que en él se encuentran y hasta se oponen. Contrariamente a la de Representación Social, esta noción no causa tantos problemas de aceptación al interior del campo literario.

Entre las contribuciones recientes que han estudiado y orientado las investigaciones en este campo fragmentado tenemos a la psicología. Ésta ha demostrado que la imaginación no es una facultad psicológica aislada de las demás, sino una actividad global del sujeto para organizar un mundo ajustado a sus pulsiones, necesidades y conflictos. La antropología estructural, siguiendo las huellas de Lévi-Strauss, señala que toda cultura puede ser considerada como un conjunto de sistemas simbólicos y que todos estos sistemas apuntan a expresar ciertos aspectos de la realidad física y de la realidad social y, más aún,

las relaciones que estos dos tipos de realidades mantienen entre sí y que los sistemas simbólicos anudan entre ellos. Es más fácil constatar la complementariedad de preguntas que integrar en un conjunto coherente las respuestas logradas.

¿Pero, qué son los imaginarios sociales?

Baczko (191) afirma: por lo que respecta a las palabras *imaginación*, *imaginarios*, aunque más no fuera por su pasado tan antiguo, los dos términos poseen una notoria y hasta fatal polisemia. Se refieren, en efecto, a un elemento fundamental de la conciencia humana y es por eso que sus definiciones no pueden obtenerse nunca. La historia de estos términos muestra, desde luego, que se trata de definiciones descriptivas y a la vez normativas de lo que es y lo que debería ser la imaginación. El adjetivo *social* delimita una acepción más restringida al asignar dos aspectos de la actividad imaginante. Por un lado, la orientación de ésta hacia lo *social*, es decir la reproducción de representaciones<sup>8</sup> globales de la sociedad y de todo aquello que se relaciona con ella. El mismo adjetivo designa la inserción de la actividad imaginante individual en un fenómeno colectivo. En efecto, las modalidades de imaginar, de reproducir y renovar el imaginario, como las de sentir, pensar, creer, varían de una sociedad a la otra y por consiguiente, tienen una historia.

*Los imaginarios son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través del cual ella, se percibe, se divide y elabora sus finalidades* (Mauss en Baczko). De esta manera, a través de estos imaginarios sociales, una colectividad designa su identidad elaborando una

---

<sup>8</sup> El subrayado es nuestro.

representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las **posiciones sociales** (“ellos/nosotros”); **expresa e impone ciertas** creencias comunes fijando especialmente modelos formadores como el del ciudadano, el del militante, el del jefe, el de la mujer abnegada y sumisa, etcétera. Así es producida una representación totalizante de la sociedad como un orden, según el cual cada elemento tiene su lugar, su identidad y su razón de ser. De esta manera, el imaginario social es una de las fuerzas reguladoras de la vida social y colectiva. Una prueba de esto es el hecho de que en los periodos de crisis de un poder, es también en ellos en los que se intensifica la producción de imaginarios sociales competidores; las representaciones de una nueva legitimidad y de un futuro distinto proliferan.

Los símbolos designan tanto al objeto como las reacciones del sujeto hacia ese objeto, la distinción del símbolo no es solo la de instituir distinciones, sino también la de introducir valores y de modelar conductas individuales y colectivas y todo símbolo está inscrito en una constelación de relaciones con otros símbolos. Las formas simbólicas van desde lo religioso a lo mágico, desde lo económico a lo político, etcétera, forman un campo en donde se articulan las imágenes, las ideas y las acciones.

*Los sistemas simbólicos sobre los cuales se apoya y a través de los que trabaja la imaginación social se construyen sobre la experiencia de los agentes sociales, pero también sobre sus deseos, aspiraciones e intereses. Todo campo de experiencias sociales está rodeado de un horizonte de expectativas y recuerdos, de temores y esperanzas (Koselleck, 1974 en Baczko).*

El dispositivo imaginario asegura a un grupo social un esquema colectivo de interpretación de las experiencias individuales tan complejas como variadas, la codificación de expectativas y esperanzas, así como la fusión, en el crisol de una memoria colectiva, de los recuerdos y de las representaciones del pasado cercano o lejano. La potencia unificadora de los imaginarios sociales está asegurada por la fusión entre verdad y normatividad, informaciones y valores, que se opera por y en el simbolismo. Al tratarse de un esquema de interpretaciones pero también de valoración, el dispositivo imaginario provoca la adhesión a un sistema de valores e interviene eficazmente en el proceso de su interiorización por los individuos, moldea las conductas, cautiva las energías y, llegado el caso, conduce a los individuos en una acción común. Así, por ejemplo, las representaciones que legitiman un poder informan sobre su realidad y la atestiguan.

Una de las funciones de los imaginarios sociales consiste *en la organización y el dominio del tiempo colectivo sobre el plano simbólico*. Intervienen en la memoria colectiva para la cual, a menudo los acontecimientos cuentan menos que las representaciones imaginarias a las que ellos mismos dan origen y encuadran. De este modo, gracias a su compleja estructura, y en particular gracias a su tejido simbólico, el imaginario social interviene en diversos niveles de la vida colectiva, y realiza simultáneamente diversas funciones con respecto a los agentes sociales. Su trabajo se efectúa a través de series de oposición que estructuran los aspectos afectivos de la vida colectiva y los reúne, por medio de una red de significaciones, en las dimensiones intelectuales de ésta: legitimar/invalidar; justificar/acusar; asegurar/desasegurar; incluir/excluir (en

relación al grupo), etcétera. Esta enumeración es tan esquemática como incompleta; en las realidades estas oposiciones no están aisladas sino que se articulan unas a otras.

Los imaginarios sociales y los símbolos sobre los cuales se apoyan los primeros forman parte de complejos y compuestos sistemas, a saber, en especial los mitos, las utopías y las ideologías. Por supuesto que en este trabajo no analizamos la parte que toca a los imaginarios sociales en este sistema de ritos y creencias, lo simbólico y lo ideológico se abordó partiendo siempre de lo implícito en la obra.

Queremos enfatizar en el hecho de que los imaginarios sociales no funcionan aisladamente, sino relacionados, con diferencias y variables, con otros tipos de imaginarios, confundándose a veces con ellos y con su simbolismo, por ejemplo, la utilización del simbolismo de lo sagrado para legitimar un poder. Tal como sucede en la imbricación que se hace del discurso religioso en el discurso autoritario. La patria y dios fueron dos términos utilizados con frecuencia en el discurso dictatorial pinochetista.<sup>9</sup>

Desde esta óptica el imaginario se manifiesta como un constructor y configurador de la realidad. Elabora y distribuye de forma generalizada instrumentos de percepción de la realidad social construida como realmente existente, de esta forma se constituye como expresión sui géneris de lo ideal incluido en lo real. Actúan asimismo en la comprensión generalizada de las legitimaciones y de los campos diferenciados de construcción de lo imaginario.

---

<sup>9</sup> Cf. Capítulo II, apartado 2.1 relativo al análisis del título de la novela.

## **2.2 EL IMAGINARIO DESDE LA PERSPECTIVA DE CORNELIUS CASTORIADIS**

Ahora bien, quien más ha estudiado el complejo campo de los imaginarios es Cornelius Castoriadis (1922-1977); a él se debe el haber acuñado el término y el de haberlo puesto en circulación. Su trabajo de reflexión surge en el marco de una militancia política dentro de la izquierda antiestalinista y esa seña de identidad va a ser esencial en su desarrollo. Hay que decir, sin embargo, que aunque haya partido del marxismo, la teoría de Castoriadis no puede ser entendida como una variante más del marxismo occidental por su radical ruptura con los supuestos esenciales que comparten todas las corrientes marxistas. De hecho, la originalidad de su pensamiento impide el fácil expediente de encajarlo dentro de algunas de las tendencias principales de la filosofía de este siglo. Su texto canónico, *La institución imaginaria de la sociedad*, es por un lado, una teoría de lo social al proponer un nuevo campo como el de lo histórico-social y un concepto como el de significaciones imaginarias sociales. Por otra, es una teoría de la subjetividad, a partir de su descubrimiento de la imaginación radical, en sus dimensiones instituyentes creadoras. Esto se produce a partir de una reflexión que tiene profundas consecuencias filosóficas. En relación con esto último, es en este texto donde rompe con el pensamiento tradicional, regido por la lógica formal, que denomina conjuntista identitaria, para establecer un nuevo tipo de lógica: la de los magmas, que contiene a la indeterminación y a la creación como núcleo.

Así pues, todo el universo conceptual de Castoriadis se ordena alrededor de una innovadora teoría de la imaginación, destacando el papel de los significados imaginarios en la construcción, mantenimiento y cambio de la sociedad.

Para Castoriadis (1983), el imaginario guarda relaciones profundas y oscuras con lo simbólico. De hecho, para expresarse, éste tiene necesidad de utilizarlo, más aún, lo simbólico determina su existencia. Asegura que el delirio más elaborado, como el fantasma más secreto y más vago, están hechos de **"imágenes", pero estas "imágenes" están ahí como representación** de otra cosa, tienen pues, una función simbólica. Pero también, inversamente, el simbolismo presupone la capacidad imaginaria, ya que presupone la capacidad de ver en una cosa lo que no es; de verla otra, de lo que es. Con respecto a su definición éste dice:

Hablamos de imaginario cuando queremos hablar de algo **"inventado" ya se trate de un invento "absoluto" (una historia imaginada de cabo a rabo), o un desplazamiento de sentido, en el que unos símbolos ya disponibles están investidos con otras significaciones que las suyas "normales" o canónicas (Ibíd., p. 39)**

Esta competencia simbólica que asume lo imaginario y que presupone la capacidad de ver en una cosa lo que no es, sino que remite a algo que no está presente es lo que vincula estrechamente a las representaciones sociales con los imaginarios; toda vez que las RS le permiten al imaginario visualizarse, como dice Mauss (en Baczko), proyectarse tanto hacia el pasado como hacia el futuro.

Dicho de otra manera, lo significativo del símbolo es su función que no hace referencia a sí misma, sino que remite a algo más que no está presente, como sucede con los personajes, espacios, historias, etc., que aparecen en una obra literaria que muchas veces simbolizan aquello que no está, pero de lo que explícita o no tan explícitamente se habla.

Desde una perspectiva marxista y freudiana, que para Castoriadis no se excluyen sino que se complementan, éste distingue la noción de imaginario de cuatro formas:

**Imaginario efectivo o imaginario radical**, que es la capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen. De hacer surgir como imagen algo que no es, ni fue, de sus productos (sic), que podría designarse como lo imaginado. Se refiere al acto creativo del sujeto.

En la medida en que lo imaginario vuelve finalmente a la facultad originaria de plantear o de darse, bajo el modo de la representación, hablamos de un imaginario efectivo y simbólico. La influencia decisiva de lo imaginario sobre lo simbólico puede ser comprendida a partir de esta consideración: el simbolismo supone la capacidad de poner entre dos términos un vínculo permanente de manera que uno represente al otro. Lo simbólico comporta, casi siempre, un **componente "racional-real": lo que representa lo real, o lo que es indispensable para pensarlo o para actuarlo** (1994; 220). Este componente está inextricablemente tejido en el componente imaginario efectivo y esto a decir de Castoriadis, le plantea tanto a la teoría de la historia como a la política un problema esencial.

**Imaginario central**. Alude al imaginario central de cada cultura, ya se sitúe en el nivel de los símbolos elementales o en el de un sentido global, por ejemplo Dios o la tierra madre. Es alrededor de este imaginario que comienza la proliferación del imaginario segundo.

**Imaginario segundo** que enfoca la cristalización o sedimentación de incontables reglas, ritos, símbolos, componentes llenos de elementos mágicos y

más generalmente, imaginarios, por ejemplo: la creación del mundo en siete días, el siete y su simbolismo, las ceremonias como la de la iniciación que marcan la entrada de un adolescente a la edad adulta, de confirmación, etc., y que son ceremonias que juegan un papel importante en la vida de todas las sociedades arcaicas y de las cuales subsisten, en las sociedades modernas, unos restos nada desdeñables. Estas ceremonias hacen aparecer un importante componente funcional-económico y están tejidas de mil maneras con la "lógica" ("lógica" ampliamente no consciente, está claro) de la vida de la sociedad considerada.

**Imaginario periférico**, corresponde a una segunda o enésima elaboración imaginaria de los símbolos, a unas capas sucesivas de sedimentación. Un icono es un objeto simbólico de un imaginario, pero está investido de otra significación imaginaria que le es otorgado por una colectividad. Ejemplo de éste es la patria y la bandera que se convierten en signo y símbolo de reconocimiento y de reunión, en aquello por lo cual puede perderse la vida; como en el caso de nuestros "Niños Héroe" nacionales.

Para que se dé una significación social imaginaria, son necesarios unos significantes colectivamente disponibles (Ibíd.; 230).

Estas cuatro "formas" que distinguen la noción del imaginario no tendrían sentido ni aplicación si no estuviera presente lo simbólico, ya que en él se efectúa un intercambio de significaciones sin las cuales no sería posible comprender, e incluso simplemente captar el simbolismo de una sociedad. Captar el simbolismo de una sociedad, es captar las significaciones que

conlleva. Estas significaciones no aparecen sino vehiculadas por unas estructuras significantes; pero esto no quiere decir que se reduzcan a ellas, ni que resulten de ellas de manera unívoca, ni finalmente que sean determinadas por ellas. Castoriadis las precisa de la siguiente manera:

**Significaciones racionales, son el componente que representa lo real, o "lo que es indispensable para pensarlo o para actuarlo". Simbólicamente funcionan exclusivamente de forma racional, como signo puro que denota simplemente lo que pertenece a tal colectividad, designada a su vez por referencia a unas características exteriores desprovistas de ambigüedad; por ejemplo los habitantes de la colonia Roma de la Ciudad de México.**

El propio Castoriadis se pregunta ¿qué es lo real? y responde: *lo real para cada sociedad comprende, inseparablemente el componente imaginario, tanto para lo que es de la naturaleza como, sobre todo, para lo que es del mundo humano. Lo real de la naturaleza no puede ser captado fuera de un marco categorial, de principios de organización de lo dado sensible, y éstos no son nunca, ni siquiera en nuestra sociedad, simplemente equivalentes. En cuanto a lo real del mundo humano, no es solamente en tanto que posible objeto de conocimiento, es de manera inmanente, en su ser, en sí y para sí, cómo es categorizado por la estructuración social y lo imaginario que ésta significa; relaciones entre individuos y grupos, comportamientos, motivaciones, no son solamente incomprensibles para nosotros, son imposibles para sí mismos independientemente de este imaginario* (Ibid.; 250)

Para Castoriadis, el mundo moderno se presenta, superficialmente, como: *el que empujó, el que tiende a empujar la racionalización hasta su límite y que,*

*por este hecho, se permite despreciar –o mirar con respetuosa curiosidad- las extrañas costumbres, los inventos y las representaciones imaginarias de las sociedades precedentes. Paradójicamente, a pesar, o mejor, gracias a esta "racionalización" extrema, la vida del mundo moderno responde tanto a lo imaginario como cualquiera de las culturas arcaicas o históricas (Ibíd., p. 271).*

**Significaciones imaginarias.** Desde el punto de vista estrictamente simbólico y lingüístico, aparecen como un desplazamiento de sentido, como una combinación de metáforas y de sentido. Este desplazamiento de sentido, es después de todo la operación indefinidamente repetida del símbolo, es la instauración de una nueva significación operante, la captación de una categoría. La reificación, por ejemplo es una significación imaginaria. Pensemos en el esclavo que es considerado y tratado como un animal. Pero no puede ser animal más que metafóricamente y esta metáfora, como cualquier otra, se apoya en metonimia, tomando la parte por el todo tanto en el animal como en el esclavo y estando la pseudo identidad de las propiedades parciales extendida sobre el todo de los objetos considerados. Como se ve estas significaciones tienen la cualidad de connotar, mientras que las racionales denotan.

Para que se dé una significación social imaginaria, son necesarios unos significantes que no existen del modo en que existen los significados individuales (como percibidos, pensados o imaginados por tal sujeto). La funcionalidad toma prestado su sentido fuera de ella misma; el simbolismo se refiere necesariamente a algo que no está entre lo simbólico, y que tampoco está entre lo real-racional. Este elemento da a la funcionalidad de cada sistema

institucional su orientación específica, no es otra cosa que lo imaginario de la sociedad o de la época considerada.

En lo que así parece como margen de indeterminación, se sitúa lo que es lo esencial desde el punto de vista de la historia, a saber, que el mundo total dado a esta sociedad sea captado de una determinada manera práctica, afectiva y mentalmente, que un sentido articulado le sea impuesto, que sean operadas unas distinciones correlativas a lo que vale y a lo que no vale, entre lo que se debe y no se debe hacer. La institución de la esclavitud, por ejemplo, es surgimiento de una nueva significación imaginaria, de una nueva manera para la sociedad de vivirse, de verse y de actuarse como articulada de manera antagónica y no simétrica, significación que se simboliza y se sanciona en seguida por unas reglas.

El papel de las significaciones imaginarias es proporcionar respuestas a las preguntas fundamentales que toda sociedad se plantea como: ¿quiénes somos como colectividad? Dónde y en qué estamos, qué queremos, qué deseamos, qué nos hace falta. Qué somos los unos para los otros. Respuestas que con **toda evidencia, ni la "realidad", ni la "racionalidad" pueden proporcionar, sino** solo en el *hacer* de cada colectividad donde aparece como sentido encarnado la respuesta a estas preguntas, es ese hacer social que no se deja comprender más que como respuesta a unas cuestiones que él mismo plantea explícitamente.

La historia para Castoriadis es imposible e inconcebible fuera de la imaginación productiva o creadora, de lo que él ha llamado lo imaginario efectivo o radical.

Este imaginario está habitado por significaciones que no son el simple reflejo de lo percibido, ni elaboración estrictamente racional de los datos.

Castoriadis precisa que las significaciones remiten, a su vez, a dos significados que se relacionan estrechamente. Uno que designa la colectividad como comprensión, como algo, cualidad o propiedad (somos los mexicanos, nos **llamamos de tal modo o los demás nos llaman...**) y otro que **construye una imagen del mundo apoyada en relaciones afectivas impregnadas de lo imaginario. Si a la obra literaria se le concede esa cualidad para "significar"**, sería en este último significado en el que entraría y mediante el cual estaría contribuyendo a la construcción social de la realidad.

Debido al carácter pluridisciplinario del término y al uso incorrecto que se le había venido dando, en 1994 el propio Castoriadis se vio en la necesidad de reformular el concepto y afirma que el imaginario no existe a partir de la imagen en el espejo o en la mirada del otro. Más bien el espejo mismo y su posibilidad, y el otro como espejo, son obras del imaginario.<sup>10</sup> El imaginario del que hablo no es imagen de, es creación incesante y esencialmente indeterminada (social, histórica, psíquica) de figuras/formas/imágenes y solo a partir de éstas puede tratarse de algo y lo que llamamos realidad y racionalidad son obras de esta creación.

Por otra parte, quien también ha contribuido a la especificación del campo del imaginario, es Iris M. Zavala de la Universidad de Utrecht. Ella ha enfocado sus trabajos en una línea totalmente diferente hasta las ahora planteadas y la

---

<sup>10</sup> Esta redefinición del concepto "Imaginario Social", se articula sin problemas a la noción de representación social, tal y como la plantea Moscovici, para la cual no existe distinción alguna entre los universos exterior e interior del individuo o del grupo, para la que el sujeto y el objeto no son fundamentalmente distintos.

hacemos presente con el fin de demostrar lo que se ha venido insistiendo: la complejidad y la diversidad de enfoques que el imaginario plantea y no porque se pretenda abordar nuestro objeto de estudio desde su perspectiva.

Zavala ha orientado sus trabajos a la exploración del potencial revolucionario de lo imaginario, tomando como ejemplos la totalidad social de la modernidad latinoamericana, **así como el nuevo sujeto social y su "cultura adversa"** (término de Lukács). Ella sugiere lo imaginario social como una categoría cognitiva que se orienta hacia la expresión del potencial concreto a partir del cual un grupo (o colectividad), aspira a transformar la historia.

Alejada de las concepciones lacanianas que vinculan lo imaginario al inconsciente e incorporan al sujeto en el orden simbólico del lenguaje (cosa que sí efectúa Diamela Eltit en su obra); Zavala describe su concepto operativo *como toma de conciencia que sugiere el enunciado vivo aparecido conscientemente como una proyección colectiva para crear nuevas narrativas y destinos históricos* (en Angenot: 1991; 115-116).

Anderson Benedict, en su libro titulado **"Comunidades Imaginadas"** (1991), parte de la idea de Nación para definir lo imaginario. Para él, la diferencia entre las comunidades radica en las formas como son imaginadas a través de abstracciones de la realidad asociadas a lo simbólico. La idea de Nación es concebida como una gran comunidad imaginada, limitada y soberana donde lo comunitario sería expresado por un compañerismo horizontal, así no se conozcan quienes la conforman.

Un elemento que rescatamos del anterior concepto acerca de lo imaginario es su carácter simbólico. Cuando Anderson alude a **"abstracciones de la realidad**

**asociadas a lo simbólico” pensamos que está resaltando la capacidad humana** de crear cultura. Para éste, el hombre se relaciona con sus semejantes mediante el lenguaje. Éste se compone de signos (gestos, sonidos, actitudes, imágenes o grafías) compartidos por una comunidad para la transmisión de sus experiencias, encontrando en la palabra una forma eficaz para la abstracción de la realidad y su posterior comunicación.

La visión que el hombre tiene del mundo, de acuerdo con un conjunto de creencias, valores o pautas de comportamiento aceptados por la comunidad, se **conoce con el nombre de “proceso simbolizador”**. A partir de dicho proceso se manifiesta el imaginario social que no es otra cosa que proyecciones sociales de interés colectivo que vislumbran anhelos y metas a alcanzar de una determinada comunidad y mediante las cuales adquieren importancia los símbolos y emblemas con los cuales se reconoce un grupo social.

Al hablar de lo imaginario, definido como referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce una colectividad, y a través del cual ella se percibe, se funda, se interroga y elabora sus respuestas y finalidades, y definido también como el modo en que una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma, hemos pasado imperceptiblemente de este término al de memoria colectiva. Apelamos a la memoria colectiva porque la consideramos necesaria para comprender la formación de una cultura dada, en este caso la chilena, y porque al igual que lo simbólico y la representación, está íntimamente relacionada con el imaginario. Antes permítasenos decir, con base en la traducción que Gilberto Giménez (1987) hace de M. Albwachs, que *la memoria colectiva se distingue de la historia por lo*

*menos desde dos aspectos. Se trata de una corriente continua que no tiene nada de artificial, ya que solo retiene del pasado lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que lo sustenta y, porque en el momento en que encara su pasado, el grupo siente de manera muy clara que permaneció igual y toma conciencia de su identidad a través del tiempo. La historia, por su parte, es la recopilación de hechos a través del tiempo. La historia, es la recopilación de hechos que han ocupado el lugar más importante en la memoria de los hombres. Pero leídos en los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, los acontecimientos pasados fueron escogidos, reunidos y clasificados según necesidades o reglas que no eran las que se imponían a los círculos de hombres que conservaron por largo tiempo el depósito vivo de la memoria de esos acontecimientos.*

Esta distinción nos pareció importante señalarla no con el afán de marcar una división entre historia y memoria colectiva, sino para reafirmar que es la memoria (a la que atañe la historia y a su vez la alimenta) a la que le corresponde salvar el pasado solo para servir al presente y al futuro. En este aspecto imaginario social y memoria colectiva encuentran convergencia puesto que ambos, además de cumplir con la función de mirar hacia el pasado y de conservarlo, tienden un puente hacia el presente y futuro proponiendo las rutas que habrán de facilitar el cumplimiento de una de sus funciones principales: la de identificarnos, representarnos. De este modo y de acuerdo también con Le Goff, creemos que tanto el imaginario como la memoria *es un elemento esencial de lo que hoy se estila llamar la identidad, individual o colectiva, cuya*

*búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades de hoy, en la fiebre y en la angustia* (Le Goff, Op. cit. p. 181).

En el campo literario la memoria se mantiene muy próxima a la escritura, y ésta le sirve como instrumento de salida de todo aquello que se mantiene, o ha mantenido, en la esfera de las imágenes. Escribir es, desde nuestra postura, no solo imaginar, sino también representar.

Una vez que ha quedado establecido el carácter elusivo y multifacético de los términos Imaginarios y Representaciones, queremos decir que es en el ámbito de los estudios sociales en el que han despertado gran interés y polémica y en donde se han ido abriendo diversos caminos. Caminos que, cada vez más, han ido vinculando dichas nociones al de memoria colectiva, lo que también hace más difícil la tarea de definirlos por la sutileza de sus límites.

Concretando, la teoría de las representaciones trabaja en dos planos: por una parte señala la estructura mental dentro de la que están inscritos lazos con el pasado y acciones con el presente y, por otra, verifica cómo y hasta qué punto las representaciones se relacionan o se ajustan a la sociedad o al objeto elegido para ser representado. Son el vehículo que la memoria y el imaginario necesitan para concretarse, son su movimiento último. Dan cuenta de lo que sucede en ambos planos (información, creencias, imágenes, esquemas culturales, etc.) y permiten encontrar la lógica de los procesos de grupos e individuos. El hecho de representar corresponde a un acto del pensamiento por el cual un sujeto (o grupo) se relaciona con un objeto, que puede ser una persona, un hecho social o una idea que puede ser real o imaginaria. La importancia de la representación radica en que sin ese objeto, ésta no podría cumplir con su función principal

que es la de hacer presente aquello que no está visible (sino imaginado, percibido) y que tendrá, casi siempre un matiz simbólico. Jean Bessière (en Angenot; 1991), afirma que *la representación es siempre interpretativa del modo en que una cultura se representa y, por la otra, es siempre una metaforización, por la propiedad de lo escrito, de esta representación.*

La representación, tal como la consideramos, es un sistema elaborado con símbolos al igual que el imaginario; la sutil diferencia estriba en que imaginarios y representaciones, como sistema, requiere de agentes que lo hagan tomar forma para a su vez interpretar lo que está lejos o ausente. Estos agentes son los actores sociales, son los creadores, los intelectuales que vendrán a legitimar, en el caso de este trabajo, la cualidad representativa que toda obra tiene porque, nos dice de nuevo Bessière: *La obra se comprende en un conjunto social y cognitivo de una cultura y de una historia de la que se propone un paradigma de lectura. La actualidad de una obra es un juicio y un analizador de la historia. Por esto la ficción es siempre mediadora entre ésta y la representación* (Ibíd. p. 368).

Por la ficción, nos dice Bessière, se aborda un nuevo tipo de representación desligado de la clásica concepción jurídico-política que ha imperado desde el siglo XV. Por este elemento ficcional, la representación tendrá la capacidad de reactualizar o modificar el pasado integrándolo de otra forma al presente y una de las formas marcada por lo ficcional y simbólico, es la literatura.

Haciendo una paráfrasis de lo que es la escritura para Bessière, concluimos que ésta, como práctica social, se remite a una propiedad representativa y se define como el conjunto de todo cuanto se ha dicho, contado o transmitido. Que la

escritura concretada en un texto, aun solamente ficcional, participa del simbolismo social y de lo que está por venir entrando, por su propia autonomía, en el papel de las representaciones y que, el texto y la escritura, no se definen como el reflejo y conocimiento de la realidad, sino como la exposición de los niveles de ésta.

### **3. CAMPO Y HABITUS COMO CATEGORÍAS ANALÍTICAS**

Campo y Habitus, son dos categorías en las que también apoyamos nuestro trabajo y a pesar de ser tan conocidas ambas nociones, consideramos pertinente brindar una concisa caracterización de dichas categorías analíticas porque en ellas se pueden advertir los aportes más relevantes que se extraen del pensamiento del francés Pierre Bourdieu.

Procedente de la filosofía, formado como sociólogo en Argelia y comprometido con los movimientos contestatarios, Pierre Bourdieu (1930-2002) se vio sin duda influido por el análisis marxista y también por autores como Durkheim y Weber de los cuales hace una inteligente y peculiar reelaboración que permite enriquecer la comprensión de la práctica social y política. Dentro de su sólida carrera suele caracterizarse como un sociólogo antiintelectual que emprendió el estudio no solo de algunas comunidades indígenas y del comportamiento de las sociedades actuales, sino que involucró en sus propuestas teóricas y en sus análisis lo que al decir de Canclini (en Bourdieu 1990; 10) *la ortodoxia economicista había excluido o subvalorado: el arte, la educación, la cultura*, con el propósito de observarlas a partir de la perspectiva central de su teoría, es decir, como campos.

Para entender qué es un campo se hace necesario volver la mirada hacia el concepto de *espacio social*. El espacio social es el espacio de relaciones objetivas entre posiciones que se definen las unas en relación con las otras (dominación, subordinación, complementariedad, antagonismo). Bourdieu lo define *como espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias* (1990; 108). Aunque los campos se encuentran sometidos a unas leyes generales de funcionamiento invariantes (aspecto que le permitió a Bourdieu establecer una teoría general), éstas son válidas para campos tan diferentes como el económico, el político, el científico, el literario, el educativo, el del deporte, el de la religión y se presentan, simultáneamente, como universos sociales autónomos dotados de una estructura y una lógica propias: *Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes* (Ibid.; 135).

**Bourdieu propone el ejemplo del "juego", en el que los jugadores, una vez que han interiorizado sus reglas, actúan conforme a ellas sin reflexionar sobre las mismas ni cuestionárselas. De alguna forma se ponen al servicio del juego en sí. Esa interiorización y automatismo de las reglas del juego, que son las que determinan la capacidad de acción de los jugadores, se corresponde con ese "cuerpo socializado", con el habitus generado en los diversos campos sociales.**

De acuerdo con estas reglas se desarrolla la actividad en el campo el cual funciona como un mercado en que los participantes compiten por los beneficios

específicos del campo. Esta competencia define las relaciones objetivas entre los participantes que están determinadas por el volumen de capital que éstos aportan, por la trayectoria que han recorrido al interior del campo y por sus capacidades para aplicar las reglas del campo. La capacidad de los individuos de hacer uso efectivo de los recursos con los que cuentan es una función de la adaptación de su *habitus* al campo en cuestión. El *habitus* está nocionalmente vinculado a la de campo y Bourdieu lo asocia a dos procesos diferentes: el de la inculcación de un arbitrario cultural que supone una acción pedagógica efectuada dentro de un espacio institucional como pueden ser la familia o la escuela, y el de la incorporación por parte de los sujetos, de las regularidades inscritas en sus condiciones de existencia. Aunque ambos procesos son distintos mantienen una relación recíproca, esto en virtud de que cada institución ejerce su poder de inculcación a través de la mediación de condiciones específicas en la existencia de los individuos.

De diversas formas y en diferentes foros y escenarios, Bourdieu habló ampliamente acerca del *habitus* que, junto con la de campo, vienen a ser las categorías más potentes de su análisis. *El habitus es un conocimiento adquirido y un haber que puede, en determinados casos, funcionar como capital* (1995; 268) *y también determina los estilos de vida que establecen sistemas de calificación social, signos distintivos que constituyen la "distinción natural"* (2000; 247). Es una suerte de trascendente histórico, un sistema socialmente constituido de disposiciones estructuradas y estructurantes, adquirido mediante la práctica y siempre orientado hacia funciones prácticas. Bourdieu, sin embargo, previene al respecto y sugiere que debe entenderse el *habitus* no

como la costumbre repetitiva y mecánica sino como una relación activa y creadora con el mundo. Hablar de habitus es plantear que lo individual, e incluso lo personal, lo subjetivo, es lo social, a saber, colectivo. El habitus es una subjetividad socializada. La existencia humana, el habitus como encarnación de lo social, es esta cosa del mundo para la cual existe un mundo:

***"el mundo me comprende porque yo lo comprendo" como dijera Pascal. La realidad social existe, por decirlo así, dos veces, en las cosas y en las mentes, en los campos y en los habitus, dentro y fuera de los agentes (1995; 83-84, 88).***

En consecuencia, podemos inferir que dentro de la sociedad no existe una vivencia independiente de la sociedad misma y sus reglas; las experiencias están mediatizadas por las configuraciones de los diferentes campos que, a modo de marcos dan cabida al habitus como efecto de ese marco que no es otra cosa que la interiorización de la *exterioridad*. El habitus hace posible la producción libre de todos los pensamientos, acciones, percepciones, expresiones, que están inscritas en los límites inherentes a las condiciones particulares –histórica y socialmente situadas- de su producción. Si por un lado el habitus es objetivación o resultado de condiciones objetivas, por otro es capital, principio a partir del cual el agente define su acción en las nuevas situaciones que se le presentan, según las representaciones que tiene de las mismas y en este sentido es cuando puede decirse que el habitus es, a la vez, posibilidad de invención y necesidad, recurso y limitación. Es decir, en tanto *estructura estructurante*, el habitus se constituye generador y organizador, tanto de las prácticas sociales como de las percepciones y apreciaciones de las

propias prácticas y de las prácticas de los demás agentes. Sin embargo, esas prácticas sociales no se deducen directamente de las condiciones objetivas, sino de la *puesta en relación* de las condiciones sociales en las cuales se ha constituido el habitus que las ha engendrado y de las condiciones sociales de su puesta en marcha. Hablar de habitus entonces, es también recordar la historicidad del agente (sumando la dimensión histórica a la dimensión relacional), es plantear, como lo ha dicho Bourdieu que lo personal, lo individual, lo subjetivo, *es social*, es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas.

Finalmente, el *habitus* como unidad sistemática que sistematiza todas las prácticas y *campo* como *sentido práctico* (sentido del juego social) que tiene una lógica propia, nos resultan necesarios en nuestro trabajo de investigación para dar cuenta del modo en que Eltit fortalece dicho *habitus* al pasar por la escuela de Ronald Kay, por el Colectivo de Acciones de Arte; así como para explicar y aprehender, por una parte, su práctica literaria que está ligada al tiempo del juego, a sus urgencias, a su ritmo y por otra para exponer las estrategias que, gracias a su habitus (es decir sus *disposiciones*, su *conocimiento práctico*), pone en juego para romper con el canon literario de la época, oponerse a la lógica del mercado editorial y ganarse un lugar dentro del campo literario de los ochenta. Diamela Eltit, al estar inmersa en el juego, se ajusta a lo que pre-ve, a lo que anticipa, tomando decisiones en función de las probabilidades objetivas que apreció global e instantáneamente y lo hace en la *urgencia de la práctica*, tal y como lo sugiere Bourdieu.

Dicha práctica se da dentro de un campo específico desde el cual los individuos participantes desarrollan actividades como por ejemplo la producción de obras de arte o la gestión de galerías de arte, pero también la producción literaria y la crítica artística, la visita a museos, las conversaciones sobre arte o la posesión de objetos más o menos artísticos —en las que se ponen en juego los recursos de los que disponen, sus habilidades para hacer, entender o apreciar lo artístico— buscando obtener los bienes que solo este campo específico puede proveer. Y como la estructura del campo, en este caso el campo literario chileno, es un estado de relación de fuerzas o de la distribución del capital poseído, dicha estructura nos sirve para analizar la posición que Diamela Eltit tiene dentro de él. No está demás insistir en que dicho capital no solo vale en relación a ese campo y que las posiciones ocupadas por los individuos son ampliamente dependientes de las trayectorias que llevan a ellas.

Habiendo señalado sintéticamente las características fundamentales y algunos aspectos de la potencialidad analítica de las nociones centrales de la perspectiva teórica de Pierre Bourdieu, concebida para abordar los fenómenos y hechos sociales y sus representaciones, asumimos que una historieta, cuento, novela, es un hecho social que se objetiva en la noción de campo y el método de análisis socio-histórico que aplica Bourdieu a las producciones literarias, justifica su aplicación porque permite una visión amplia del conjunto de hechos que rodea a los textos. Por un lado se estudia la obra y su significado como sistema de comunicación, como un espacio que comunica un estado de cosas, por otro se revisan las pugnas que se dan en torno a la producción literaria.

En el campo literario las polaridades se establecen entre los escritores consagrados y los que apenas ingresan en él. Los consagrados controlan las opciones a nivel temático, de estilo, género y tendencias de producción. Cuando un escritor ingresa al campo puede asociarse o distanciarse de la posición dominante del campo. En general los recién llegados se distancian de los valores dominantes, se enfrentan a los escritores consagrados, los cuestionan y rechazan. Ellos van a constituir las vanguardias que llevan a cabo las revoluciones que transformarán el campo.

#### **4. METODOLOGÍA**

Ahora bien, si la teoría es un sistema de conceptos que reflejan la esencia del objeto que se investiga, sus relaciones internas, las leyes de su funcionamiento y desarrollo, la metodología, por su parte, es la reflexión crítica encargada de estudiar el surgimiento, desarrollo y validez de los métodos empleados en el objeto de estudio.

Este último término tiene varias acepciones o significados. Para algunos autores, la metodología es la teoría acerca de *los métodos de conocimiento y de transformación de la realidad*, es decir la Teoría del Método. Otros entienden por metodología, *todo el conjunto de los métodos* que se emplean en el proceso del conocimiento. Por último, hay autores que no involucran en la metodología *todos los métodos*, sino solo el Método Universal, el Filosófico. Coincidimos con Galindo Cáceres (1998) en señalar a la Metodología como la que *constituye la Teoría acerca del Método. Ambos conceptos, teoría y método guardan estrecha relación. La primera cumple una función explicativa, muestra cuáles son las propiedades y nexos necesarios propios del objeto, por qué leyes*

*está regido su funcionamiento y desarrollo, el segundo cumple una función reguladora, indica cómo debe conducirse el sujeto con respecto al objeto que trata de conocer y transformar, cuáles operaciones (teóricas y prácticas) debe llevar a cabo para realizar su objetivo. Todo método se elabora sobre la base de una determinada teoría, pero curiosamente ambos surgen y se desarrollan de forma simultánea.*

Con base en las posibilidades que el *corpus* seleccionado ofrece, este trabajo apuesta por proporcionarle al análisis un enfoque que refleje una síntesis conciliadora entre diversos conceptos teóricos, por lo que el método que nos guiará a lo largo de dicho análisis tiene un carácter interdisciplinario. Lo anterior obedece a que estamos convencidas de que todo sistema de investigación y análisis que no se actualiza, corre el riesgo de volverse inoperante. El modo idóneo de revisar y corregir cualquier metodología se hace evidente mediante su aplicación práctica, ya que esto permite detectar puntos débiles y posibles deficiencias y/o adaptaciones beneficiosas.

En este apartado dejamos establecidas las articulaciones entre las diferentes nociones teóricas que nos han permitido establecer el método a seguir; y anticipándonos a cualquier voz que pudiera objetar la fragmentación de la teoría en componentes metodológicos, queremos afirmar de acuerdo con Galindo Cáceres (Ibíd.; 118) que: *ningún método expresa en sus procedimientos y reglas todo el contenido de la teoría que le dio origen y que a su vez, el método, lleva al investigador fuera de los límites del contenido de la teoría en la medida en que permite obtener nueva información, el descubrimiento de nuevos hechos que no estaban integrados en dicha teoría.*

Gracias al desarrollo de los métodos de análisis literario en los últimos años, se han venido privilegiando elementos textuales que el análisis tradicional desdeñaba. Nos referimos, concretamente, al desarrollo de métodos semiótico-estructurales, sociológicos y/o a la casi unión de ambos. Tal es el caso del *Estructuralismo genético* propuesto por Lucien Goldmann; el *Semanálisis* de Julia Kristeva y uno de los más recientes la *Sociocrítica*, del francés Edmond Cros.

Dado que tomaremos de ésta última el recurso del análisis del título y del incipit, permítasenos decir que la *Sociocrítica* se aproxima al texto bajo la perspectiva social, sin embargo, no pretende localizar en la obra de ficción una correspondencia exacta con la realidad. A la Sociocrítica le interesan las relaciones entre las estructuras del texto y las estructuras de la sociedad, es decir, las relaciones que se dan entre estructuras discursivas y estructuras ideológicas, esto la diferencia de la Sociología tradicional cuyo interés radica en las relaciones que se entablan entre la sociedad y el texto de un modo directo y a manera de reflejo. No es radical, por lo tanto acepta la intervención de otros campos para estudiar el discurso social del texto.

A este respecto Cros afirma: *el texto de ficción no puede remitir directamente a la realidad, o sea, que damos mucha importancia al examen, al análisis, a la definición de todas las mediaciones posibles que pueden existir entre el texto y la sociedad [...] al contrario de la Sociología tradicional, lo que nos interesa no son las relaciones que puedan existir entre la sociedad y el texto, sino las relaciones que existen entre las estructuras de la sociedad y las estructuras del*

*texto de ficción [...] lo que nos interesa a nosotros es examinar y estudiar lo que en un texto de ficción pertenece al discurso social (1986; 69-70).*

Dejemos establecido que “lo social” será abordado en este trabajo en dos aspectos:

- **A través de la posición** en que se sitúa la escritora dentro del campo literario chileno, así como de los marcos de aprehensión que proporcionan a ésta su bagaje cultural a través de los códigos, valores e ideología relacionados con su posición en la sociedad, por ejemplo su paso por el Colectivo de Acciones de Arte.
- **A través del texto**, en este caso, la novela “Por la Patria” de Diamela Eltit.

#### **4.1 LA ARTICULACIÓN**

Dentro de los enfoques relativos a la **construcción de RS**, de la Teoría de las Representaciones sociales, retomamos la **dimensión de pertenencia** (vinculada a la noción de **campo y habitus** de Pierre Bourdieu) para dar cuenta del paso de Diamela Eltit por el grupo C.A.D.A., así como su inmersión dentro del fenómeno literario llamado “Nueva Narrativa Chilena”. Igualmente nos apoyamos en **los aspectos significantes de la actividad representativa** (que se trabajaron al nivel del texto) para dar cuenta de la forma en que la escritora expresa, en sus representaciones, el sentido que da a su experiencia en el mundo. Aquí las RS que elabora Eltit, se consideran como la resignificación y exposición metaforizada de una sociedad determinada.

Estos enfoques nos han permitido reconstruir, por un lado el contexto concreto de Diamela Eltit quien realizó la práctica social de la escritura bajo el régimen

de Augusto Pinochet, así como su paso por el grupo C.A.D.A. y el grupo de **escritores incluidos en lo que se denomina “La Nueva Narrativa Chilena”**. Por otro, nos permitió comprender de qué forma enfrentó ese periodo específico de la historia social de su país, así como la atribución del significado específico de ello y que está concretado, por lo menos de manera evidente, en sus dos primeras obras. A este nivel de la significación estamos ante lo que en RS se conoce como los **factores contingentes** y **factores generales**. Asimismo estamos en el terreno de lo extratextual o de lo social.

Para abordar el nivel textual, y de las diversas formas en que se presentan las RS, únicamente abordamos las imágenes y las categorías,<sup>11</sup> así como la noción elemental de Representación. Es decir, *sustituir a, estar en el lugar de, representar, hacer presente* en el lenguaje literario aquello que se relaciona con acontecimientos sociales del pasado, así como imaginarios relacionados con el poder, la familia, lo social, etc., que están permeados por lo simbólico. Y como en el fondo de toda Representación debemos buscar la relación de ésta con el mundo y con las cosas, consideramos apropiado auxiliarnos de la noción de campo y habitus de Pierre Bourdieu, para cumplir con tal objetivo.

En el presente trabajo se analizó la obra ***Por la Patria*** de la escritora chilena Diamela Eltit. El primer paso consistió en el análisis del título y del incipit de la mencionada obra. Para la Sociocrítica estos dos elementos son importantes, porque desde el momento en que se titula una obra, el título pasa a ser parte

---

<sup>11</sup> El término imagen para las RS es empleado como “figura” o “conjunto figurativo” y en sus acepciones que hacen entrar en juego la intervención del imaginario, individual o social, o de la imaginación. Las categorías, vinculadas a los imaginarios, nos permitieron hacer referencias a características y propiedades de conceptos tales como: poder, familia, personajes, temáticas, etc., asociadas al tiempo, espacio, posibilidad, realidad.

integral de ella en cuanto que programa, define y ofrece una lectura del sentido y significación que conlleva el texto.

En el segundo momento del análisis realizamos la descripción de los elementos más significativos que estructuran los capítulos, así como del o de los personajes centrales en combinación con dichos elementos. Una vez hecha la descripción pudimos precisar la manera en que estos elementos actúan como ejes lo cual nos permitió, a la vez, observar el funcionamiento de la obra y establecer las posibles relaciones con algunas estructuras sociales que están inscritas en ella.

De las cuatro formas que distinguen la noción de **imaginario**, desde la perspectiva de Castoriadis, retomamos el **imaginario efectivo o imaginario radical** toda vez que tiene la facultad originaria de plantearse o de darse bajo el modo de la representación y porque se refiere al acto creativo del sujeto. Y tal y como lo plantea la teoría, esta forma no tendría sentido ni aplicación si no estuviera presente lo simbólico ya que en él se efectúa un intercambio de **significaciones** y de ellas solo incluimos las **significaciones imaginarias** que aparecen como un desplazamiento de sentido y como una combinación de metáforas y de sentido. Ambos elementos nos sirvieron también para trabajar el nivel textual.

De la noción de **campo de producción cultural** de Pierre Bourdieu, retomamos específicamente el de **campo literario, habitus y capital simbólico**. Para Bourdieu, ya se dijo, hay cierta homología entre el campo político y el campo literario. Al igual que en el campo político, el literario también tiene sus dominantes y sus dominados, sus conservadores y su

vanguardia, sus luchas subversivas y sus mecanismos de reproducción, en todo caso cada uno de esos fenómenos reviste en su seno una forma completamente específica. *La homología puede ser descrita como un parecido en la diferencia. Hablar de homología entre el campo político y el campo literario es afirmar la existencia de rasgos estructuralmente equivalentes* (2000; 143). Este término nos sirve bastante bien para exponer los niveles de inconformidad, rechazo, debate y resistencia que provocó entre los **"Novísimos"**, la incursión de una nueva generación de narradores dentro del **campo literario chileno conocida como "La Nueva Narrativa"**; de igual forma nos sirve para resaltar la postura política e ideológica que Diamela Eltit mantiene con respecto al mercado editorial y consecuentemente con su forma de hacer literatura.

Sabido es que el mencionado concepto de **campo** está permeado de un razonamiento económico y vinculado estrechamente con los términos de mercado y capital. Aun así no es nuestra intención estudiar a fondo ni construir el campo de las obras y el campo de los productores. Nuestra intención es tan solo dar un vistazo a la postura que la Eltit mantiene con respecto al mencionado mercado y cómo esta postura se ha convertido en una forma de resistencia contra la tendencia globalizante de éste. Nos interesa más esa primera parte que Bourdieu postula como su método de análisis, es decir: lectura interna, análisis biográfico y posición del productor de la obra literaria (**"agente" diría Bourdieu), dentro del campo.** *En el campo hay luchas, por tanto hay historia. Se piensa en él como un espacio de juego potencialmente abierto*

*cuyos límites son fronteras dinámicas, las cuales son objeto de luchas dentro del mismo campo* (Bourdieu: 1995; 69).

Pensado el campo como un juego, los agentes pueden jugar para incrementar o conservar su capital conforme a las reglas y las necesidades de producción del juego mismo o de las apuestas, sin embargo, también pueden transformar las reglas de dicho juego, tal y como lo han hecho los integrantes de la generación pertenecientes a la Nueva Narrativa Chilena, pero sobre todo tal y como lo ha hecho Diamela Eltit.

**CAPÍTULO II**  
**LA DIMENSIÓN LITERARIA**

## **1. LA POÉTICA ELTIANA EN RIGOR**

La *poética* como teoría, se remonta al libro homónimo de Aristóteles en el que prepondera la reflexión sobre el cariz retórico del trabajo artístico. Originalmente concebida en torno a la tragedia, el propósito de la *poética* aristotélica fue definir la naturaleza y función de la poesía, aunque termina proponiendo una teoría general sobre la literatura y sobre los géneros literarios. *Poética* se deriva del griego "poiéo" que significa hacer, fabricar, construir, pero también engendrar, dar a luz y crear.

Los derivados de "poiéo" son muchos e interesantes: **poé**ma que viene a significar desde creación del espíritu hasta poema. El **poietés** es el poeta y la **poiesis** es un acto de creación y cuando Aristóteles titula su obra *Perí Poietikís* (*Sobre la Poética*), no pretende ni más ni menos que hablar sobre las cosas relacionadas con la poiesis, con la creación de la literatura.

Como disciplina propia del discurso literario, la *poética* tiene un objeto propio, la literatura. El lenguaje de la literatura se diferencia formalmente de otro tipo de discursos como la lingüística, la sociología, la estética, etc. Su diferencia estriba en que el lenguaje de la literatura está constituido por un código poético; no obstante se puede apoyar en otras ciencias en la medida que el lenguaje forme parte del objeto.

Para Tzvetan Todorov, la *poética* es una ciencia que estudia el discurso literario y trae aparejada una reflexión sobre ella misma, es decir, su autopoética. *Tal como nos ha sido transmitido por la tradición, el término poética designa toda teoría interna de la literatura, la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.)*

*literarias, así como los códigos normativos contruidos por una escuela literaria, conjunto de reglas o prácticas cuyo empleo se hace obligatorio* (Ducrot-Todorov, *Diccionario*, s.v.).

*Poética*, **en fin, no es más que un derivado de “poiéo”** que viene a significar, como un buen neutro plural, las cosas de la poiesis, de la creación, mientras que el término autopoética (autopiesis) que también manejamos en este trabajo, se refiere simple y llanamente a la reflexión y análisis que el propio autor hace sobre su obra una vez que ésta ha sido publicada.

Una noción distinta de la noción *autopoética o autopiesis* literaria, se desprende de los estudios realizados dentro de la biología empírica, concretamente dentro de lo que fue llamada *La teoría de Santiago*, en alusión a su origen. El concepto de *Autopiesis*, recuperado por los chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela, aparece por primera vez en la literatura internacional en 1974 en un artículo publicado por ellos mismos. En dicho artículo se explicita que los seres vivos son sistemas vivientes que se producen a sí mismos de modo indefinido.

El término derivado del griego (**autos-poieo**: a sí mismo-producción, creación, construcción) designa el proceso por el cual un sistema con organización se auto produce y auto reproduce. Puede decirse que un sistema autopoietico es, a la vez, el productor y el producto; y que para vivir esa dinámica de forma autónoma, los sistemas vivientes necesitan obtener recursos del entorno en el que viven. En otras palabras, son simultáneamente sistemas autónomos y dependientes.

Al designar un proceso mediante el cual un sistema (por ejemplo una célula, un ser vivo o una organización) se genera a sí mismo a través de la interacción con

su medio; los sistemas vivos tienen un carácter dinámico, homeostático, es decir equilibrio entre el ser vivo y su medio, capacidad de autocontrol, excitabilidad, capacidad de reproducirse, tendencia de los caracteres y una tendencia evolutiva, lo cual hace considerar a Maturana (1990; 24) que *todos los fenómenos biológicos resultan en el operar de los sistemas autopoieticos moleculares o de las contingencias históricas de su operar como tales y que, por lo tanto, ser vivo y sistema autopoietico molecular son lo mismo.*

De acuerdo con Maturana (Ibíd., p. 28), la característica principal de un sistema autopoietico es *la formación de cadenas de reacciones moleculares de un tipo peculiar.* A esta formación de cadenas la llamó *autopoiesis* que sirve para describir un fenómeno radicalmente circular, es decir, las moléculas orgánicas forman redes de reacciones que producen ellas mismas moléculas de las que están integradas. Puede decirse que lo que distingue a un sistema autopoietico no son las propiedades de sus componentes, sino una organización que lo define genéricamente como clase y una estructura que lo determina particularmente. La organización de las moléculas identifica a un sistema y corresponde a su configuración general, mientras que la estructura muestra la forma en que las partes se interconectan.

Ahora, definir la *autopoiesis* resulta una tarea fácil, pero entenderla es más complicado, sobre todo cuando el término ha sobrepasado el campo del cual emerge. Pero algo sí queda claro, la aplicación del término *autopoietico* a la biología demuestra que éste no puede restringirse solo a las cuestiones de la literatura, sino que es aplicable a cualquier sistema.

Por su parte, el sistema literario con su conjunto de elementos que configuran una determinada realidad literaria que incluye críticos, lectores, editores, instituciones, mercado, productos (obras literarias), productores, etc., que siempre aparecen integrados e interrelacionados, es el sistema que en realidad nos interesa. Aunque bien mirado, las obras literarias al ser parte de un sistema o una organización tal y como lo postula Maturana, se reproducen continuamente a través de la interacción con su medio y permiten especificar o singularizar la realidad percibida y validar cualquier afirmación a partir de operaciones recurrentes en donde cada palabra o gesto está relacionado, afirma Maturana, con *nuestro quehacer con los otros* (Ibíd., p. 45). De esta manera la autopoiesis (autopoética) admite la relación con otro (s) sobre la base de la experiencia, pero exige y demanda reconocer que esa experiencia es propia y, en consecuencia, diversa. Ahora bien, al nivel de la experiencia inmediata no se puede diferenciar lo que es una ilusión de una percepción, esto se logra en el lenguaje. Y Maturana ha sido insistente en este aspecto: *solo a través del lenguaje el ser humano puede explicar su experiencia en el vivir y asimilarla a la continuidad de su praxis* (Ibíd., p. 60).

Y dentro de la Praxis literaria de Eltit, el lenguaje va a dar cuenta de la experiencia vivida dentro del periodo dictatorial. De hecho, el lenguaje será la trinchera desde la cual esta escritora chilena plantea la trastocación de algunos imaginarios y asuma, a través de la fragmentación y el dislocamiento, el sentido de una acción cultural y artística.

Cuando se lee la producción de Diamela Eltit, *Lumpérica*, *Vaca Sagrada*, *El Cuarto Mundo* o *Mano de obra*, hallamos indefectiblemente permanencias y

pertenencias que definen una poética singular. No importa el recorrido de lecturas, no importa una cronología impuesta por las ediciones, tampoco cuál es el corpus seleccionado o si es todo lo que ha publicado. Cuando se leen los textos de Eltit es imposible no pensar en la fragmentación recurrente, tampoco se puede obviar la definición de una poética a través de los propios mecanismos de producción textual.

Estas permanencias se generan a partir de las transformaciones que cada texto ofrece. Desde sus primeras novelas se puede reconocer una textura en la que huellas similares fundan una historia de escritura a partir de las diferencias que cada discurso presenta. Las dos primeras novelas (*Lumpérica* y *Por la Patria*) responden a una narrativa en la que fundamentalmente se evidencia la tensión entre el efecto del naturalismo y de la memoria (dado por la descripción y la referencia al contexto socio-histórico y la jerarquización de lo cotidiano) y la intención de escenificar el acto de escritura en la escritura misma, acompañada por múltiples mecanismos que fluyen en el resto de sus textos.

Sabemos que la narrativa de Diamela Eltit ha despertado controversia entre sus lectores porque se caracteriza por una tensión paradójica entre, por un lado, una poética culta y un estilo hiperliterario, y por otro, una recurrencia de elementos tomados de otros discursos: video, performance, fotografía, etc. Que dicha narrativa provocadora ha llegado a despertar una fuerte polémica entre sus lectores y así a Eltit o se le adora o se le menoscaba. Y en la vasta marea de variadas opiniones se oponen las de los críticos académicos que la han canonizado, a la del simple lector que la tacha de ilegible. En efecto, todo relato

eltiano parece desafiarnos a contestar la pregunta inevitable ¿es buena o mala su producción?

Al buscar un equilibrio más matizado en la recepción global de la obra eltiana, nadie puede negar que se llega a experimentar a veces cierta incomodidad, inquietud y hasta frustración en la lectura. Sus novelas presentan a menudo una anécdota o situación en la que surge repentinamente un elemento o un hecho insólito que desestabiliza el relato sin darnos una pauta explicativa. El objetivo de este apartado es hacer un resumen de algunas de sus principales novelas y revisar algunos mecanismos textuales que forman parte de su poética y que hacen de la producción eltiana un proyecto de escritura singular.

### **1.1 SUS PRINCIPALES OBRAS**

***Lumpérica*** (1983), dividida en diez capítulos de los cuales solo algunos llevan título, se compone de numerosas instantáneas heterogéneas que impiden una lectura lineal y unidireccional que pretenda deducir del texto la realidad o viceversa. No obstante, la novela se remonta a un tejido básico muy sencillo: un espacio, un personaje y un tiempo definido. Dividido en cortos pasajes argumentales (escenas), el tiempo narrado de la novela abarca el transcurso de una noche. En este demarcado espacio de tiempo actúa la protagonista, normalmente en compañía de otras personas designadas como **“lumperío”, “pálidos”, “desarrapados”, en un lugar también delimitado: la plaza pública.** En la visión surgida en el transcurso de solo una noche, la protagonista da cuenta de un mundo quebrado y marginal, en el que una conciencia lúcida y trágica se juega su propia supervivencia.

En que el anochecer sustenta la plaza en su ornamento, para que ella adopte en sí las poses tránsfugas que la derivan hasta el cansancio, encendida por el aviso que cae en luz sobre el centro de la plaza, entre los árboles y los bancos, para llegar hasta el cemento donde **permanece de espaldas [...] Llegan los desarrapados de** Santiago, pálidos y malolientes a buscar su área: el nombre y el apodo que como ficha les autorizará un recorrido, pero normado por el gasto previo de la carne hasta que calcen por luz con el luminoso.

Durante la noche narrada la plaza se constituye en un recorte geográfico y síntesis de la capital chilena. Es asimismo el escenario que, con la luz de los faroles, logra que el lugar se manifieste como irreal; es en todos los sentidos un espacio para la representación que se va dando como protocolo de una escena cinematográfica que proyecta las escenas como imagen de cámara. Es igualmente una puesta en escena que, junto al recurso de la representación ambos jugando superpuestamente, va a regir desde el principio la práctica textual de la novela. En la poética de **Lumpérica** la realidad está sujeta a una continua ficcionalización que la particulariza, la fragmenta y en donde la perspectiva teatral y cinematográfica con la respectiva estructura de sus imágenes fotográficas domina desde el principio la representación de las escenas. Así, el texto literario apoyándose en estos modelos va a diagnosticar su impropiedad original.

Los cortes que se evidencian en la novela ofrecen múltiples lecturas: cortes en la piel, cabellos, cortes de película, incisiones etc., pero todos hacen referencia a la fragmentación como una de las principales estrategias escriturales de Eltit,

de igual modo a la fragmentación y corte en la historia de la nación chilena a partir de 1973. La lengua, al igual que sucede con *Por la Patria*, contiene numerosos chilenismos, giros coloquiales, retazos de idiomas indígenas junto a neologismos y préstamos de otras lenguas extranjeras. Usando pues múltiples recursos lingüísticos y narrativos, Diamela Eltit construye una estructura novelesca que va a romper con los moldes literarios de su época, ofreciendo desde una renovada perspectiva la oportunidad de explorar las zonas más inquietantes y profundas de la condición humana desde la entraña misma de la palabra.

***EL CUARTO MUNDO*** (1988) está dividida en dos partes: “Será irreversible la derrota” y “Tengo la mano terriblemente engarrotada” y en ambas partes el nacimiento es el evento con que se abre la novela.

En la primera parte el nacimiento de los hermanos mellizos tiene lugar en las páginas iniciales y aunque rigurosamente aquí el narrador omnisciente habla desde que es concebido, en ella se destaca la crónica de los que (ya adultos) serán los padres de la novela. Es el testimonio de un travesti (María Chipia el hermano mellizo), así como el relato implícito de la paulatina ascensión al poder de una sacerdotisa (la hermana melliza).

En la segunda parte el nacimiento tiene lugar en el último párrafo. Es el **nacimiento de una niña que simboliza asimismo la propia novela que “irá a la venta”**. Fundamentalmente es la descripción velada de un bebé en gestación (recurso que también será utilizado en *Por la Patria*), y al mismo tiempo la de un universo narrativo en proceso. El tema principal de la novela es el amor incestuoso de los mellizos que inició de manera táctil dentro del vientre

materno y que se concreta en la cópula plena en la segunda parte de la novela con un nítido liderazgo femenino. Narrativamente se disputa el poder del varón al cuestionar la concepción del mundo que refleja el tradicional arte de amar. Con esto Eltit intenta romper el esquema amoroso hembra-varón y dándole un sentido distinto a un discurso tal vez no tan nuevo, logra subvertirlo dejando así de lado el lugar típico asignado a la mujer en una sociedad patriarcal.

En *El Cuarto Mundo*, la autora confirma su concepción del acto literario. La escritura, a diferencia de *Lumpérica* y *Por la Patria*, se asume en la sencillez de un orden sintáctico plenamente lineal. Aún así el lenguaje es la envoltura de la imagen y la imagen misma, en él están todas las significaciones, los desciframientos, el límite que aparta y condiciona. **El feto dice: "Ansiaba llegar a las palabras de un modo absoluto y así cubrirme con el lenguaje como una poderosa armadura"**. El lenguaje convierte en texto la vida, como lo masculino y lo femenino condicionados a ser parte de un drama en el que se acentúan sus particularidades biológicas; y es a la vez un mundo unificado que obliga a ambos a ser las dos caras de una hoja, páginas inseparables de un texto que se hace a sí mismo bajo la condición de existir irremediablemente. Al final de la novela participamos del bautismo de María Chipia, de su plena integración en la iglesia de los varones fraternos con el otro género o con su propia sexualidad sumergida, acto que es asimismo alegoría del propio discurso que se hace patente en la metamorfosis del mellizo que será, al final, el padre de la novela. Finalmente, *El Cuarto Mundo* es también una crítica feroz a esa otra dictadura presente en el círculo familiar. La transgresión de la metáfora familiar es la forma de referir una honda y permanente crisis social contemporánea; aunque

la nación chilena bien pudiera verse representada en esta familia cuyos ocultamientos y proverbial hipocresía termina por hacer de ella el reino del incesto. Igual puede leerse como una despiadada visión feminista del patriarcado.

**VACA SAGRADA** (1991). En esta novela el cuerpo físico y el cuerpo social serán los lugares en donde, tal como lo afirma Eltit, se negociará el espectáculo de la realidad: golpe, vicio, mentira, lenguaje.

El receptor y el productor de la narración es el cuerpo. La novela se erige como un cuerpo físico que debe ser descifrado por el lector y que al igual que el cuerpo de Francisca, la protagonista, obliga a descifrar la dimensión física de la identidad.

En *Vaca Sagrada* se presenta un cuerpo espectáculo, aparentemente vaciado de toda referencia. A través del deambular de la protagonista narradora, por una ciudad hostil y por medio de sus encuentros equívocos con una serie de cuerpos pseudoajenos, Eltit fabrica la ilusión de una trama verdadera. Una patología de la cotidianidad caracteriza el cuerpo femenino marcado por alguna forma de desplazamiento (desmembramiento, desintegración), de ausencia o carencia (imperfección, hambre, enfermedad, desempleo, soledad, herida) y de exceso (tatuaje, maquillaje, abuso, golpe, vicio).

La trama transcurre entre el actuar de Francisca quien, tras la desaparición de Manuel, busca no ser consumida por una ciudad que hace prevalecer una jerarquía tácitamente aceptada. Francisca intenta contar su historia de permanente crisis a través de sus encuentros con Manuel, Sergio y Ana, pero es su cuerpo el que remite al caótico espacio por medio de las palabras. El caos es

absoluto, de ahí la incapacidad del signo de ser captado y del cuerpo de aprehenderlo. La densidad de la trama proviene del recuerdo doloroso e inaprensible provocado por una fuerza soterrada que, sin perjuicio de su silencio, es simiente del discurso. La separación de Francisca y Manuel y el encarcelamiento de éste en el Sur, es la declaración de agresividad urbana que desde entonces va en aumento. Al concretarse la separación, la ciudad se constituirá en la antagonista que ha manifestado su agresividad abiertamente a Francisca. La posición de la urbe como entidad absoluta produce una atmósfera de persecución y de predestinación. Los personajes están atrapados por peligros que acechan y que no están del todo claros. La presencia de la urbe está claramente manifestada en cuatro espacios, cada uno con su particular implicancia: calle, bar, trabajo y salón de baile. La calle es transición, el movimiento hacia las nuevas posibilidades, la conexión de los espacios y el lugar de la exposición. El bar es el expendio de alcohol donde los personajes van a afirmar su marginalidad, pero ésta no se sustenta en la tipificación de la vida nocturna, sino en la oposición a los centros de poder. La urbe controla los cuerpos a través de los medios de producción. El trabajo es donde se está obligado a participar para sobrevivir y mantener viva la corporalidad. Es un yugo que Francisca quiere eludir pues implica la absorción del sistema y es, esencialmente, el medio de control de la institucionalidad. El aceptar el estatus laboral impuesto implica la muerte del alma, volverse completamente cuerpo. El salón de baile es el lugar de contacto comunitario que oculta su verdadera finalidad; se trata del centro de reunión de la insurrección de un grupo de mujeres todas iguales en su excesivo maquillaje y marcadas por tatuajes que se

perciben como marcas de serie y organizadas en una resistencia que busca lograr mejoras en su situación habitacional.

En su poética esta novela trae de nueva cuenta la transgresión del canon moral burgués al situar a la mujer ya no como objeto del deseo, sino como un objeto deseante. En este sentido el cuerpo es el espacio de experimentación que desarma identidades. El cuerpo que se desplaza en el territorio urbano adquiere una connotación particular. Francisca, con su cuerpo siempre sangrante mientras no se somete a la ciudad, cuenta todo desde esa perspectiva del cuerpo. **La sangre deriva en un proceso de creación textual "sangro, miento mucho" que va unida íntimamente al deseo y al placer.** Cuando la protagonista deja de sangrar, deja de ser. Se incorpora a la sociedad y a la institucionalidad. Abandona su ser sangrante para volverse un sujeto social. De igual manera la narración fragmentaria y el rechazo del signo directo vendrán a confirmar el estado de crisis en que se encuentra Francisca ante la perspectiva de consumo de su personalidad por la institucionalidad.

En resumen, la obra de Diamela Eltit nos muestra que uno de los rasgos principales de su poética es la expresión política unida a la exploración de lenguajes fragmentarios que ha hecho que las corrientes hegemónicas califiquen su proyecto narrativo de difícil e incluso ininteligible. Pero lo cierto es que a través de elementos que podríamos llamar minimalistas, como las reiteraciones, las acumulaciones, los clichés, los improprios, los paréntesis donde se repliega la subjetividad del narrador, Eltit articula temas expresos en torno a los cuales articula su proyecto narrativo y su pensamiento político: el poder, el sujeto, la comunidad, la sangre, el cuerpo, el incesto, y de esta

manera nos muestra cómo hay un cambio en la noción de resistencia, de líder y de discurso. Y aunque dentro del arte reconozcamos como lugar común el binomio juego-escritura o viceversa, en Eltit esta relación es fundamental, pero asimismo la escritura es su trinchera política, su memoria, su lugar propio:

Ahora, yo creo que el lenguaje también es estratégico para el que escribe; es su material más tenso e intenso. Entonces, yo pienso que cuando tú eliges una sintaxis, cuando tú eliges una determinada operación con el lenguaje, esa operación es política (Conversaciones en Princeton).

**Estas “operaciones con el lenguaje” han cultivado diversos géneros de escritura,** pero es indudable que sus dos primeras novelas crean la matriz de imagen y estructura que gobernará el resto de su producción. Tal vez la principal dificultad que encontramos al abordar la poética eltitiana se cifra en su estilo brillante, imaginativo, radicado en una singular percepción de la realidad asociada a la neo-vanguardia. Leer una de sus **novelas significa “verla”** cinematográficamente, porque la palabra se prolonga de variadas formas y trae como un vago eco la imagen descrita. En síntesis, la poética narrativa de Eltit se encuadra en el placer que encontramos por la materialidad de la palabra, en su predilección por las fórmulas quebrantadas del lenguaje y por las fórmulas ritualizadas del barroco. Desde esta óptica Eltit constituye, sin duda, un valioso capital simbólico de fin del siglo pasado y del presente por haber puesto, en su momento, fin a los modos de narrar que prevalecían en los ochenta y porque con ella la literatura no pierde uno de sus rasgos más controversiales: ser comprometida, revolucionaria y un arma de crítica ante los discursos

limitadores, las injusticias sociales y las manipulaciones y simplificaciones del mercado. Desde la marginalidad en la que se ha situado esta escritora chilena nos obliga a repensar estéticas, repensar éticas y repensar morales, y es evidente que desde estas periferias ella ha encontrado una fuerza que delata los puntos débiles del sistema; tal es su proyecto político.

## 1.2 AUTOPOÉTICA Y POLÍTICA

**No he hecho en literatura  
nada que estuviera fuera  
de mi deseo.  
A lo mejor he hecho cosas  
que estaban fuera de mi  
control, pero no fuera de  
mi deseo.**

**Diamela Eltit**

Toca ahora exponer la singularidad que caracteriza la autopoética que Diamela Eltit ha ido elaborando<sup>12</sup> en torno a sus obras, pero antes recordemos que el advenimiento de la transición democrática en Chile, en la década de los ochenta, motivó una renovación cultural sobre todo en el nivel de las prácticas narrativas. Dentro de esta renovación, el proyecto narrativo que Eltit ha **construido es de un artista transgresor, “creador de nuevas leyes”, subversivo** respecto de los órdenes estéticos preestablecidos. Pocos son los escritores que en el arte de narrar inauguran nuevos cauces por los que es posible transitar y que, además, establezcan unos paradigmas mediante un estilo basado en técnicas renovadoras y en temáticas que generan interrogantes tendientes a develar, tal como la escritora afirma, “la ausencia de pluralismo que porta la actual hegemonía neoliberal”. Dentro de un estado de pensamiento animado por el impulso de transgredir los límites impuestos por el canon literario, Eltit los invierte y apuesta al aparente caos narrativo porque lo considera más fecundo que la linealidad; apuesta por la fragmentación porque es mejor que lo acabado y lo orgánico. Aparejada a esta opción frente a la escritura y el lenguaje constatamos que Eltit ha entendido bien que la novela interioriza,

---

<sup>12</sup>Para cumplir con este propósito hemos procedido de la misma forma que se trabajó con la poética, es decir, a partir de determinado conjunto de objetos (temas, imágenes, etc.) que han sido identificados y que se repiten a través de los propios mecanismos de producción textual.

resignifica y transforma las ficciones sociales ya que no es posible negar que las obras literarias resultan, a pesar de la supuesta autonomía del arte, cajas de resonancia de los procesos sociales y culturales en que los escritores se ven envueltos. En este sentido y refiriéndose a sus dos primeras novelas *Lumpérica* y *Por la Patria*, la escritora asegura:

**[...] están cruzadas por múltiples problemáticas.** Por una parte, me interesaba formular un tipo de escritura, formular un proyecto literario, un determinado proyecto literario que pasaba por una administración también determinada del lenguaje. Por otro lado, se cruzaba lo socio-histórico. Era completamente irrenunciable lo socio-histórico. El punto para mí era cómo no traicionar precisamente la violencia extrema que la situación tenía, y reducirla en un relato puntual. En ese sentido, era un trabajo para mí ético, y sigue siéndolo. Es una pregunta que me da vueltas todavía: ¿cómo no hacer de todo eso **un "cuento", entre comillas, sino producir en** algún espacio el cúmulo de sensaciones a los que nos vimos enfrentados? Y pensé que el fragmento, la torsión, el corte, el silencio, la oscuridad, oscurecer ciertos textos, podía señalar un poco esa historia.

(Conversaciones en Princeton 1ª. Parte)

Como persona pública, Eltit es una figura que no pasa desapercibida dentro de la escena literaria chilena. Controvertida como también lo es asegura, convencida, que sus **"cuotas de rebeldía política, ética y estética favorecen** la posibilidad de que se cursen diferencias culturales y así descomprimir el centrismo de la cultura Light-testimonialista, desechable- que hoy nos invade". Controvertida, porque cuando se le entrevista sobre su producción no tiene reparos en decir, por ejemplo, que ante las imposiciones del mercado se debe **tener un postura política y "ser político es no obedecer a demandas**

desmanteladotas de la **literatura, sino escribir al lado**” (entrevista publicada en El Mercurio de 2002). Por supuesto que esta rebeldía ha ocasionado que tenga que enfrentarse en su país a un gran desconocimiento de su obra y a hechos como el que la editorial Planeta haya descontinuado, hace algunos años, gran parte de los ejemplares de su novela *Vaca Sagrada* por no haber vendido lo suficiente.

Con todo y esto podemos afirmar que Eltit ha construido con la materia de su propio arte –su vida y su obra- su propio dominio señorial: una imagen respetada en el círculo literario y académico, pero también una voz que acusa y molesta en su discurso que es tanto cultural como estético, social y sobre todo, político. La finalidad de esta parte del trabajo de tesis es observar el modo en que la escritora se presenta a sí misma como autora y actora dentro de la escena literaria, porque sabedora, tal vez, de la dificultad de sus obras, ha ido construyendo su propia autopoética. Una autopoética que hemos podido reconstruir gracias a las reflexiones vertidas por ella misma, y de manera sistemática, en cada entrevista que se le hace y en las cuales deja establecido que está satisfecha con su actitud autocrítica con respecto a su producción. Aún así desde nuestra postura de lectores académicos interesados en su obra, que son los lectores que, en apariencia, únicamente le interesan<sup>13</sup>, consideramos que en realidad Eltit no abandona su obra del todo a otros ojos lectores. A su manera está dando las pautas para su lectura, siempre señalando lo principal de su poética, adaptándola de nuevo a sus deseos, a su esperanza; sin

---

<sup>13</sup> “Digamos, tengo un lector ideal que va conmigo siempre y que es un lector estricto [...] No trabajo pensando en cuántos lectores, por ejemplo, puedan generar mis libros, ni siquiera pienso en qué lectores pueden generar. Creo que los libros han de generar los lectores que van a generar. O sea, yo creo que tengo los lectores que necesito” (Conversaciones en Princeton 1ª. Parte).

embargo la obra sigue creciendo en cada lector que se interesa por ella y aunque sea la misma que salió de la creatividad imaginante de la escritora, ya no es la misma justamente por la intervención lectora de aquellos que no parecen interesarle tanto a esta narradora chilena: el lector, los lectores.

La autopoética, derivada del término *poética* (disciplina propia del discurso literario), en sí se refiere a la obra terminada de un mismo autor y se ubica en relación de dependencia con ella y como complementaria respecto de otras tomas de posición puestas en evidencia, en principio, a través de la obra concreta de cada escritor, y luego también, a través de otro tipo de intervenciones metadiscursivas que pueden ser, como se ha dicho, las entrevistas, las conferencias o los propios cursos que los autores dictan sobre su práctica textual. Se refiere a productos artísticos ya puestos en circulación dentro de los circuitos de distribución cultural y hacia ella se vuelve siempre de manera reflexiva y hasta anafórica con el único propósito de alimentarla, de mantenerla viva y junto con ella, al autor. Para caracterizar, pues, la autopoética eltitiana hacemos referencia a lo expresado por la escritora en diversos momentos de su producción narrativa tomando como base algunos de los temas que tan bien la caracterizan y que forman parte de su obra.

**EL CUERPO:** Para Eltit el cuerpo es el centro decodificador de un contexto opresivo. Temáticamente la escritora, junto a otros elementos constantes como la idea del estigma, la herida, la sangre, lo transforma en uno de los pilares que sustentan su concepción estética. Dentro del texto el cuerpo se entreteje con otros discursos y al mismo tiempo “es en él donde los discursos se impactan”.

En la entrevista titulada "Un territorio de zozobra" concedida a Claudia Posada, la escritora advierte:

Personalmente pienso que el cuerpo es la zona en la cual los sistemas dejan caer de manera más aguda todos sus discursos y ordenanzas. **El cuerpo está así "en la mira", es una zona de** ensayo de discursos sociales, una zona de disputas, de dominaciones, de presiones y de represiones. También el sitio de la desolación y el goce.

Y con respecto a la idea del estigma y la herida señala:

En rigor, la herida está ahí, en cada uno de nosotros de manera más visible o más velada, pero también está la complejidad de la herida que se extiende de manera oblicua en el sujeto, contaminándolo. No me parece que esta herida sea "redimible". más bien, lo que me interesa es hacer de esa herida una fuerza política, y de esa manera productivizarla. Lo señalo porque al politizarla podemos hablar de una herida "activa" que en un cierto sentido, remueve la noción de víctima puesto que esta herida, a su vez, puede herir.

**LA SANGRE:** Asociada a las heridas de los héroes, a la herida mortal, a la muerte misma, ha sido tratada como un recurso narrativo no solo en la

literatura hispanoamericana, sino universal. Sin embargo, en los textos eltianos adquiere otra connotación, otra dimensión, porque la sangre trabajada es la **sangre "secreta, cíclica y ritual" y es allí donde radica la originalidad y brillantez** de su propuesta estética:

La sangre es un material cultural importantísimo -un material que ha dado productos culturales en todas las áreas artísticas precisamente porque tiene que ver con la herida, con la muerte, con la guerra, con la destrucción y con el miedo. Entonces, evidentemente pasar por la sangre es un desafío, y es un desafío porque está ahí, porque está **presente ahí [...]** El rito femenino es sangriento y, en último término, es secreto y eludido por la cultura en algún punto. Pero además la sangre menstrual es la sangre del fracaso, porque la gente que sangra es gente que no engendra. Ahí se fracasa un rol. Entonces, en ese sentido me pareció bien importante descomprimir esa sangre, hacerla salir de su propia biología y desplazarla a todos los sitios posibles: a la erótica, a la violencia, a la memoria. (Conversaciones en Princeton 1ª. P.)

**EL INCESTO:** Al igual que con el recurso de la sangre, el incesto está presente en otros textos escritos bajo dictadura, por ejemplo en *Óxido de sangre* de Ana María del Río. En esta novela, el incesto es trabajado como una transgresión a los límites del autoritarismo. Pero el incesto eltiano es primordialmente lingüístico, aunque como tabú que es dentro de las sociedades conservadoras es negado, ocultado y como sugiere Eltit:

El incesto como el gran tabú de la cultura es también un inacabable tema literario. En parte porque el incesto pone en jaque el concepto de familia, lo dinamita por la confusión de los roles. Entonces el incesto cita los límites y desde allí aludir a lo transgredido y a lo transgresor. El incesto se ha visto como incorrección y como síntoma de una marginalidad: pero nunca al revés: como creación y como marca histórica, que es lo que más a mí me interesa del Lenguaje popular.

[...] En *Por la Patria*, por ejemplo, quise hacer un incesto lingüístico. Me era importante, digamos, producir fusiones y confusiones de **lenguas que tienen distintas historias [...] me** parece que emparejar *tenimos* con una palabra del Siglo de Oro es incestuoso.

(“Otro giro a la literatura” entrevista concedida a María Teresa Cárdenas). [www.letras.s5.com/eltit](http://www.letras.s5.com/eltit).

**EL SUJETO MARGINAL:** Una de las obsesiones de Eltit es descubrir o tal vez rescatar al sujeto marginal chileno, pero la marginalidad eltiana está asociada ya no con el desgarramiento o el sufrimiento, sino con otra mirada que no es compasiva:

A mí lo que me importa es qué lugar ocupa en un proyecto político el sujeto popular. Me interesa cómo es visto ese sujeto por el proyecto político, (porque) Ahí en la marginalidad está lo negativo, el reverso nuestro, lo que permite que nosotros seamos lo que somos. Por otra parte, son una resistencia al sistema, son una fuerza que

puede hacer reventar al sistema. Personalmente yo siempre he sentido una compulsión a estar ahí. Pero al trabajar con esta marginalidad no tengo la intención de que ellos se rediman, al estilo del Realismo Socialista. Me interesa señalar, nada más, y con eso yo me comprometo a fondo. Si tú quieres, se podría relacionar más con el Naturalismo, en el sentido de mostrar algo que es marginal a la sociedad, pero que le pertenece [...] **El estado sufriente de la** marginalidad es algo posible, pero yo lo veo más bien como una complacencia. El desgarramiento del cuerpo, cuando es asumido libremente, provoca más bien una extrema felicidad. Lo que me interesa a mí es descubrir la vida que hay detrás de una situación atroz, la alegría debajo de la miseria, el esplendor que tiene esa pobreza.<sup>14</sup>

**LA FRAGMENTACIÓN:** Como uno de sus recursos escriturales clave, la fragmentación tiene ante todo para Eltit un carácter lúdico; elegido como una opción de escritura lleva consigo una carga social y dramática que es utilizada de modo estratégico, político.

Hay más de una gramática de la que tú dispongas. Por tanto, tú te ves forzado a elegir una sobre otra y, en ese momento, estás optando políticamente. A mí me interesa esa elección en su sentido político. No es una cuestión puramente estética sino que, sobre todo, es una estética política. Entonces, frente a lo monolítico, frente a lo

---

<sup>14</sup> Opiniones de la escritora tomadas de: [www.letres.s5.proyectopatrimonio](http://www.letres.s5.proyectopatrimonio).

hegemónico, me parece que tengo una política de fragmentos. Me gusta lo heterogéneo y lo heterodoxo; me interesa como proyecto de escritura. Entonces, a mí me parece adecuado, en ese sentido, elegir el fragmento como una opción de escritura. Por otro lado, la fragmentación es una cuestión que ha estado allí desde siempre, sólo que durante la dictadura fue más obvia la fragmentación como operación política, como una respuesta política. (Entrevista concedida a Mariana Enríquez: "Tengo La mano terriblemente engarrotada").

**SUS IDENTIFICACIONES LITERARIAS:** Habiendo hecho de la literatura su proyecto de vida, Eltit tuvo antes que pasar por la experiencia infinita de la lectura de la cual no niega haber tomado una estética. Estética que le "producía efectos intelectuales" y de la cual partió para desarrollar su propio proyecto narrativo.

Dentro de la literatura hispanoamericana me había importado mucho Rulfo [...] Tenía una economía que me parecía muy interesante. Me interesó también la línea de Joyce. Me interesó cómo trabajar *ad infinitud* muchas cosas: lenguajes, historias, signos, fragmentos. Y entre Rulfo y Joyce hay un *entre*, digamos, que era Faulkner, un medio, que también construía mundos extraños. Entonces, fui formando yo un tramado, y la novela, como el género más cercano, me permitió un modelo posible... porque

claro, a mí no me sirve Joyce, a mí no  
sirve Rulfo, ¿me entiendes? Son  
**inalcanzables... Y Sarduy con *Cobra* [...]**  
*Cobra* sí me pareció una experiencia  
textual fascinante y me permitió elaborar  
mi primera novela, *Lumpérica*.  
(Guillermo García Corrales, "Entrevista con  
Diamela Eltit: una reflexión sobre su  
Literatura".)

**PENSAMIENTO POLÍTICO PERSONAL Y ESTÉTICO:** Abiertamente Eltit ha  
manifestado de variadas formas la posición ideológica desde la cual se ha  
manifestado. Su cercanía con lo oficial le ha traído críticas severas, sin embargo  
ella se ha mantenido fiel a una izquierda no institucionalizada desde la cual ha  
logrado separar muy bien el hecho de haber trabajado para el Estado sin  
sentirse una escritora oficial.

**ACERCA DE LA DICTADURA:**

La dictadura muchas veces se ve como algo  
meramente ideológico, pero no fue así. El  
golpe de estado buscó un reordenamiento  
del capital, para que el capital volviera a sus  
**cauces históricos [...]** Chile es el modelo  
económico más exitoso en este momento de  
Latinoamérica, pero también es un país que  
tiene la desigualdad más alta entre ricos y  
pobres. No hay otro país que tenga esos  
niveles de desigualdad. Entonces, ¡eso es  
**muy violento! [...]** esa forma del neoliberalismo  
es un poco fascista porque encadena al sujeto  
a la estructura de la deuda.

## **NEOLIBERALISMO:**

Cualquier hegemonía es peligrosa, reductora de sensibilidades públicas y de modelos sociales. El neoliberalismo en una de sus vertientes se basa en la implantación del sentido común –pensar lo mismo, sentir lo mismo, comprar lo mismo-, un sentido común que se programa para favorecer de manera holgada el consumismo.

## **TRANSICIÓN:**

El proyecto de la transición no me conmueve. No puedo conmoverme con un proyecto que trabaje los cuerpos de esa manera: en tanto cuerpos de la deuda, en tanto cuerpos extenuados, en tanto cuerpos despojados de eróticas, de estéticas y de políticas. Yo todavía pienso que hay que batallar contra la desigualdad porque no es solamente un problema abstracto. Es una estética la que está en riesgo de desaparición: una estética, una historia y una política.

[...] **Tampoco me** parecen interesantes, en el marco del libre mercado, el libro mercado o, dicho de otra manera, las literaturas neoliberales. No quiero decir que esté en contra de esas literaturas, cada gente debe escribir lo que se le dé la gana. Pero, lo que me pasa es que me agoto con tanta anécdota predigerida.

## **EL PAPEL DEL INTELECTUAL:**

Yo Pienso que tal vez la única tarea política en tanto sujeto cultural debería ser la de permitir pequeñas zonas donde pueden establecerse otras subjetividades.

Yo creo que la única tarea política para el intelectual es lo chiquitito, los bordes que te deja el sistema para establecer la posibilidad, digamos, de una subjetividad otra, la que tú quieras no importa cuál.

Siguiendo pues la lógica del sistema autopoético, podemos decir que no hay autopoética si no hay primero una poética. De este modo, la autopoética eltiana corre al paralelo y entremezclada con la poética general de sus obras, es decir con la síntesis de aquellos elementos estilísticos, críticos y reflexivos que singularizan su producción de la producción de cualquier otro escritor. La autopoética reflexiona sobre su propia naturaleza, sus condicionamientos y demás circunstancias de allí que sea posible aprehender aquellos componentes que le otorgan su identidad y la autopoética eltiana nace de subvertir los núcleos estructurales, los códigos o elementos integrantes de la narrativa imperante en el panorama literario chileno; siempre refundiendo y produciendo nuevos registros textuales. La autopoética eltiana también se define como memoria creadora, escritura entretrejida de la imagen, el sujeto deseante y la otredad. En su dinamismo político, la poética eltiana asume estrategias escriturales que abren espacio a la voz de los **"marginales"** elaborando así una ética de la alteridad.

A este nivel es posible considerar la autopoética eltiana como una toma de posición política que corresponde a una posición concreta y opuesta a otras con las que convive (en conflicto) dentro del campo literario de los ochenta. El estudio de la autopoética, desde esta perspectiva, viene dado por su carácter metadiscursivo que la convierte en una particular toma de posición a través de la cual se hacen explícitas las posiciones sincrónicas entre oposiciones antagónicas constitutivas del campo. Si por una parte el discurso autopoético denota una conciencia de pertenencia a un campo y dentro de éste a una posición, por otra denota una voluntad expresa de intervención en el repertorio. Esta intervención, tal y como se analiza en el apartado relativo al campo literario chileno, puede pretender dos objetivos: la conservación de determinadas normas (por medio de un acto de adhesión a lo establecido y/o de oposición a lo nuevo) o la modificación de las mismas por medio de un acto de oposición a lo establecido y/o adhesión a lo nuevo. La intervención que Eltit hace se inscribe dentro de este último objetivo y es de hecho una intervención que tiene que ver con una toma del habla como trinchera política.

La autopoética-política se corresponde con la modificación y con la distinción, como lo establece Bourdieu, en atención al criterio de su relación con otras literaturas producidas por sus pares y situadas del lado del poder de la comercialización. A través de su autopoética, Eltit elabora una declaración de principios a partir de la obra propia excluyéndose a sí misma, según la tipología que establece Bourdieu (1995: p. 322), del subcampo de mayor producción. Su propia estética, que es al mismo tiempo la expresión de su propia política, la ha situado dentro del subcampo de producción restringida que se caracteriza por la

subordinación del principio de jerarquización externa con respecto al principio de jerarquización interna, es decir, por una mayor autonomía con respecto a las demandas del campo del poder. En líneas generales se puede admitir que la autopoética eltiana es una toma de posición de carácter meta-artístico y meta-discursivo distinto al consumo de los propios agentes culturales. Este tipo de discurso constituye uno de los cauces empleados para vehicular el debate en torno a la cuestión de las normas que rigen la producción de obras de arte, por lo que una aproximación al mismo ofrece una muestra de cómo se materializa aquello que, en opinión de Bourdieu (Ibíd., p. 308), se cifra el *motor del cambio*. En esta línea, da la impresión de que para Eltit la única cuestión política es tomar una nueva posesión de la realidad siguiendo el camino del lenguaje, del movimiento, de la imaginación creativa. En esta relación entre política y creación poética la primera condición válida es la ruptura: abrir la escala de lo real. Quebrar el seguimiento convencional y espasmódico de los automatismos cotidianos, situarse en el infinito real, o si se quiere en el finito sin límite. Asumir, a través del dislocamiento, la ruptura, el quebrantamiento de la vida y del lenguaje, el sentido de una acción cultural y artística. Dicha acción, además de que expone las fracturas de un poder autoritario, se detiene autopoéticamente hablando, en el poder de crear. Ante un poder que mutila voluntades, se expresa otro que permite a la escritora transformar la materia del poder, de reinventar el poder del poder.

Este recorrido nos ratifica que el mayor vínculo mantenido por Eltit, hasta ahora, es con la escritura crítica, con las continuas interrogantes que se derivan de ella; con la apropiación casi desesperada de la lengua. Posicionada siempre

**desde su "saber literario" ha** provocado uno de los más grandes quiebres a los que se ha sometido históricamente la literatura. Su escritura, siempre permeada por lo político, pasa a ser una especie de condena-revancha, una lente por la que se filtra como sin proponérselo, el acontecer histórico, ayudándonos a leer las junturas, los múltiples repliegues de unos tiempos que siguen guardados en la memoria colectiva de un pueblo y de un continente, pero sobre todo en la suya propia. De esta manera, la escritora ha cumplido (y sigue haciéndolo) con la función crítica de la literatura; aunque esta función requiera de la construcción de una imagen y de una autopoética que la sitúan dentro de una escena. La escena, se puede visualizar como un espacio donde se han llevado a cabo acciones y movimientos que se traducen en ciertos movimientos de capitales culturales, en ciertas apropiaciones dentro del campo específico de la cultura, incluso dentro de la escena política misma. Construcción que a su vez se paga, porque cada movimiento implica desgaste y eso lo sabe muy bien Eltit. La escritora tiene la capacidad de poner el dedo en aquello que molesta a muchos, incluyendo a los que tiene el poder político y que no permiten el desarrollo de la cultura en un país que todavía se encuentra en transición.

Por otra parte, la autopoética eltitiana en sí misma se constituye en un documento valioso para los estudios historiográficos (sea historia de la literatura, historia de la crítica literaria o historia de la estética), sobre todo para cuestiones como la periodización. Concretamente en este ámbito, constituiría un material capaz de aportar, dentro de un modelo de periodización determinado, parte de la necesaria dosis de polifonía y pluralidad ante la

generalizada práctica simplificadora de postular la máxima coherencia para la secuencia temporal estudiada.

Para concluir queremos referirnos a la importancia que tuvo hacer el recorrido del camino autopoético, porque éste ha puesto en evidencia los juegos y las relaciones que establece el autor-actor con el lector-espectador para llegar a una mirada que obliga la visualización de un sujeto popular en escena, pero igualmente a un sujeto de la enunciación como pieza fundamental de su propia construcción poético-narrativa, aunque dicha construcción haya sido apenas mostrada ya que los engranajes y mecanismos de la construcción funcionan de una manera más compleja e intrincada de lo que se previó.

## **2. ANÁLISIS Y COMENTARIOS A *POR LA PATRIA***

### **2.1 EL TÍTULO**

Con este capítulo que aborda la dimensión literaria iniciamos formalmente nuestro proceso de investigación alejándonos así, de la postura clásica de la sociología de la literatura que primero va al contexto para después buscar el reflejo de éste en la obra. El movimiento que hacemos va en dirección inversa, partimos de la obra y después buscamos posibles relaciones con la estructura social.<sup>15</sup> Esta sutil diferencia nos permite cierta objetividad y nos lleva, asimismo, a reconocer que todo texto se encuentra asimilado a un espacio multidimensional y que es cruzado por una diversidad de discursos que intervienen en la producción de sentido del mismo. Privilegiamos en el análisis todos aquellos elementos que guardan vinculación entre el texto y la sociedad, pero negamos al mismo tiempo las relaciones que pudieran entablarse entre la sociedad y el texto de un modo directo y reflejo.<sup>16</sup> El trabajo de lectura y resignificación que la instancia narrativa hace de los hechos y periodos sociales enunciados en la novela objeto de nuestro estudio, es lo que principalmente nos preocupa y sobre ello fijamos nuestra atención siguiendo un método de ida y vuelta. Es decir, todos aquellos temas que abrimos brevemente, lo hicimos siempre respetando el movimiento y la dinámica del propio texto de tal modo que, dentro de este ir y venir, fuimos mezclando el análisis de la estructura

---

<sup>15</sup> De hecho, este movimiento es lo que permitió extraer los temas que se abordan en este trabajo, así como lo que hemos presentado en el apartado anterior.

<sup>16</sup> Según creemos, entre “reflejo” y “resignificación” hay una distancia. El reflejo trasladaría al texto, tal cual, hechos y datos verificables, si acaso combinados y alterados éstos por el elemento ficcional, como sucede con la novela “Noticias del Imperio” de Fernando del Paso. La resignificación, valiéndose de los mismos hechos y datos, igual los mediatiza mediante estrategias escriturarias, pero subvierte e invierte aquello que tal vez no sea posible subvertir en el plano del tiempo histórico o real, como lo hace Eltit en “**Por la Patria**”. En el “reflejo” no hay subversión e inversión, en la “resignificación” sí.

interna de la obra con el análisis discursivo de los temas que iba desprendiendo la propia novela. Estamos conscientes de que esto obligará a que los lectores del presente trabajo realicen la tarea de lectura de una manera completa para que puedan tener una visión global del mismo.

Ahora bien, cualquier especialista en literatura sabe que para hacer un análisis formal de alguna obra es necesario, por supuesto, utilizar una teoría y una metodología que lo auxilie en dicho trabajo y de entre la amplia gama de opciones, nosotros hemos recurrido a las nociones de Imaginarios y Representaciones (teatral, social); y de la Sociocrítica hemos extraído algunas de sus herramientas que creemos son indispensables para el abordaje de los textos.

Ante una novela de difícil lectura como es ***Por la Patria*** se hace necesario iniciar el análisis por la descripción del título y el incipit. Para la Sociocrítica, son dos pasos indispensables para conocer los elementos fundantes que ya desde el inicio están presentes y que se reiterarán a lo largo del texto.

El título<sup>17</sup> de una novela se plantea, desde la Sociocrítica, como una especie de micro universo informativo que resume todo a la vez, desde el contenido de un capítulo que va a encadenar con otros, hasta la globalización del tema, pero no es forzosamente una conclusión precisa, puede ser también una interrogación, una afirmación general, un eje de demostración. Es, digamos, un mensaje previo del universo con el que habremos de enfrentarnos, en él están muchas de sus claves, en él se inicia el arte de escribir y el de leer. El valor de un título

---

<sup>17</sup> Los comentarios a los subtítulos quedan contenidos en el resumen que se hizo de cada capítulo y como al momento de hacer dicho resumen se fueron haciendo presente las temáticas que la novela aborda, las fuimos abriendo haciendo siempre un breve recorrido por ellas. Decidimos hacerlo de este modo porque en su exigencia, reiteramos, la obra nos fue llevando de la mano por ese trayecto.

depende de su unidad, de su coherencia y de su fuerza. Sin unidad no hay título, es una condición mínima para su existencia, pero puede haber unidad sin coherencia a primera vista, por tal motivo es preciso verificar que los elementos que componen esta unidad se refuercen mutuamente, solo entonces su fuerza puede ser valorada, antes no (Morales: 1997; 44-45).

El primer paso, pues, será analizar las partes de la frase que aparece funcionando como título para ver qué luces arroja sobre el texto todo, posteriormente hacemos lo mismo con la parte introductoria de la novela. Veremos cómo ambos, título e incipit, en el caso particular de la novela en cuestión, se constituyen en el marco desde el cual se abre el telón para la puesta en escena.

***Por la Patria*** como título, se presenta de una forma clara, precisa y tal vez hasta intencional, pero al someterlo al análisis gramatical vemos que ofrece cierta complejidad puesto que puede leerse de diversas maneras. Morfosintácticamente puede decirse que es un sintagma preposicional cuya función en la oración no puede ser especificada por faltar el verbo que es el que determina qué estructura temática se cumple. Es decir, si el verbo fuera "hacer" y dijera "lo hice por la patria", el verbo "hacer" aportaría una estructura temática en la que la frase "Por la patria" estaría cumpliendo una función de objeto o circunstancial de causa, motivo o incluso de finalidad. Pero si la oración dijera "fui salvado por la patria", entonces estaríamos ante una oración de voz pasiva cuyo agente es la patria.

A nivel semántico la frase "por la patria" se presenta como un sintagma muy lexicalizado, es decir, es casi una frase hecha, un sintagma fijo, si no es que lo

es. Este sintagma convoca muchas significaciones social y culturalmente determinadas, evoca tópicos muy específicos. Por la forma pluriacentuada en que se está presentando el título nos obliga, para su interpretación cabal, a remitirnos a la obra toda, solo entonces podremos determinar otros aspectos que ya se intuyen a nivel morfosintáctico y semántico. De entre esos aspectos que se intuyen, y apoyadas en el circunstancial de lugar que aparece como una de sus primeras claves, el término designa, por supuesto, el lugar en el que se nace, es decir la nación que consideramos nuestra con todas las cosas materiales e inmateriales, pasadas, presentes y futuras que nos aportan una identidad. La patria a la que se refiere la instancia narrativa, en combinación con los subtítulos, sugiere un rostro de represión. De hecho, el título se politiza cuando accedemos a la historia para constatar que la frase formó parte, de manera recurrente, del discurso militar de la dictadura chilena.

El general Pinochet escribió nítidamente en su ***Oración del soldado***: *¡Oh Dios, ayuda a Chile a encontrar su destino! A ti, ¡Oh Dios Todopoderoso!, que ayudaste con tu sabiduría infinita a desenvainar la espada y empuñarla para recuperar la libertad de esta patria que tanto amamos, te pido ante mis conciudadanos, lo que tantas veces te imploré en el silencio de la noche, antes de ese 11 de septiembre: ayuda hoy a este pueblo que con fe en ti busca su mejor destino*<sup>18</sup>. En el análisis de este discurso se evidencia claramente que el derrocamiento de Salvador Allende fue una acción “salvadora” del dios todopoderoso que eligió, de entre su linaje a un mediador-salvador, para rescatar a su pueblo. Este dios sabio ayudó a desenvainar la espada y la puso

---

<sup>18</sup> Humberto Lagos: “La función de la religión en el gobierno militar chileno” en la revista argentina *Iglesia y misión* (s/f).

en manos del portador de la libertad, de aquel que le imploraba todas las noches la **libertad para la patria que "tanto amamos"; es decir, amada por dios** y por su enviado. Esta concepción militarista de la teología, sincretiza la ideología política autoritaria con elementos del campo simbólico religioso para producir un nuevo producto discursivo vendible en una sociedad fuertemente marcada por el hecho cristiano, buscando legitimaciones meta-sociales no discutibles.

Humberto Lagos (s/f) afirma que *esta asimilación semántica del gesto liberador, protagonizada por los militares de Chile, al simbolismo bíblico, que transforma al actor militar en parte del pueblo escogido, lo pone al nivel de símbolo mesiánico, en función sacerdotal, en tarea sagrada*. Corrobora esto con lo que se publica el 16 de diciembre de 1977 en el periódico *La alborada* del ejército de Chile. En la página de la portada aparece la foto de un soldado con una **metralleta en la mano e iluminado por la "estrella de Belén"** acompañada de un texto que dice: *Así como una estrella envió a Belén a los Reyes de Oriente, hoy el soldado de Chile mira al cielo límpido de la patria y escucha en su conciencia el siempre renovador mensaje bíblico: "Yo soy la raíz y el linaje de David, la estrella resplandeciente del mañana"*.

La ideología subyacente en los discursos emitidos por los dirigentes militares no deja dudas con respecto al carácter mesiánico del golpe de estado y de las actuaciones subsiguientes y tanto la iglesia católica como los líderes del organismo evangélico protestante, tuvieron una función importante en la legitimación del poder político de esa época. Baste al respecto, dice Lagos, lo que un pastor pentecostal dijo en uno de sus discursos públicos: *El hecho de*

*que estamos gobernados por nuestros soldados que vieron el peligro de la patria; no sólo merecen el título de justos, sino de benditos siervos de Dios. Este bendito soldado llamado Augusto Pinochet Ugarte, él fue el cerebro y el corazón que el bendito salvador usó.*

La "patria" se asocia íntimamente, en este periodo dictatorial, no solo al discurso religioso (católico y protestante), sino al discurso militar. Obviamente la catolicidad influye de manera clara en la conformación ideológica de lo que significa ser militar, de hecho se transforma en factor del monolitismo expresado en toda una simbólica religiosa de carácter cristiano, cuya máxima evidencia es la virgen del Carmen "patrona" del ejército de Chile. El discurso de Pinochet se arroga no solo la voz uniformada, sino también del país entero para definir, en el terreno de las legitimidades, lo bueno y lo malo. El gobierno militar, al arrogarse la defensa de los valores de la nación, asumió también la función preservadora de la pureza de la fe cristiana, amenazada por el materialismo ateo. La patria y dios fueron dos conceptos recurrentes en el discurso dictatorial y aunque no pretendemos profundizar en la función de la religión al interior de las prácticas del gobierno militar y de las Fuerzas Armadas y del Orden en Chile porque consideramos que es una tarea bastante ardua y amplia que excede los límites de este trabajo; sí abrimos brevísimamente el tema, como lo hacemos con otros, porque el texto nos ha llevado hacia él y porque es evidente que el discurso religioso, que también constituye el ejercicio de un poder y puede por lo tanto servir como instrumento de dominación, se encuentra íntimamente ligado al discurso ideológico y las prácticas sociales de las Fuerzas Armadas chilenas.

**2.2 EL INCIPIT.**- La parte introductoria de todo texto es esa zona en la que se definen las condiciones de comunicación, a decir de Claude Duchet es *el principio de su por qué, de su hacia qué. Es el umbral en el que el texto se declara. En él se observan los signos y se instalan los principales procesos discursivos que funcionan como una programática y desde él también ya se intuye la reserva de los posibles, las prácticas vividas, hacia ese lugar de los sentidos que es el mundo, y los caminos que la historia traza en él* (Duchet: 1991; 35).

En la novela ***Por la Patria***, esta zona introductoria ofrece un cúmulo de referencias que se repiten en la globalidad del texto; en ella las certezas del lector se empiezan a disolver ante la instalación de una escritura que obligará forzosamente al lector a colaborar para que se cumpla el sentido total de la obra. La presentación de los personajes, por ejemplo, y de la narración en sí se efectúan al modo de una puesta en escena teatral; hecho que nos ha obligado, para facilitar nuestro análisis, a dividirlo en tres porque son las que ofrece el propio incipit.<sup>19</sup>

En un primer plano, dentro de la escena de entrada, hay dos elementos que resaltan: la instalación de un narrador balbuceante (y la presencia intuida de un infante) que instaura la narración mediante el uso onomatopéyico con sílabas **que articulan un “dame” y que marcan ya un cierto laconismo** en el lenguaje; se presenta también el uso del fragmento y de acotaciones, así como una **combinación de habla culta y popular: “ma ma ma am am am ame ame dame**

---

<sup>19</sup> Éste contempla solo las páginas 13-16 del primer capítulo titulado: “la luz, la luz, la luz, la luz del día”.

dame dame madame madame dona madona mama mama mama mamá mamá mamacho el pater y en el bar se la toman y arman trifulca” (PLP: 13)<sup>20</sup>.

En un segundo plano, dentro de la misma primera escena, se presenta el bar como marco y escenario para la presentación de los personajes. Mediante la frase “se ríen”, que además es el primer subtítulo del capítulo en cuestión, se alude a un sujeto colectivo que aparece en un ambiente de juerga, hay multiplicidad de voces con lo que ya se apuntala otra de las estrategias escriturarias de la instancia narrativa: la polifonía.<sup>21</sup>

Mediante la descripción de la madre se hacen presentes algunos lugares comunes que se rescatan del imaginario social y que se utilizan para clasificar a las personas por su apariencia y por su físico: buena=caderas amplias, mala=pelo teñido que oculta su verdadera identidad y que en el caso particular de esta mujer es la de indígena.

En tanto el padre (al igual que la madre) es presentado ejerciendo dos actos significativos: besar y hostigar. Dentro de esta primera escena expuesta en dos niveles, queda introducido el bar como espacio cargado de significaciones en cuanto contextualiza la identidad y la situación social de los presentados, así como los personajes marginales, pero centrales de esta obra. La marginalidad de estos personajes, en el nivel introductorio, se expone mediante la polifonía; son voces que “se ríen”, pero que aún no tienen una individualidad definida

---

<sup>20</sup> En lo sucesivo y para las citas extraídas de la novela, abreviamos el título de la misma quedando: PLP.

<sup>21</sup> Sin duda alguna el término por sí mismo nos remite de inmediato al discurso musical en el que se define como polifonía la música que tiene dos o más partes o voces sonando de forma simultánea. Pero el concepto de polifonía textual es uno de los sustantivos aportes de Bajtin para la perspectiva social frente a la literatura. Desde esta perspectiva el texto no es un espacio cerrado sino que se encuentra atravesado, influido y configurado por otros textos. Bajtin define el texto polifónico como una estructura textual en la que hablan voces múltiples y heterogéneas y en la que comparecen distintas hablas y discursos.

como en el caso de la madre que llena la primera escena, la primera cuartilla de la novela.

La segunda escena dentro de esta parte introductoria o incipit, se centra en un acto sexual descrito por un nonato, es decir, por un ser que toma conciencia de que ese acto es el que le está dando la vida y formando el ser (PLP.15) y que ya aparecía de manera intuida en la primera escena. En la tercera escena, este nonato que aparece ejerciendo la función de narrador, habla de su propio alumbramiento. El habla que utiliza de manera predominantemente coloquial, da cuenta de una mentalidad prelógica que recurre, dentro del alumbramiento, al uso de yerbas e instrumentos a la usanza tradicional indígena.

La chapucera de los menjunjes de toda especie:  
matico en la patas, yerbabuena en los senos, ventosa  
en la espalda, mostaza en la guata (PLP.15)

Esta forma coloquial reafirma la identidad de los personajes y de ella se hará mención en su oportunidad. Son seres que se están presentando también como marginales a través del lenguaje, del suyo propio.

Con respecto a la estructura capitular de la novela queremos precisar que ésta se organiza en dos grandes capítulos. **El primer capítulo se titula "La luz, la luz, la luz, la luz del día"** y contiene en él cinco subcapítulos:

- Se ríen
- No te mueras
- Estacas en las esquinas alambradas
- El cerco, el delirio, el cerco

- Testimonios, parlamentos, documentos, manifiestos

El segundo se titula **"Se funde, se opaca, se yergue la épica"** y está conformado por tres subcapítulos:

- Ella siempre tiró pa reina
- Acerca de vencedores y vencidos
- Vagarás por las calles, llorando

Como constataremos a lo largo del análisis, la mayoría de los subcapítulos contienen títulos **fuertemente referenciadores a un "afuera"**. A una realidad fuera del texto.

Si en el incipit se nos revela el bar como un espacio de identificación y ubicación, la estructura capitular nos revela la constitución de ese otro espacio por el que también habremos de realizar el recorrido de la lectura y del análisis de manera activa, siempre de adentro hacia fuera del texto. Esta apertura del texto se presenta de manera especular y así habremos de trabajarla, tal como lo dice Claude Duchet en la cita a que ya hicimos referencia líneas arriba: **"ver la otra cara del espejo, hacia la reserva de los posibles, de las prácticas vividas"**.

A manera de **recapitulación** queremos precisar que lo que hasta ahora arroja la parte introductoria de la novela son innovaciones que se plantean de forma clara desde el lenguaje. La escritura ya ofrece diferencias en cuanto a lo que entonces prevalecía en el campo literario todavía dominado por la generación

del sesenta:<sup>22</sup> escapa a la linealidad y en ella ya se asoman algunas estrategias escriturales como la repetición que está presente desde el título del primer capítulo (“La luz, la luz, la luz, la luz del día), repetición<sup>23</sup> que se reestablece del recurso eufónico introduciendo giros y vocablos elegantes y clásicos tal y como lo dijimos anteriormente. La acumulación como estrategia está presente desde el primer párrafo. Esta acumulación no se da a la manera en que lo hace **Fernando del Paso en “Noticias del Imperio” para presentar a María Carlota de Bélgica;**<sup>24</sup> en ***Por la Patria*** el recurso de la acumulación se aprovecha del giro onomatopéyico novedoso ya citado y la presentación que se hace es la de una voz narrativa demandante que, conjugada con la de la instancia narrativa, expone de facto el hostigamiento ejercido por los padres a la emisora de dicha voz que demanda. Esta voz narrativa nos lleva de la mano a la presentación de los personajes y del espacio en que se desenvuelven en ese momento. Asimismo, hay en la acumulación un juego de sílabas que se organizan de forma continua para formar dos palabras tal vez claves en todo el texto: **“dame” y “mamá”**. Junto a esta estrategia de acumulación se une otra que es la repetición. **Se ríen” es la frase que, como ya se había mencionado, instala a un** sujeto colectivo que dentro del texto, en el incipit, es un sujeto marginal, todavía sin rostro, situado en un bar, pero de acuerdo con la estructura capitular también alude a un sujeto colectivo extratextual.

---

<sup>22</sup> Sobre esto se hablará en el IV capítulo, dentro del campo literario.

<sup>23</sup> Como es sabido, uno de los elementos para fijar la memoria es la repetición que forma parte de la oralidad, así como de los conjuros indígenas, además es uno de los recursos claves del **performance**.

<sup>24</sup> Tomemos un ejemplo de *Noticias del Imperio (1987) de Fernando del Paso: Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Yo soy María Carlota Amelia, prima de la Reina de Inglaterra, Gran Maestre de la Cruz de San Carlos y Virreina de las provincias del Lombardovéneto acogidas por la piedad y la clemencia austriacas bajo las alas de águila bicéfala de la Casa de Habsburgo. El recurso es utilizado aquí para presentar al personaje valiéndose de sus nombres, más que de sus atributos o cualidades.*

Asimismo, esta parte introductoria deja planteados los elementos con los que habremos de realizar nuestro análisis: los espacios y lo que en ellos acontece, la identidad de los personajes, las representaciones del poder dentro de ellos y que ya se apuntan desde la primera descripción que se hace del acto sexual mediante el cual Coya es engendrada y en el que se muestra a una mujer en principio negándose ante los requerimientos de su hombre y finalmente seducida por éste. Por supuesto que abordaremos otro tipo de representaciones que tienen que ver con el ejercicio del poder militar, pero que dentro del incipit no aparecen todavía.

Hasta aquí consideramos pertinente aclarar que el análisis formal del texto no se limita al recorte textual que hemos realizado para determinar el incipit, si hemos recurrido a este paso metodológico ha sido porque consideramos que la función programadora que lo caracteriza resulta bastante conveniente en textos de difícil lectura ya que eso facilita su abordaje y porque en esa zona introductoria *El estatuto del incipit es particular, puesto que la primera frase tiene también como papel permitir el relato y no puede así pues constituirse en enunciado cerrado. Pero la manera en la que el sentido va abrirse compromete la ideología del texto* (Duchet; 40).

## 2.3 LOS IMAGINARIOS Y ALGUNOS DE SUS ÁMBITOS

La cultura y sus textos no existen fuera de la sociedad, son formas de vínculo social. Y desde luego, el vínculo social es discurso, se instaura mediante el lenguaje, según éste se sitúa y se imprime en el ser que habla, mediante enunciados.  
Iris Zavala ("Escuchar a Bajtin")

En total acuerdo con el epígrafe, partamos de una obviedad. La literatura es un juego del lenguaje cuyo uso social la convierte en una importante instrumento de ayuda en el análisis de las concepciones culturales, porque suele recrear y resignificar la realidad contribuyendo, con esta dinámica, a configurar el imaginario social y las representaciones. La literatura no existe aislada ni estática, es un conjunto de voces que formaliza, articula, resignifica y recrea, como se ha dicho, los nudos de sentido de lo sociocultural en una comunidad determinada. A esto damos particular importancia dentro del análisis de la novela dominio de nuestro estudio para demostrar que la literatura latinoamericana, sin dejar de lado las valoraciones occidentales hegemónicas que destacan en la obra literaria los valores estéticos, subraya otros valores ligados a funciones históricas, ideológicas, étnicas, sociológicas, etc. En este sentido nuestro análisis y nuestras reflexiones se ubican en la tradición crítica que inscribe al texto en la sociedad, pero sin renunciar totalmente a las categorías del análisis literario, para desde él intentar establecer un diálogo con categorías de otras disciplinas.

Con base en este enfoque, decimos que el acto de lectura de la novela ***Por la Patria***, implicó haber hecho un recorrido por espacios fragmentados,

heterogéneos y violentos. Ha sido una experiencia que señaló el tránsito hacia un espacio de reafirmación de lo vital demostrándonos que la palabra literaria, conserva el valor de una segunda memoria que se compagina con nuevas significaciones. Roland Barthes ha señalado, con respecto a la escritura, que **ella posee "ese compromiso entre una libertad y un recuerdo" (1973: 24)**, y de recuerdos está lleno nuestro texto y es en él en donde radica la calidad ritual de la palabra literaria que, invocando el pasado doloroso, lo transfiere, por el acto mismo de la escritura, a un eterno presente. Al escribir Diamela Eltit sobre el horror de la dictadura, sobre las desapariciones y las torturas cotidianas, parece articular un querer saber por qué este horror y por qué esta crueldad a la vez que asumirlo y reconocerlo, y para ello recurre a la memoria fijada en grupos humanos y espacios concretos.

### **2.3.1 ESPACIOS Y VIDA COTIDIANA**

Dentro del análisis formal de la obra damos especial importancia a dos de los muchos ámbitos del imaginario social:<sup>25</sup> la **vida cotidiana** de los personajes y sus actividades (en torno a la familia, el trabajo, la religión, los usos y costumbres, lo festivo) y **los espacios** en los que se encuentran concretamente situados como son el bar, el barrio, el eriazó y la cárcel.

En su **"Poética del espacio"**, el filósofo francés Gaston Bachelard realiza un análisis sobre el sentido vivencial, espiritual y simbólico del espacio. El interior de una casa, dice, *adquiere un sentido real o imaginario de intimidad, de secreto o de seguridad a causa de las experiencias que parecen apropiadas para ese interior*. Para él, el espacio adquiere un sentido emocional e incluso

---

<sup>25</sup> No damos por sentado, ni consideramos que dicho ámbitos sean privativos de los imaginarios sociales.

racional por una especie de proceso poético a través del cual las extensiones lejanas, vagas y anónimas se llenan de significaciones. *Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia– nuestro primer universo. Es realmente un cosmos en toda la acepción del término* (Bachelard: 1994; 50-51).

En este sentido, la presente delimitación se ha hecho de acuerdo con lo que la propia estructura de la novela otorga como importante para ser analizada, sin dejar de reconocer que, siendo una obra tan compleja, se pueda abordar desde otros aspectos y desde otros niveles, como pudiera ser el lingüístico, que no hacemos.

***Por la Patria***, la segunda novela de Eltit está dividida en dos grandes capítulos, como ya se mencionó líneas arriba. En el primer capítulo el narrador (en primera y tercera persona predominantemente) cuenta la concepción de Coya, su nacimiento y su crecimiento de niña a adulta, así como todo lo relativo a una cotidianidad mediante la cual nos vamos enterando de lo que sucede no solo en el ámbito familiar, sino incluso y como en sordina, en el ámbito social y político. Las acciones de los personajes centrales, en esta primera parte, quedan definidas, y las principales giran en torno a la identidad del padre quien, además de regentear el bar, se dedica al robo de lo ajeno; de la madre indígena que ejerce la prostitución; **de Juan que “está vendido a los perros”** (PLP.29), es decir a los oficiales del ejército. Se menciona que el padre de Coya es herido de gravedad y de la golpiza que ésta recibe de parte de los oficiales justo el día en que su padre muere entre sus brazos.

En este primer capítulo, al modo de **la obra musical "El Bolero de Rabel"**, se van incorporando poco a poco los elementos alusivos a la violencia exterior que pareciera marchar en círculos concéntricos, primero el barrio, luego el bar, hasta concretarse en el arresto de Coya y sus amigas: **"Con fecha de agosto caen barriantes cesantes: uno, diez, quince expiran 24, entre gañanes, mujeres y demás seres humanos y no hermanos en principio sanguíneo"** (PLP.163).

En **"Se ríen"**, primer subcapítulo de la novela, hay dos elementos que llaman poderosamente la atención por presentarse como líneas vectoras dentro de la estructura narrativa de la novela: el mundo interior y el mundo exterior. Ambos entrelazan el presente y pasan fluidamente del uno al otro.

El mundo interior es el bar y la casa (aunque ésta no aparezca en la obra de manera enfatizada); la familia constituida por un padre y una madre indígenas. Asimismo, son los parroquianos del bar, son las amigas de Coya. Está situado en el presente y solo accedemos a él narrativamente por medio del recurso de la analepsis<sup>26</sup> concretado en el acto de recordar o, si se quiere, mediante la memoria de Coya. Este mundo interior rompe con otros mundos interiores presentados en novelas como *Demian* de Herman Hesse o el cuento de Elena Garro *Antes de la Guerra de Troya*, dentro del cual los personajes viven una especie de paraíso infantil, sumidos en una conciencia acorde con su edad, protegidos y rodeados de amor, mientras que el mundo exterior queda claramente diferenciado y marcado como lo opuesto a lo que se vive dentro de ese su mundo interior. El mundo interior de Coya (la relación con sus padres, el

---

<sup>26</sup> La analepsis es una transposición temporal del presente al pasado, realizada por un narrador o personaje. Genette distingue tres tipos de analepsis: internas, heterodieéticas y homodieéticas. En la novela que nos ocupa predominan las heterodieéticas y las recurrentes.

bar, etc.) se ve invadido y atravesado por la exterioridad, pero sobre este punto volveremos un poco más adelante, en tanto continuemos con el resumen del primer capítulo.

La claridad y la conciencia con que es dotada el personaje principal permite que éste (Coya), narre el momento en que es engendrada (PLP.15) y narre asimismo su propio nacimiento (PLP.15-16). Nos describe sus primeros pasos *con los brazos abiertos en cruz buscando el abrazo de sus padres* (PLP.17) y también sin transiciones se nos narra su crecimiento, el reconocimiento de las facciones de sus padres en sus propias facciones y el paulatino alejamiento que va experimentando hacia ellos (PLP.19). Coya crece y trabaja en lo único que ha aprendido de su madre, **del ambiente en el que ha crecido siendo "el centro de la fiesta y del manoseo"** (PLP.22). A Coya se le otorga otro nombre al que responderá "dual y bilingüe si me nombran Coa<sup>27</sup> **y Coya también**" (PLP.27) y a Coya también le toca asistir al padre herido de muerte.

En la narración, la vida de Coya pasa rápidamente de la infancia a la adultez. Pareciera que no hay tiempo para detenerse en detalles sobre su infancia, lo que se resalta es la narración fragmentada y sin anécdota, recurso que facilita la acción que se da a través de avances rápidos en la historia de su personaje, a la manera de secuencias cortas, como si de una película se tratara. Sin embargo, y aunque la infancia de Coya es descrita de manera rápida, ese

---

<sup>27</sup> De acuerdo con la Enciclopedia del idioma de Martín Alonso (1991): **Coa** es la jerga hablada por los ladrones y presidiarios en Chile, pero dentro de la novela también funciona como referente de la etnia que lleva este nombre. "En 1993, el Estado chileno reconoce en su legislación la existencia de ocho etnias que representan alrededor del 10,33% y la Colla (sic) estaba integrada por 150 personas". (Castro Lucic: 2002; 30). Pero Coya es también, dentro de la tradición andina, una mujer ilustre y la primera esposa del Inca. Con el objetivo de guardar la pureza de la sangre, la hermana mayor era quien desempeñaba dicha función, lo que implica de suyo el incesto. Si por alguna razón no existieran hermanas, el Inca buscaba entre las mujeres nobles a la que sería su esposa.

mundo interior (los padres, el bar, los parroquianos) se muestra con todos sus detalles, literalmente ensombrecido por la presencia de elementos externos que **van marcando su carácter y señalando el camino de su historia: "Noche afuera, bar afuera, acordonado todo el barrio con sigilo sobre los cuerpos y así mi ojo, una parte de él percibió, los vio reptando por la oscuridad del erial..." (PLP.21).** Como niña todavía su reacción instantánea fue llamar a sus padres, "No atiné a nada sino a nombrarlos. No, a gritarlos, sabiendo que se agravaba el peligro sobre mí, pero es lo usual, es completamente normal en esos casos, sí, lo creo, llamar a la mamá, nombrar **a su papá"** (PLP.21).

Los personajes sin ser colectivos, excepto los parroquianos que en este primer subcapítulo son presentados ejecutando una sola acción: la de reírse, llegan a definirse en relación a fuerzas colectivas en cuanto que comparten los problemas de la dictadura impactada en la cotidianidad de un barrio y de un grupo social específico: los marginales.

El hecho de que Eltit instale, desde las primeras páginas, el imaginario de la violencia que irrumpe en la cotidianidad, creemos que está guiado por el imperativo ético de articular un discurso que enuncie los mecanismos del poder y revele los horrores causados por la crueldad dictatorial; de esta forma vamos a ir viendo cómo el mundo de lo imaginario se va construyendo con las múltiples relaciones de los personajes con su mundo circundante; es decir, esas formas de aprehensión del mundo que van a ir construyendo redes de significación y de sentido que integran toda la complejidad de la vida cotidiana y socio histórica.

La relación entre los personajes se teje en torno al miedo y la incertidumbre que causa la constante presencia de los militares y sus redadas sorpresivas, y marcan la diferencia entre un **nosotros** (los del barrio, los del bar) y los **otros/ellos** (militares).<sup>28</sup>

### **2.3.2 FAMILIA E INCESTO**

Ahora bien, cuando referimos que el mundo interior de Coya rompe con esos otros mundos interiores presentados no solo por la narrativa latinoamericana, lo que intentamos precisar no es que Coya, en su infancia, no experimentara la protección y el amor de sus padres (PLP.17), sino intentamos subrayar que el núcleo familiar de Coya, su familia como institución social clave<sup>29</sup>, rompe con ese conjunto de comportamientos modelados. ¿Cómo es esto? Sociológicamente hablando, las familias son esenciales porque responden o se relacionan de alguna manera con algunas de nuestras necesidades fundamentales: la socialización, la protección y el cuidado, la regulación del comportamiento sexual y hasta la posición social. La familia, según el sociólogo Donald Light (1992:461), *es un rasgo sobresaliente de la organización social en todas las sociedades. Es lo que se define algunas veces como la "institución social fundamental"*. En la novela, la familia de Coya conserva la estructura que

---

<sup>28</sup> Siguiendo la línea de Castoriadis (1981:68) podemos decir que lo que mantiene unida a una sociedad y le otorga su singularidad propia, y la diferencia de otras sociedades y de la misma sociedad en diferentes épocas es “la compleja urdimbre de significaciones imaginarias que empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen”. Este conjunto de significaciones compartidas que constituyen el **imaginario social instituido o efectivo**, definen y estipulan lo que para dicha sociedad será lo valorado, lo que tiene sentido y lo que no lo tiene, lo que es real y lo que no lo es, lo cuestionable y lo imposible de ser siquiera pensado.

<sup>29</sup> Donald Light (1992), define la institución social como un conjunto de comportamientos modelados y de relaciones status/rol que cumplen con las necesidades sociales básicas al suministrar los bienes y servicios esenciales.

ha prevalecido en gran parte de la era moderna,<sup>30</sup> es decir, la familia nuclear conformada por el esposo, la esposa y Coya como la hija. Pero aunque se conserva dicha estructura, Eltit desocializa a la familia y desregula el comportamiento sexual al introducir el tema del incesto y fragmenta, de esta manera, el establecimiento de los límites al comportamiento sexual y con ellos el tabú que casi todas las sociedades occidentalizadas tienen con respecto al tema.

Ágata Gligo, en su artículo titulado *Por la patria* de Diamela Eltit<sup>31</sup>, plantea que “el incesto se da como consecuencia de la herencia y de las tradiciones indígenas a la vez que aparece como estigma y como orgullo de Coya”. Nosotras estamos parcialmente en desacuerdo sobre el planteamiento de la herencia y del orgullo, ya que en la novela no encontramos elementos que permitan afirmar que así es como está planteado, como una herencia de las tradiciones indígenas (las que se mencionan concretamente son: quechua y aimará PLP.275).

Que Coya, la personaje principal, lleve un nombre que en sí mismo porta la tradición del incesto practicado entre la nobleza inca para la perpetuación de la extirpe, no significa que ella esté revestida de esa aura de nobleza, no por lo menos en la primera parte de la novela. Tampoco se evidencia que el incesto practicado entre ella y sus padres se haya realizado con esa finalidad, la de la **perpetuación de una extirpe. Digamos que “la nobleza” que Coya adquiere tiene**

---

<sup>30</sup> Dejamos fuera aquellas estructuras que las sociedades latinoamericanas y las estadounidenses incluyen dentro del término “familia”: personas que se han casado más de una vez, familias de padrastros y de madrastras, y familias multigeneracionales (sin mencionar a los adultos solteros de todas las edades). Para acomodar estas variaciones, la Oficina del Censo de Estado Unidos ahora define a la familia como “dos o más personas que viven juntas y que están relacionadas por sangre, matrimonio o adopción” (Light: 1992).

<sup>31</sup> Publicado en la revista chilena “Mensaje” en diciembre de 1986.

que ver más con una toma de conciencia de su condición de sujeto; conciencia que es obtenida una vez cumplido el tránsito experiencial de la tortura. Lo que alcanzamos a rastrear, en el tratamiento literario del incesto (aquí ya coincidimos con Gligo), **es el "estigma" de la violencia sexual asociada al mestizaje** y en este sentido sí podríamos hablar de una herencia que es expresión de degradación y abyección simbólica que se da por razones sociales, étnicas y culturales. También podría pensarse (con el peligro de caer en una especie de determinismo social) que la violencia ejercida al personaje principal es casi la consecuencia lógica de vivir en un ambiente sórdido dentro del cual el manoseo y la juerga son cosa cotidiana.

El incesto, que es visto como las relaciones sexuales que tienen los parientes cercanos y entre los que se prohíbe el matrimonio; socialmente lo ubicamos como que se da más entre sexos opuestos; sin embargo en la novela sufre un tratamiento distinto al introducir a la madre como sujeto participante del mismo. La referencia a esta participación queda planteada desde la primera **página "la mamastra la besa en la boca y su papá la besa en la boca: hostigan"** (PLP.13), pero a lo largo del texto encontramos múltiples referencias a la forma en que la madre toca y besa a su hija (PLP. 23, 26, 30, 31, 97, 98) y lo asevera **"la Rucia" ante Juan casi al final de la novela** (PLP. 274) y Coya misma, dentro de la prisión, lo afirma cuando dice **"Electa en el erial, adquirí compromiso** después de la inmensa burla de mi ma ma mam mamá y cuando ya la pirámide.. (PLP. 277) y **"viuda de mi padre, viuda de mi madre, enlutada, me recojo hasta mi propia fundación..."** (PLP. 277). A pesar de la vejación sufrida por el padre, en Coya el sentimiento de amor-rechazo, como ya apuntábamos,

es más claro hacia la madre que hacia el padre. Por éste solo siente amor, admiración, e incluso deseo. Le otorga el título de "Don" que la sociedad le niega "es el amor mío que crece, se agranda sublevado, acosado, si en esta tierra hasta el don lo niegan. Sí, mí, tanto que lo quise, de perfumes de yerbas **lo tenía para que se luciera en barrio**" (PLP.34). Y es por él que Coya dice las palabras más poéticas que contiene la obra (PLP.34-38). De hecho estas cuatro cuartillas y media son un largo lamento mediante el cual Coya y Coa expresan dolor y deseo. El dolor es por la inminente muerte del padre y el deseo se expresa mediante un acto de la imaginación, pero consciente de que ese amor **está "al revés, siempre al revés de los cristianos conversos"** (PLP.35). Es la noche de la tragedia en que el padre es herido y se desangra en los brazos de Coya, **es una noche "aindiada"** (PLP.37) en que realidad<sup>32</sup> e imaginación se fusionan, en que tragedia, dolor y deseo se hacen uno. Coya llora toda la noche, pero Coa es la que imagina y desea al padre, la que imagina y sueña el juego **erótico "que tú entrabas y a la fuerza, dime, dame, dame, de las mechas me doblabas"** (PLP.38). Coya y Coa aparecen fusionadas por primera vez, duales y únicas. Son la razón y la imaginación, son la hija y la amante. Definitivamente este amor hacia el padre suaviza en gran medida el hecho de haber sido violentada por él, pero el rechazo que Coya experimenta hacia su madre nos ha dado la pauta para centrar nuestra atención sobre el asunto. El incesto por sí solo da pie para hacer un estudio que rebasa los límites de nuestro trabajo, solo deseamos precisar que tanto éste como el gesto trasgresor del rol de la madre consiste en poner en circulación una dislocación

---

<sup>32</sup> Realidad textual por supuesto, que refiere el momento en que Coya sufre la agonía de su padre.

del núcleo familiar, contradiciendo de este modo el discurso retórico de las sociedades conservadoras, incluyendo por supuesto la retórica de la familia que la dictadura pinochetista había propagado. Poner en escena a una familia marginal, que vive igualmente en una zona marginal y que en su cotidianidad fragmenta los valores modelados por la sociedad (en este caso la sociedad chilena) pone en entredicho no solo la representación social de la familia, sino la fragilidad de las sociedades modernas al hacer evidente el debilitamiento de la estructura familiar tal y como la concebimos. Para el orden social y para nuestra cultura latinoamericana, la madre, y con ella lo femenino, siempre es asumida al rol del amor desinteresado y puro, al de la protección y la contención misma, sin embargo la trasgresión del rol materno<sup>33</sup> aparece no solo como una amenaza de la propia estructura familiar, sino que marca un distanciamiento con el discurso radical feminista que solo ha visto lo masculino=hombre como el más capaz de ejercer violencia sexual sobre lo femenino =mujer.<sup>34</sup>

La conocida oposición binaria del determinismo biológico pierde fuerza y, al hacerlo, saca a la luz otras complejidades propias de la condición humana. En entrevista con Juan Chapple Clavijo<sup>35</sup> la autora aborda el ámbito femenino como una de sus motivaciones e indagaciones escriturales más importantes:

*Pensaba efectivamente que la mujer podía estar cerca de lo femenino, pero en absoluto hay una cercanía, hay una distancia considerable entre la biología y el*

---

<sup>33</sup> Dicha trasgresión la consideramos como una especificidad dentro del tratamiento que Eltit hace del incesto.

<sup>34</sup> Queremos precisar que esto que decimos se refiere únicamente al tema del incesto dentro de la familia específica de Coya, pero no contempla las relaciones de dominación y sumisión que, en esta primera parte de la novela, padecen las mujeres del bar.

<sup>35</sup> Periodista y Magíster en literatura hispanoamericana y chilena por la Universidad de Chile. “Diamela Eltit y las errantes maquinarias del juego”, Los Vigilantes. Editorial Sudamericana, 1994, p.13-14).

*género. Más bien me ha interesado lo femenino como lo menos centrista, lo masculino lo veo como lo más centrista. No ligo masculino a hombre, ni femenino a mujer. Entonces, me interesa trabajar la categoría de lo femenino y ver qué cae dentro de esa categoría, y de repente caen hombres y mujeres dentro de lo masculino.*

Creemos que la estrategia escritural de Eltit opera en otro extremo del supuesto implícito de género<sup>36</sup>, y parece aventurar la hipótesis de que en la medida en que el trasfondo socio- cultural cambia, es probable que cambien los estereotipos rígidos *que condicionan los papeles y limitan las potencialidades humanas de las personas al estimular o reprimir los comportamientos en función de su adecuación al género* (Lamas: 2002; 36). Inferimos que Eltit, al abordar esta temática dentro de su novela, no pretende de ninguna manera denunciar el hecho, sino poner entredicho las bases de esa institución social que es la familia y al mismo tiempo poner en consideración que el género, como distinción significativa en gran cantidad de situaciones, es ante todo un hecho social más que biológico.

Como puede constatarse partimos, para el análisis, de la relevancia de la cotidianidad y tomamos, de uno de los ámbitos del imaginario social, a la familia, ahora vayamos al ámbito espacial que, dentro de la novela, es presentado en consonancia con el familiar.

### **2.3.3 EL BAR COMO ESCENARIO VITAL**

De entrada, la base material a partir de la cual son posibles las lecturas realizadas es la identidad, es decir, la adscripción, el sentido de pertenencia a

---

<sup>36</sup> Género visto como un conjunto de expectativas prescriptivas y específicas de la cultura sobre lo que es apropiado en hombres y mujeres.

un grupo, a un espacio, a una colectividad social. Desde esta ubicación nos resulta de vital importancia reconocer la diferencia del nosotros frente al ellos que subrayadamente la obra alude. En la parte introductoria, se ha dicho, queda establecida **la identidad "indígena" de la madre de Coya** situada en el bar, así como la marginalidad de los que a él asisten y conviven. Asimismo, el bar se erige como un lugar de constitución de lo simbólico y de puesta en escena no solo de cuanto sucede al nivel de los individuos que lo habitan, sino como escenario de las múltiples violencias ejercidas sobre ellos mismos y que son del orden cultural y simbólico, pero también político y social.

Con respecto a la identidad Gilberto Giménez (1993; 43) dice que *es un sistema de relaciones y de representaciones, sin embargo la identidad no es algo esencial e inmutable, es un proceso activo y complejo, resultante de conflictos,<sup>37</sup> de negociaciones*. Es decir, lo único permanente con respecto a la identidad son sus atributos relacionales y de cambio ya que las identidades emergen y varían con el tiempo y, **en "cada tiempo", se orientan** bajo un sistema de valores social y culturalmente compartidos. De este modo la identidad no se construye al margen de la vida social y de sus procesos ya que cualquier individuo únicamente puede autoreferenciarse como diferente en la medida en que interactúa con el otro o con los otros; y del mismo modo porque la identidad remite a un territorio geográfico o a una construcción espacio-temporal. Antes de abordar explícitamente lo referente a la identidad marginal e indígena, permítasenos hablar del bar como un espacio dentro de la novela en el que se hacen visibles otras problemáticas.

---

<sup>37</sup> Hemos querido hacer este subrayado porque la frase ya apunta hacia la acción que Coya habrá de realizar una vez que pase por la experiencia de la tortura y de la cual surgirá una Coya otra.

En ***Por la Patria***, el bar, desde el punto de vista de la construcción imaginaria de lo que representa, responde a ciertas condiciones que van desde el orden físico de la construcción, los usos para los que está destinado, hasta el tipo especial de seres que lo habitan en relación con un contexto más amplio que en la novela es el barrio, el eriazó y la cárcel. El bar es el espacio en el que se recrea la cultura cotidiana mediante los procesos de interacción y por tanto de construcción de una pertenencia territorial. Sobre el concepto de territorios identitarios o culturales, Gilberto Giménez los define como espacios de inscripción de la cultura y resalta la importancia que éstos tienen en la vivencia cotidiana en cuanto conlleva un proceso de apropiación simbólico-expresiva del lugar, que se traduce subjetivamente en un objeto de representación, o apego afectivo, es decir, en símbolo de pertenencia socioterritorial.

Nosotros hemos analizado esta construcción de la identidad, como ya lo hemos dicho, a partir de las interacciones de cotidianidad, porque es justo mediante éstas como accedemos a ciertos ordenamientos sociales e históricos que establecen relaciones de oposición entre hombres y mujeres, entre lo indígena y lo que no lo es, entre lo marginal y lo no marginal, entre "vencedores y vencidos" haciendo uso del título del penúltimo subcapítulo de la novela ***Por la Patria***.

Especial importancia le otorga Eltit al espacio del bar y esto es así puesto que con él, a manera de escenario, abre su obra. Es un lugar de encuentro, pero de encuentros transitorios en el que los que allí conviven intentan ser felices bailando y tomando: **"Seguía al mancebo y él me precavía y fue un baile.** (Explico que si no rumbeábamos nos íbamos en el miedo y espanto en la

redada)" (PLP.115). Este bailar, esta fiesta, conserva ciertos rasgos carnavalescos ya que saca a flote aspectos de la realidad inmediata de sus personajes, pero es presentada al mismo tiempo como un catalizador, un recurso para equilibrar el miedo de todos los días, **"para evadir la oscuridad del afuera que me perturba"** (PLP.22) como dice Coya. Dentro del bar hay otro espacio cuyo punto de referencia en el imaginario ético y estético masculino va a involucrar en su totalidad a la imagen de la mujer: el **"reservado"**. Es decir un área en donde se ejerce la prostitución, esto es, una especie de prostíbulo. Y es desde ese reservado que un hombre cualquiera de los que allí asistían le otorga a Coya su nombre **"dual y bilingüe"** Coya –Coa, que representa sin duda lo híbrido de su identidad.<sup>38</sup> **"Cuando escuché al hombre enronquecido en el llamado, pensé con rabia, tuve la imagen abierta de la mujer mojada, manchando semen mi propia figura húmeda de baile que volvía de desprestigio mi yacer ausente del reservado, o tal vez ninguna mujer, sino el que se jugueteaba a mi costa tras la cortina rasgada el súbdito"** (PLP. 26).

Sabemos que las mujeres del bar, incluyendo a la madre, ejercen la prostitución e inferimos que es una prostitución ejercida a través de las generaciones, **porque hay una parte en que se describe a Coya bailando "para todos" mientras su madre la observa con disgusto y ante esta situación Coya afirma "la madrecita de ella era más consentidora"** (PLP.25). De Coya no se dice

---

<sup>38</sup> Es sabido que el término "culturas híbridas" fue puesto en circulación por el argentino Néstor García Canclini en un intento por explicar esa pugna y adhesión entre lo popular y lo moderno y que escapa de términos como "mestizaje" o "sincretismo". Específicamente "hibridación" significa reconciliación entre culturas adversas; es una noción que trata de caracterizar la condición de las culturas contemporáneas en las que se producen muchas mezclas entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno, lo nacional y lo extranjero. Y esas mezclas pueden realizarse en muchas formas. Actualmente el término "mestizaje", desde la antropología, los estudios culturales y en las políticas, se ubica para nombrar y explicar algunas formas de convivencia multicultural moderna, que están condicionadas por el mestizaje biológico.

explícitamente que ejerce la prostitución, pero sí se expone que por lo menos solía divertir con su baile a los parroquianos a quienes les permitía además el manoseo. Las mujeres de ***Por la Patria*** aparecen, en un primer momento, ancladas en el rol tradicional y estereotipado mediante el que se exhiben las relaciones de abuso y sumisión. Desde las primeras páginas se muestra a la madre de Coya semiforzada por su pareja a tener relaciones y argumentalmente se esboza que entre Juan y Coya hay una especie de relación patológica en la que Juan es el que se muestra más enamorado; de hecho Coya tiene claro por qué causas no puede entregarse totalmente a Juan:

Juan: –Si es que me querís. Dime, dime sí que un poco te pasa.

Coya: –Sí, le contesta. No, no puedo contigo que lo arreglaste todo para separarnos (se refiere a su padre), trayendo esclavos, pagando por ellos, que sólo tú tienes la culpa de lo que pasó (PLP.70).

Juan se obsesiona y pasa de ser dominado por el amor a dominado por el odio, odio que termina por llevarlo a hacer alianza con el grupo de los poderosos.

**“Juan que portaba un distintivo, me afirmaba, me tiraba muy fuerte el pelo. –Lo hice porque me sentí enjuiciado por ti, me pusiste débil y defectuoso.”**  
(PLP.163).

Las mujeres del bar también tienen sus desavenencias (PLP. 27,30-31) y éstas se dan justamente por el amor de Juan. Quien más resentimiento muestra hacia Coya por esta causa es Berta, personaje interesante que va a sufrir una transformación ya que se constituirá en una parte fundamental de la reescritura de la memoria de Coya.

No es ocioso que Eltit escoja, para hacer también su propia reescritura de la memoria y de la historia misma, un lugar que socialmente representa la

degradación, la soledad, la turbiedad de las sociedades y, dentro de la novela, a la patria misma. El tema del burdel, junto con los demás temas que aborda la novela, solo forma parte de su proyecto de escritura que es, al mismo tiempo, su proyecto y espacio político:

Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro a mi arte como arte de la intención. yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras, digo que relucientes serán conventos más espirituales **aún. [...] Porque son más puros** que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno más límpidos. Porque sus casas son hoy la plusvalía del sistema: su suma dignidad. Y ellos definitivamente marginados, entregan sus cuerpos precarios consumidos a cambio de algún dinero para alimentarse. Y sus hijos crecen en esos lupanares. Pero es nuestra intención que esas calles se abran algún día y bajo los rayos del sol se baile y se cante y que sus cinturas sean apresadas sin violencia en la danza, y que sus hijos copen los colegios y las universidades: que tengan el don del sueño nocturno. Insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas mis iguales.<sup>39</sup>

Al elegir un bar con su burdel interior<sup>40</sup> lo que está haciendo es marcar trayectos vitales, delineando personalidades y forjando discursos fundantes

---

<sup>39</sup> En 1980 Diamela Eltit transitó por prostíbulos, cárceles y hospicios (zonas de dolor) leyendo sus escritos los cuales se encuentran dentro del “Arte de la intención” fundamentos-Diamela Eltit, 1980. Este fragmento es una parte de ellos.

<sup>40</sup> Rodrigo Cánovas realizó un estudio sobre el significado del burdel en algunas de las principales novelas chilenas del siglo XX, y a ese espacio le llama “prostíbulos en *ausencia*”, en el sentido de que para entender las relaciones entre los actores en un lugar acotado debemos acudir a imágenes y conceptos provenientes del propio lugar, del burdel mismo.

sobre la sociedad del momento. El bar Eltiano es abordado desde la perspectiva de un escenario en el que se exhiben los sujetos más marginales y las principales acciones del primer capítulo ocurren precisamente dentro de él. Es en él justamente dentro del cual emerge la imagen problemática del hombre y de la mujer. En este sentido, todo cuanto sucede en el espacio del bar de alguna manera reproduce discursos e imaginarios, como los que ya se enuncian y que están presentes, también, fuera de la realidad textual.

El bar se perfila no solo como espacio de violencia sino también de burla. Violencia, decíamos, hacia una mujer semiforzada al acto sexual (PLP.14), como burla por parte los parroquianos hacia Coya y su madre en el acto de bailar (PLP.23) **que mediante las apuestas de la "turba" pone de manifiesto la mercantilización del cuerpo femenino.** Es asimismo escenario de la envidia y competencia entre las mujeres. Entre una madre que quiere ser el centro de la fiesta y una hija que no quiere ser comparada con ella (PLP.22). Una madre que tiene **"su pelo rucio, teñido rucio y gringo"** (PLP.23) en un claro intento de negación de su identidad indígena **y a la que Coya dice no querer: "¿Me querís Coya? –No madre, nunca a usted"** (PLP.24).

El hombre es visto, a través de su personaje principal, como forma de acoso, de amenaza y también de poder y así Juan quien se dice enamorado de Coya, pero rechazado por ella por la causa que ya señalábamos anteriormente y además por sus escasas cualidades físicas y amoratorias (PLP. 70-71), en realidad es el padrote del conjunto de prostitutas abusadas. Pero mediante ese abuso de poder se evidencia de igual manera, la desolación permanente y la falta de intereses en ellas las violentadas. Nadie deja el bar, ni el barrio, nadie se va,

incluso Flora (una de las amigas de Coya) quien **“cree que sólo el barrio es el país y que el resto del territorio son los árboles, las hojas, el estero plácido que las va a bañar limpiándoles la pus”** (PLP.66).

El otro espacio interior al que solo se hace referencia una vez en la novela, es la casa de los padres de Coya. Los rumores del mundo exterior se impactan, predominantemente, en la interioridad del bar. El bar es, al mismo tiempo, la continuidad de esa exterioridad. Entre ese mundo interior y exterior, que en este primer capítulo de **la novela es el barrio, hay un “eriazó” de por medio, es decir una tierra sin labrar. El barrio acordonado “con sigilo sobre los cuerpos”** (PLP.21) es la imagen con la Coya crece, narrativamente hablando. El eriazó sumergido en la oscuridad es el espacio por el que los cuerpos se evaden, lugar en **donde se “sienten los pasos”** (PLP.30) y en donde se perciben luces que iluminan al bar desde afuera (PLP.24) como signo de que hay algunos por ahí buscando a alguien, un **“foco” que indica que alguien se dirige hacia** el lugar en que las amigas le piden a Coya que las ampare en su casa (PLP.31). Los **disparos en la noche, los cuerpos huyendo, “los seis camiones en fila para la redada que nos iba a tocar a nosotros”** (PLP.32) ya son indicios más claros de todo cuanto acontece a otro nivel que rebasa el barrio mismo.

En la sucesión de hitos pesqué el hilo de sangre  
que iba a correr, porque el general donaba a la  
tropa el brindis y haces de luz iban a iluminar  
el barrio: vi también detrás el campo abierto el  
eriazó y a alguien que corría por allí herido (p.32)

En el mundo exterior está la casa de Coya como lugar simbólico de muchas otras casas en las que es preciso borrar toda huella y vestigio de identidad. Todo aquello que comprometa y exponga los cuerpos.<sup>41</sup>

**...cerré la puerta y el desorden se hizo pasado**

recuerdo cuando rompí todos los papeles, las fotos, las cartas, la montonera de cosas ardía en la fogata y más allá otra y otra en cada casa, en todo el barrio se sabía que mi padre cruzaba el atajo y que los camiones y séquitos venían como materia ensordecida (p.33).

El bar, el eriazo y la casa son hasta este nivel espacios en los que la historia social se instala y se permite hablar de temas como la muerte, la violencia, el ejercicio del poder sobre cuerpos concretos: los de las mujeres del bar y los de los fugitivos que cruzan el eriazo. Los cuerpos físicos y los espacios como cuerpos, son los ámbitos en donde se hacen visibles los imaginarios de la violencia, de la desigualdad y van a actuar de manera plausible dentro de una sociedad como valores aceptados y generalizados que ofrecen y legitiman formas concretas de dominación existentes en cada país. De esta manera el territorio, el espacio, adquiere nombre y se materializa, como afirma Armando Silva (1994: 51): *en imágenes, en un juego de operaciones simbólicas en las que, por su propia naturaleza, ubica sus contenidos y marca sus límites.*

Ahora bien, el establecimiento de esta imagen problematizada que enfatiza las relaciones de desigualdad entre hombres y mujeres y los ámbitos espaciales en los que se mueven, y que ya son lugares comunes en tantos y tantos estudios y

---

<sup>41</sup> De hecho, el relato de la acción de quemar papeles comprometedores es parte del discurso de las víctimas de la represión en cualquier país latinoamericano.

trabajos académicos sobre el tema, se redimensiona en ***Por la Patria*** al proponer que la violencia del cuerpo, en un espacio pequeño como es el bar y su burdel interior, es tan solo una analogía de cuanto sucede en el cuerpo social y político.

Esta territorialización del cuerpo físico al social se da mediante un movimiento especular en el cual se van a resignificar los discursos mediante la transmutación de Coya, sobre todo el discurso de la mujer abusada; transmutación que se va dando de forma paulatina a lo largo de la novela y que alcanza su máximo dentro de la cárcel de mujeres. Si en un momento de la historia que se cuenta, Coya y su grupo de amigas simbolizan de alguna manera una construcción cultural que expresa una práctica significativa en función del sometimiento y la diferencia entre la mujer y el hombre; en el segundo capítulo de la obra veremos cómo se deconstruyen esos discursos dominantes que corresponden a un discurso patriarcal y se construye una propuesta diferente al deconstruir por completo ese imaginario femenino a través de la transmutación de su personaje principal.

Hasta aquí, hemos intentado demostrar que en la construcción de los territorios (físicos o corporales) no solo interviene la lengua, las formas de contar y narrar, sino las formas de interactuar, de sentir, de recordar, y de resignificar y que el mundo del imaginario cotidiano, que está constituido por las múltiples relaciones del hombre con su mundo circundante, está igualmente inmerso en las diversas representaciones y prácticas sociales.

#### **2.3.4 LO INDÍGENA Y LO MARGINAL**

Asimismo, dentro de ese mundo del imaginario cotidiano que la novela evoca, encontramos la persistencia que Eltit muestra al recurrir a la diferencia como signo de identidad, lo cual nos obliga a detenernos en esos rostros en donde se aferran los signos de un orden social excluyente y marginalizador. Los rostros que, además de femeninos, atraviesan ***Por la Patria*** son también indígenas; están situados en la periferia de la ciudad, y viven aparentemente al margen de lo que sucede en ella. Cuando Eltit llena la primera página de la novela con la figura de la madre indígena, nos señala otra de las posibles rutas de lectura: lo indígena y lo marginal.

Tanto el tema de la pobreza, como la situación de marginalidad de ciertos sectores de la población, siempre ha sido un tema central que ha ocupado la atención de los imaginarios latinoamericanos. Estos imaginarios algunas veces se detienen en resaltar una mirada compasiva sobre los pobres, mientras que otras los determinan como una potencial amenaza o desprecio y hasta culpables por su situación precaria. Desde su nacimiento en el seno de la antropología cultural, la marginalidad tiene una larga historia y actualmente es un tema interdisciplinario que pasa lo mismo por disciplinas como la economía, la sociología, que por la psicología social y otras muchas más y sabemos que en Latinoamérica existe una extensa producción en torno al tema y que es a las ciencias sociales a las que les corresponde tratarlo de una manera más profunda. El término "marginalidad" **sugiere** por supuesto, estar al margen y esto ha llevado a que se le confunda con la pobreza. La idea más generalizada de la pobreza tiene que ver con la carencia o escasez de bienes materiales que

generalmente se van a medir, de forma directa, a través de los indicadores de necesidades básicas satisfechas o también de manera directa por medio de la insuficiencia de los ingresos. Las cuantificaciones son importantes, pero no se puede remitir el fenómeno únicamente a ese nivel ya que existen otros elementos no monetarios que son difíciles de medir y que también inciden en el bienestar de las familias. Eso por una parte, y por otra, existen igualmente aspectos culturales, políticos, territoriales que inciden en la configuración de la pobreza.

Con respecto al **término de "marginalidad"**, éste ha cobrado fuerza desde un sector de la crítica que se identifica con el estudio de las minorías de todo el mundo. Dichos estudios se ocupan de las problemáticas de grupos feministas, homosexuales, negros, y otros relacionados con Latinoamérica, incluyendo por supuesto el componente indígena, o incluso los que viven en condiciones de pobreza.

Helio Gallardo (2000:14) postula al pobre como marginal. Desde su perspectiva el marginal (o sea el pobre), es concebido como alguien ubicado en el borde externo del proceso de desarrollo. Pero al mismo tiempo marca una diferencia entre el pobre y el marginal. *El marginal es recuperable, mientras que el empobrecido no es dueño de su destino ni siquiera para salir de pobre: la agencia externa lo conduce a una sociedad/meta que él no determina. Estrictamente, no puede darse en él (excepto como ausencia) la subjetividad. O sea, el deseo y voluntad de ser sujeto y las acciones que lo testimonian.* Esta postura aborda la pobreza como una condición social que prácticamente se habrá heredado de generación en generación y parece asumir que quien

aprende a vivir como pobre, como una condición casi natural, quien vive largamente en un sistema, termina por habituarse a él y el propio sistema lo obliga a aceptar las reglas del juego, así como sus normas, sus pautas, sus conductas y sus valores.

Por su parte para Mayra Espina (2001), *la definición de marginalidad entraña una relación de poder que culturalmente excluye al otro y que define lo que es legítimo, normal o correcto, e implica también una clasificación*. Es decir, la marginalidad no está asociada necesariamente a problemas económicos, sino que implica una forma de cultura que expresa una visión del mundo y de las cosas.<sup>42</sup>

Desde el ámbito estético hay quienes, como el chileno Dino Plaza Atenas (s/f), se niegan a sostener que exista un discurso llamado marginal, *lo que existe es un sujeto que sociológicamente carga con un estatus de marginalidad, por cuanto sufre del rechazo y la segregación de los circuitos de producción y de poder*. Atenas afirma que *cuando la problemática de esos sujetos es convertida en discurso, la realidad varía porque al producir uno de esos discursos, los cuales evidentemente ponen el acento en las problemáticas propias de los grupos marginales, el contexto cultural exige que se haga inexorablemente desde el marco impuesto por lo oficial*. Es decir, que necesariamente se enuncie desde el lenguaje y, a través de él con toda la carga ideológica, los valores que son propios de una cultura. Con esto lo que resultará será un discurso que se incorpore al espacio dominado, pero llevando consigo toda una carga de resistencia y trastocación a los órdenes impuestos por la misma cultura

---

<sup>42</sup>Tal vez sirva de ejemplo citar las relaciones de discriminación que se encuentran en el binomio masculino-femenino.

dominante. Lo que Plaza Atenas afirma es que el autor de un texto, con su escritura, *implementa como táctica de funcionamiento el reconocimiento de lo oficial al incorporar las formalidades que le impone el sistema para hacerse discurso, pero al hacerlo habla de todo lo prohibido y de lo oficial*. Lo que resultará de este tipo de discursos con las características mencionadas será un nuevo producto cultural: *un texto determinado que incorpora lo formal del sistema, pero lleva a ese ámbito un tema o preocupación que no estaba permitido: en este caso la legitimación de las problemáticas atinentes al sujeto marginal*. Es decir, para Plaza Atenas lo marginal pierde su fuerza al ser incorporado a ese marco impuesto por lo oficial como lo es el lenguaje y que las temáticas que no estaban permitidas se legitiman por ese solo hecho. Vistas desde este ángulo, las temáticas que aborda Diamela Eltit en ***Por la Patria*** a pesar de su subversión quedarían “legitimadas” por el solo hecho de estar contenidas en y por el lenguaje, el literario en este caso.

En las múltiples entrevistas que ha concedido, Eltit reiteradamente ha dicho que “en la marginalidad está lo negativo, el reverso nuestro, lo que permite que nosotros seamos lo que somos” y que a ella le interesa “eludir la oficialidad literaria y política y todo lo que implique subordinarse a un orden establecido”. En función de lo anterior, Eltit ha apostado por una escritura que ella nombra de los “márgenes”<sup>43</sup> no solo por abordar temáticas relativas a lo marginal, sino

---

<sup>43</sup> El tema de la marginalidad en el contexto chileno, asegura Enrique Sandoval-Gessier Dr. En Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, “ha sido tratado desde el primer tercio del siglo pasado por diversos autores como Acevedo Hernández, Isidoro Aguirre, Nicomedes Guzmán o González Vera. Ellos tratan una marginalidad que reside en una economía que los separa de los que poseen y de la carencia de los beneficios sociales y de los bienes materiales de que dispone la sociedad moderna (techo, abrigo, salud, alimento) y que constituyen las reivindicaciones básicas de las luchas sociales de los años veinte en adelante y de la usurpación constante de que han sido víctimas” ([www. s5.proyectocultura.com/es/tes/lit/lit2.html](http://www.s5.proyectocultura.com/es/tes/lit/lit2.html)).

porque se sale de los márgenes impuestos por el mercado editorial y, contraviniendo en cierto sentido la postura de Plaza Atenas, la escritora también ha intentado un rompimiento con lo literariamente establecido, ha escrito desde una nueva formalidad textual con el fin de exponer temas que son marginales a la sociedad, pero que le pertenecen al mismo tiempo. Y este intento está definitivamente concretado en ***Por la Patria*** y pareciera que los seres marginales que pone en escena son seres **"recuperables"**, utilizando el término de Helio Gallardo, tal y como sucede con Coya/Coa después de vivir los horrores de la tortura y de la privación de la libertad. En cuanto a la temática ya se ha dicho que el incesto es uno de ellos, pero la escritura hecha desde los márgenes (fragmentación, dislocación de la frase lingüística, etc.) también sitúa a sus personajes en una zona periférica (el bar y el barrio) y les otorga una identidad que los signa doblemente dentro de la marginalidad, es decir la identidad indígena.

**La identidad indígena** se enuncia desde la primera cuartilla y se confirma a lo largo del primer capítulo. La obra se abre estableciendo la identidad de la madre de Coya (indígena con el pelo pintado) y la identidad del padre, así como el de algunas de las mujeres en servicio, también indígenas. En contraposición y mediante la voz de Coya niña que se pasea por el bar buscando a sus padres, se marca la diferencia étnica mediante el color del pelo de uno de los parroquianos **"el pelo de él que es rubio y por eso mismo no es y el de ella oscuro que tampoco"** (PLP.17).

Los orígenes de quienes se encuentran conviviendo en el bar, es decir los parroquianos, no se explicitan, pero las características físicas de los personajes

centrales, así como su ubicación espacio temporal que los funde, los reúne y los une sí; y por el hecho de convivir e interactuar dentro de ese lugar, se convierten en un grupo y como tal asumen una doble identidad, la de su origen y la que les proporciona el espacio.

Trabajando específicamente sobre las instituciones sociales (económicas, históricas, religiosas) Castoriadis (ídem: 205) **propuso la noción de "imaginario social"** para designar la creación incesante de figuras, formas, imágenes que permiten dar respuesta a interrogantes fundamentales del hombre en sociedad: quiénes somos como colectividad, qué somos para los otros, qué necesitamos, qué queremos. Solo respondiendo a estas preguntas, un grupo humano puede construir identidad. Y desde este punto de vista, lo que Eltit plantea con respecto al imaginario sobre la identidad indígena intenta ser un recorrido no solo por las costumbres y la lengua heredadas, sino un recorrido también de las huellas que éstas han dejado en el territorio urbano y en la memoria histórica.

De acuerdo con Gilberto Giménez Montiel, *la identidad es uno de los signos más visibles, más establecidos y más reconocidos del orden social y señala que la identidad es el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos), a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado* (2002; 38).

Nosotros hablamos de una doble identidad, la de origen y la que proporciona el lugar. La de origen se muestra de cierta manera alterada por la pintura en el cabello de la madre de Coya. Giménez se refiere a este aspecto de la identidad

como "aculturación" la cual no implica una pérdida de la identidad, sino solo su recomposición adaptativa, y afirma que la identidad corresponde a un proceso evolutivo y no a una constancia sustancial y que para afrontar estos casos se requiere reajustar el concepto de cambio tomando en cuenta, por un lado su amplitud y su grado de profundidad, y por otro, sus diferentes modalidades. Tomando como criterio su amplitud y grado de profundidad éste concibe el cambio como un concepto genérico que comprende dos formas específicas: **la transformación y la mutación**. *La transformación sería un proceso adaptativo y gradual que se da en la continuidad, sin afectar significativamente la estructura de un sistema, cualquiera que éste sea. La mutación en cambio, supondría una alteración cualitativa del sistema, es decir el paso de una estructura a otra* (Ibíd.; 42).

**La insistencia en señalar el pelo "rucio" de la madre de Coya** nos invita a ver en ese símbolo algo que está latente. Puede ser como lo dice Gilberto Giménez el proceso de adaptación gradual al que se han visto sometidas las etnias de toda Latinoamérica. O como asegura Bonfil Batalla (1988, citado en Castro Lucic: 2002; 32) para el caso de Chile: *esta identidad está revelando no solo la diferencia frente al otro occidental, sino que estaría haciendo consciente la desigualdad y la subordinación*. Y ahondando en el tema Castro Lucic (Ídem. P.32) afirma que *adscribir (sic)<sup>44</sup> a la identidad indígena en Chile, ha sido un proceso lento y cauteloso; en algunos sectores aún se mantiene reserva. Reconocerse a sí mismo, asumir el epíteto en una sociedad que discrimina por el color de la piel y por la misma condición de ser "indio", no ha sido fácil. Los*

---

<sup>44</sup> En la Enciclopedia del Idioma de Martín Alonso se dice que adscribir es agregar a una persona al servicio de un cuerpo o destino.

*ribetes de dramatismo alcanzados quedan demostrados por tantos casos de personas que optaron por transformar su aspecto físico e incluso cambiar sus apellidos.<sup>45</sup> Las primeras experiencias de discriminación acusan recibirlas durante la niñez al incorporarse a la educación básica donde los otros niños, **sus compañeros, les señalan como "indios"**.*

En este aspecto, está más que dicho que la situación de los pueblos indígenas es histórica en todo el continente latinoamericano; que se inicia con la llegada de los invasores a sus tierras y que sigue con los herederos de la colonia española hasta en estos días en que los indígenas mantienen una desesperada resistencia para poder sobrevivir ante el acoso de los sectores que pretenden seguir explotando lo mismo a sus territorios que a sus habitantes. Un caso paradigmático de cómo se ha ido fortaleciendo el potencial identitario lo encontramos en el sur de Chile, en la zona mapuche. Allí, la defensa territorial se ha efectuado por la unificación entre mapuches campesinos y urbanos. A mediados de 1999, la sociedad comienza a percatarse del fortalecimiento de aquellas organizaciones políticas mapuche cuya consigna ha sido recuperar sus tierras, vía ocupaciones de terrenos y caminos, y otras manifestaciones de protesta [...] Después del primer brote de acciones bastante violentas, se inicia una seguidilla de ocupaciones –que aún continúan- sobre predios que hoy están en manos de empresas forestales, pero también de latifundistas y empresas hidroeléctricas. La historia del pueblo mapuche señala que efectivamente hasta **hace poco más de un siglo, antes de la llamada "pacificación" (1883),**

---

<sup>45</sup> Llanquilleo (1996) Citado por Castro Lucic (2002) dice que entre 1970 y 1990, de un total de 31,597 casos de solicitudes de cambios de nombre realizados en Chile, 2,056 (6.5%) correspondían a personas mapuche.

*controlaba un extenso territorio. Poseía cinco millones de hectáreas, cifra que en 1973 era de 500,000 hectáreas, y hoy solo alcanza 300,000, es decir ha perdido un 98% de su territorio original. Pero ni el tiempo ni la represión han podido borrar de la memoria histórica lo que consideran sus legítimos derechos ancestrales sobre sus tierras (Ibíd.: 37).*

En relación con los aymara de los andes chilenos la situación ha sido diferente. Su particular forma de territorialidad ha consistido en una apropiación extremadamente discontinua del espacio. Con pequeños islotes productivos, dispersos en medio de una extensa zona desértica en las montañas andinas, han tenido por ello un mínimo contacto con otras culturas, comparado con el caso mapuche de fértiles y codiciadas tierras, con un modelo de ocupación productiva compacto. *Otra particularidad del pueblo aymara es haber sido doblemente discriminado, primero, por el hecho de ser aymara o no chileno; y también por ser aymara, y como tal se le identifica como boliviano (González y Gavilán 1990:153 citado en Castro Lucic).*

Aunque casi no existe diferencia en la marginalidad que sufren los sectores populares y la de los indígenas, éstos deben padecer además el sometimiento cultural, porque si en los sectores populares empobrecidos se puede solucionar el conflicto con reparación económica, la situación cambia radicalmente cuando se somete una cultura diferente a los intereses de una cultura dominante. En este sentido Sonia Montecino (en Garretón: 1993; 113) afirma que *poner en escena en Chile el tema del mestizaje para referirse al mundo indígena es fundamental, porque en nuestro territorio se ha optado discursiva y simbólicamente por el lado "blanco" del ethos que nos particulariza: los lemas*

*ser "los ingleses de Latinoamérica" o en la actualidad "Chile: país diferente", demuestran el tipo de opción frente a la realidad de una síntesis social producto de la mezcla, del sincretismo, de la hibridación.*

La especificidad etniana en el tratamiento del componente indígena, así como de la marginalidad que permean el texto, parece responder a las exigencias de Montecino, pero lejos de mostrar el sufrimiento por un estigma heredado se va a constituir, como diría Julio Ortega, **en "una gestación y, por eso, en un nacimiento subversor" (2000:180). Esta subversión** queda planteada desde el comienzo de la novela en donde los personajes rompen con los roles tradicionales que se espera que jueguen dentro de la sociedad no indígena en la que se encuentran insertos: el de madre, el de padre y el de hija. Dicha subversión la vamos a ver en la transformación paulatina de Coya. Asimismo revela la postura política de la autora en la medida en que al asumir la cosmovisión indígena, asume de igual forma su posición de resistencia desde la que se opone al sistema neoliberal occidental con todo su poder económico, político, cultural, etc., aplicado para asimilar a los indígenas, motivo por el cual para muchos de ellos (como en el caso de la madre de Coya) es preferible sumarse que mantener la resistencia. Esta violencia que implica la asimilación de otra cultura queda plasmada de igual modo en la persona de Coya quien, en el apartado cuatro del **subcapítulo cuatro titulado "El cerco, el delirio, el cerco"** se inventa otra identidad en la que: "tiene una cara distinta a mí y fui esclava: **falta mayor ser rubia [...] sin el bar, carente de borracheras [...] voté mal el gobernante errado y contraje un matrimonio último y tomé un segundo esposo hasta que me cansaron sus embelecocos [...]** Cuando era rubia me miraban y me

tiraban frases y la mayoría quería casamiento conmigo. No concubinato, entiendan que estoy hablando de leyes, de resortes legales. Porque rubia pude haberme casado hasta el cansancio con testigos, padrinos, parientes y en cada uno de los fracasos posteriores arrear con todas mis cosas y dejarme caer en lágrimas sobre los sillones de mi madre [...] Las otras niñas esclavas realizaban juegos risibles. Una de esas nenas me hizo cosas malas y la acusé, pero no le dieron castigo, fue impune la maldad, impura fue. La nena quería matrimonio pero yo no se lo permití y los fui acusando a todos y terminó en casamiento” (PLP.107-108).

### **2.3.5 LOS OTROS SABERES**

De igual forma, mediante la interacción verbal cotidiana que también se presenta funcionando como una puesta en escena, vamos accediendo a ese mundo imaginario, a esa cosmovisión indígena relacionada con la representación del cuerpo humano (salud/enfermedad) en la medicina popular chilena. El cuerpo, que es una de las obsesiones literarias de Eltit, se muestra desde esta cosmovisión indígena, como el lugar de representación en el que se concretizan las prácticas de las sanadoras (es) populares. El conjunto de referencias hacia este tema parece apuntar hacia un objetivo concreto que es el de mostrar que las representaciones que hacen del cuerpo estas sanadoras, constituyen una forma de saber, de un saber que por supuesto no tiene reconocimiento en la medicina científica oficial. También, mediante estos saberes de la medicina tradicional popular en oposición a la oficial, parecen quedar inscritas las relaciones de exclusión y de negación.

Ziley Mora Penroz (2005: 97) ha constatado que *al interior de la llamada medicina intercultural mapuche, el sanador (a), es decir la machi, ocupa una posición de respeto dentro de ella. Con respecto a su saber, algunos dicen haberlo adquirido mediante el aprendizaje (del padre al hijo), mientras que otros lo consideran un don con el cual nacieron.* En el caso específico de la medicina mapuche, la *machi* o sanadora no actúa sola, su intervención se inscribe dentro de un ritual pautado por la comunidad, su constitución como machi no resulta de una decisión personal (como es el caso de los que optan por ser médicos dentro de la medicina oficial), sino que es anunciada por los espíritus y su iniciación como *machi* es efectuada en una ceremonia en la que participa toda la comunidad. Los mapuches en general distinguen claramente las enfermedades de *huinca* (enfermedades naturales) y las enfermedades de *mapuche* (o enfermedades espirituales); para las primeras van al consultorio de los huincas (los blancos), las segundas solo pueden ser tratadas por la machi. Desde esta cosmovisión, el cuerpo humano se constituye en un espacio de representación dentro del cual luchan fuerzas espirituales adversas: los malos espíritus y las hechicerías, así como fuerzas espirituales favorables: la acción de las oraciones, las yerbas, el agua, la tierra, el barro, la arcilla, los metales, el frío, el calor<sup>46</sup> y la propia fuerza interior del enfermo y la acción del sanador como instrumento de la divinidad.

Dentro de la novela esta cosmovisión queda inaugurada con el trabajo de parto en el que interviene **no solo la "chapucera de los menjunjes de toda especie"**

---

<sup>46</sup> En la concepción mágico-religiosa de la medicina tradicional popular sea mapuche, quechua, totzil, nahua, etc., todo elemento de la naturaleza está protegido por un espíritu al que se le pide permiso antes de hacer uso de él. (Cf. "Formas de curación entre los pueblos indígenas" de Juan Ruiz Naupari (1999).

(PLP.15), sino la que será la abuela y por supuesto la que será la madre de Coya:

Mi mamá le pasa su garra a su madrecita y se tienden sobre la guata, mugen y gritan todas a costa mía, hasta que de tanto pedir se les da vuelta la amanecida: no duerman porque si cerramos los ojos me matan. Me buscan con un palito para ensartarme. Me indaga con el palillo, me azuza con la varilla, con cuanto existe me tienta en la muerte. Yo estoy en cruz en el revés de mi mami. Yo honro su **cuerpo, la expando con creces [...] ni matico,** ni muerte alguna dilatarán este encuentro. (p.16)

Y de tal manera esta cosmovisión forma parte de las introyecciones culturales, que la vamos a encontrar integrada en los momentos cotidianos y **extraordinarios de la vida de los personajes como cuando la madre “imagina a Coya cortando por el erial las pocas yerbas que quedan” (PLP.28) y que ésta utilizará para bajarse la borrachera: “Sí, la mareadura pasó y pasó al sellado la madre y gentuza otra. Mordí, chupe yerbas que llevaba en trecho hasta la ingratitud del cuerpo. Vera india las voces auditivas rondaban en la cuerda el halo. Algo pardo se avecinaba como barro. No era india, no. Nunca nada de brujería a mí, sino que pareciera yo misma coincidente al tributo” (PLP.32). O cuando ante la inminencia de la llegada de los militares al bar, cuando ya “la pena se topaba en delirio” “Coya sacó matico de su falda preparándose para aplacar la herida propia o la de su madre. – Para las balas no sirve, no va a surgir ningún efecto. Y esa respuesta le evocó a su padre emplastado” (PLP.132).** Esta cosmovisión quedará definida y englobada al final del primer

capítulo cuando Coya atiende al padre herido de muerte: "Le di esa noche yerba para los males, la emplasté el pecho con matico, agüita de boldo, palqui puse en las tablas para que se le pasara el ardor, todas las plantas que sabía en sus puntadas. Tan bien que se portaba que no decía grito cuando molí matico en el pecho, rezándole al santito yo me pasé la noche con el pecho a la vista para ver el torso de ti dañado" (PLP.38).

Ya habíamos apuntado que son estas páginas en las que Coya expresa de manera poética el amor que siente hacia su padre, y la mujer, la hija y la madre que la habitan se conjugan para expresarlo y para expresar asimismo el dolor: "...ahora que parece tan niñita mía, muñeca mía el juego. Jugando a las cartas trampeó plata seguro, por eso pasamos pobres, pero nada más que usted en la pieza mía, no la madremía en la pieza, no sus partes. Nada de ella ahora. Nunca. ¿Cierto?" (PLP.38).

### **2.3.6 LA ORALIDAD COMO SUBVERSIÓN E INVERSIÓN**

Es claro para nosotros que la novela no intenta de ningún modo reflejar una realidad social exterior, pero en la resignificación que hace sí hay una intención impugnadora y desenmascaradora de ciertas instituciones encargadas de la socialización de los individuos (como la de la familia); y de ciertos valores fisurados en los que se sustenta una sociedad conservadora a la que ironiza mediante la escritura y el lenguaje que nos constituye en sujetos de una cultura determinada; tal como se constata con la cita anterior.

Diamela construye un lenguaje híbrido quebrantando las frases tal vez en un intento de capturar el habla indígena, pero también en un intento de hacer visible al sujeto que, dentro del contexto social, está sometido a conductas

racistas. Utiliza palabras que deja caer de un modo aparentemente descuidado para en seguida introducir giros y vocablos elegantes y hasta clásicos que funcionan como lugares comunes de ciertas capas sociales. Los ingredientes del habla son diversos por lo que puede afirmarse la hibridación que va acorde con los personajes y con sus acontecimientos: **"Sí, mí, tanto que lo quise, de perfumes de yerbas lo tenía para que se luciera en barrio, el barro mismo y disuelto en agua". "Te hei jurado todo o casi todo el pecado de mí. No, yo nunca le, jamás le dije todo lo que pude sentir" [...] "Granate quedó la Coya y él ni miraba los ojos, ¿qué estai? le dije, ¿qué estai? y no me la daba, no me querís la vista. Y aún eso, por demás, empapé sangre en el algodón y después lo exprimí contra mi boca, no, contra mi labio pálido y sin saber cómo, de qué sacrilegio su labio granate se juntó a la Coya" (PLP.34-35).**

La hibridación del discurso culto y el oral se hace patente a través de la instancia narrativa y de la protagonista principal. En Coya, descendiente de aymaras y mapuches, se revela la impronta significativa de la hibridación de la lengua. La mezcla y amalgama de lo oral y escritural, aparentemente distanciados desde el enfoque del sistema letrado, en esta novela se encuentran coherente y satisfactoriamente reunidas en un inusual y expresivo entramado textual. Pero no solo eso, ya lo decíamos, en la novela ***Por la Patria*** la oralidad, cargada con la intención de hacer visible al sujeto marginal, se entreteje con el discurso político y lejos de lo que algunos puedan pensar, este discurso sorprende al lector por su cuidado y oculto tratamiento que de ninguna manera entorpece la idea de base que nutre la actividad creadora de la escritora, que es la de la ruptura estética y la del juego con el lenguaje. La

oralidad en esta novela no está de ninguna manera tratada como algo nuevo, toda vez que se encuentra inserta dentro de un largo camino recorrido por otros escritores. Recuérdese solo a vía de ejemplo algunos pasajes de novelas como *Rayuela*, *La Feria*, *Pedro Páramo*, *Tres tristes tigres*, *La guaracha del Macho Camacho*, *El hablador*, etc., o gran parte de la poesía de Nicanor Parra. Dicha oralidad, con la que están construidas partes de estos textos, constituye tan solo una figura, porque no hay que olvidar que el elemento real con el que se componen los textos literarios es, precisamente la escritura. Sin embargo, la especificidad de la oralidad elitiana estriba, justamente, en su carácter intencional y político, aspecto que en multitud de entrevistas, la propia escritora ha dejado entrever como característicos de su poética, misma que ha ido desarrollando y dejando en cada entrevista concedida.

El resultado de esta combinatoria entre lo intencional y lo político es la incorporación de seres marginales. Seres que mediante la recreación de un universo de discurso, mediante estructuras lingüísticas castellanas mezcladas con una sintaxis híbrida (producto de la presencia de las ocho principales etnias que habitan el territorio chileno), van dando forma no solo a un universo semiológico total. Van dando forma también al universo político social que, **de acuerdo con la visión de la autora, "puede ser igualmente componente de lo narrativo y de lo poético"**. Mediante el lenguaje fragmentado de Coya, signada doblemente como marginal por ser indígena y por ser mujer, Eltit expone, por una parte y como ya se dijo, la precaria situación de los indígenas pero narrativamente subvierte esta condición al someter al mencionado personaje a un proceso de recuperación de la subjetividad. A través de este personaje, que

desde la mayor abyección resurge con dignidad, la autora no solo subvierte, sino que invierte el orden social, porque no solo recupera el valor de la oralidad indígena que es la que tiene la memoria más larga, sino que acerca a su personaje principal a la escritura buscando la integración intercultural.

### **2.3.7 RECAPITULACIÓN**

Es evidente que el espacio narrativo Elitiano elude la instalación de personajes convencionales y apuesta más por personajes trasgresores (mujeres incestuosas, mestizos, indígenas) mediante los cuales va a ofrecer una perspectiva y/o reflexión descarnada de su mundo en un intento por comprender y mostrar el imaginario, la visión de mundo que construye la cultura chilena. Estos personajes marginados/marginales son visto no ya como sujetos factibles de exclusión, sino como asegura Claudia Posadas (2003; 63) *seres vistos desde una creatividad capaz de ver en su intimidad espacios de ruptura y de vitalidad.*

Fuera ya del espacio narrativo, nos parece que a los pueblos indígenas, hoy en día, no les quedan muchas formas dentro de las cuales asumir su existencia: o se suman al sistema o siguen desarrollándose bajo su propia cosmovisión como una forma de resistencia ante los embates de una visión distinta que, históricamente, ha dado muestras de su falta de respeto hacia los espacios para el desarrollo integral de su cultura. La marginalidad que enfoca Eltit desde la condición indígena, es representativa de lo que acontece en las sociedades modernas la cual se plantea como un problema de desintegración social, pero no solo esto, paradójicamente, la escritora hace convivir en un solo texto esta visión, que es un ejemplo de las significaciones que constituyen el imaginario

social efectivo<sup>47</sup>, junto con otra de las significaciones de este imaginario instituido que se encuentra profundamente arraigado en la cultura occidental y que proviene del discurso religioso judeo-cristiano. Este discurso religioso se simbolizará en la madre de la Rucia mediante expresiones: **"la dejé encargada y pagué religiosamente por su mantenimiento. No tenía lugar para tenerla, no tenía salud para cuidarla, ni a los otros chicos tampoco"** (PLP.147). **"Cuando le pregunté por los rezos me contestó que se le habían olvidado, que eran estupideces"**. **"Se ha ido con los otros al bar y allá nada los protege, ni una pared religiosa, ni una medallita al cuello ¿qué será no tenerla? Si ella era la cruz que portaba, mi única garantía a la vida eterna"** (PLP.149). Y se sintetizará en las siguientes líneas: **"Me dijo cosas imperdonables que a cualquier mamá destrozarían, me dijo que prefería no haber nacido nunca, imagínese una cosa así, cuando la vida debe ser de esta manera y los dolores son la cercanía a Dios y ella, que tiene este pensamiento, va a ser expulsada en la otra vida y va a deambular por ahí huérfana y perdida. SU MADRE"** (PLP.147).

Estamos convencidas de que a la escritora no solo le interesa mostrar como diría Castoriadis, **"la compleja urdimbre de significaciones imaginarias que empapan, orientan y dirigen toda la vida social y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen"** (Op. Cit., p. 68), sino que esa sutil ironía que encontramos cuando mezcla el discurso sexual y religioso (PLP. 148), nos obliga

---

<sup>47</sup> Recuérdese que el imaginario efectivo o imaginario radical tiene una cualidad originaria de plantear o de darse bajo el modo de representación. Lo que articula los imaginarios y las representaciones sociales es que ambos tienen la cualidad de asumir las imágenes como representantes de otra cosa y ambos tienen una función simbólica.

a pensar, una vez más, que su intención<sup>48</sup> es dejar al descubierto la fragilidad de las principales instituciones encargadas de la socialización: Iglesia, familia, etc., ya que de manera oblicua a esta cosmovisión judeo-cristiana que privilegia, dentro de su doctrina, el sufrimiento y el dolor como el camino para acercarse a Dios, encontramos la figura degradada de la madre que si bien no practica el incesto, sí se le presenta a la Rucia como **“un bicho, algo maligno y resignado. Dejó a mis hermanos en casa de familiares, porque ella no se hizo cargo nunca, tenía una enfermedad que yo no creo”** (PLP.145).

En síntesis estas problemáticas sociales asumidas por Eltit no intentan mostrar el sufrimiento de seres olvidados en la periferia de las sociedades, o en la periferia de sí mismos, sino los puntos débiles de la estructura de una sociedad excluyente, marginadora y decadente.

A manera de corolario, lo que hemos estado viendo es que los imaginarios sociales tienen que ver, entre otras cosas, con las formas en que percibimos la realidad que nos circunda y que funcionan como mecanismos indirectos de reproducción social y como sustancia cultural histórica. Y aunque los imaginarios se asocian, muy frecuentemente desde los estudios literarios, a la imaginación y a la capacidad de crear imágenes, en la novela éstos están contruidos **sí como una historia “inventada de cabo a rabo”** como afirma Castoriadis, es decir imaginada, pero también están funcionando realmente como imágenes, es decir, por la inversión y desvanecimiento del objeto que, en palabras de este mismo sería “el de un deslizamiento, un desplazamiento de sentido, en el que unos símbolos ya disponibles están vestidos con otras

---

<sup>48</sup> Eltit llama a su arte un arte de intención. Cf. “Arte de la intención”, fundamentos, Diamela Eltit, 1980.

**significaciones que las suyas "normales"** (Ibíd., 219). Los imaginarios, pues, nos permiten percibir la realidad y una de sus funciones, tal vez la principal, tiene que ver con la significación, con la instrumentación del acceso a lo que se considera como realidad en un tiempo y lugares específicos. Esta significación o producción de sentido se produce simbólicamente a través de la cultura específica de cada sociedad, a través de las ideas que a un nivel social consiguen establecerse como evidencia social (permítasenos la redundancia) es decir, en algo que no se pone en tela de juicio simplemente porque se constituye en aquello desde lo que se puede interpretar la realidad.

### 3. REPRESENTACIONES DEL PODER Y DE LA VIOLENCIA

En este segundo momento del análisis, que se centra en el último capítulo de *Por la Patria*, nos interesa particularmente abordar los mecanismos de violencia y sus representaciones simbólicas por los que un determinado orden social llega a establecerse de forma hegemónica y hasta aceptada en una sociedad particular. En este caso hablamos de Chile y su dictadura. A partir de las líneas definitorias que el propio texto y su contexto nos han marcado trabajaremos ahora sobre tales representaciones, pero antes permítasenos recordar que esta parte del trabajo se encuentra situado dentro de dos de los tres campos fundamentales de la representación, es decir, entre el de **la imaginación cultural** que nos permitirá analizar el miedo como una reacción consecuente ante las estrategias implantadas por el poder durante la dictadura y el de **condiciones y acontecimientos sociales** que facilitará, siempre a partir de las representaciones simbólicas de la violencia<sup>49</sup>, hablar de la tortura, de la memoria y en general del conflicto social conocido como la dictadura. De las formas bajo las cuales se presentan las RS tomamos la de las **imágenes**<sup>50</sup> que condensan un conjunto de significados. El aspecto de imagen que es figurativo de las RS es inseparable de su aspecto significante, la estructura de cada representación dice Moscovici aparece desdoblada en dos caras tan poco dissociables como el anverso y el reverso de una hoja de papel. La cara

---

<sup>49</sup> O hegemónicas, como diría Moscovici (1986) en la distinción que hace de las clases de RS que existen.

<sup>50</sup> Nos parece pertinente recordar que dentro de los estudios de las RS la imagen es empleada como figura o conjunto figurativo, pero también en sus acepciones que hacen entrar en juego la intervención especificante del imaginario ya sea individual o social de la imaginación. La competencia que asume lo imaginario y que presupone la capacidad de ver en una cosa lo que no es, sino que remite a algo que no está presente es lo que vincula estrechamente a las RS con los imaginarios sociales toda vez que **las representaciones le permiten al imaginario visualizarse.**

figurativa y la cara simbólica. Lo que significa que a toda figura corresponde un sentido y a todo sentido corresponda una figura.

El segundo capítulo de la novela **“SE FUNDA, SE OPACA, SE YERGUE LA ÉPICA”** está constituido por tres subcapítulos titulados:

- **“Ella siempre tiró pa reina”**
- **“Acerca de vencedores y vencidos”**
- **“Vagarás por las calles, llorando”**

En **“Ella siempre tiró pa reina”**, primer subcapítulo, se inicia la narración con la descripción del traslado de Coya y de sus amigas a la prisión, y en esos primeros ocho párrafos pequeños y fragmentados se instala lo que será el eje de esta segunda parte: la violencia ejercida sobre los cuerpos.

Hay frío el viaje. Pasan a una de un lado para otro.  
Hay frío aquí y sin manta el cuerpo que tiritita, que duele tanto el pecho a mí. Duele también el pulmón no respira. Los ojos oscuros ni sirven cuando no hay luz. Todo el pellejo pelado. Todo el pellejo. Las manos no tocan, los pies no caminan ni la boca. Mentira resulta la calidez del adentro: hace frío, entumida yo y perdida, apenas siento, apenas siendo. Hace frío y está oscuro y me desgarran el pecho, el pulmón los ojos no ven. Salgo expulsada en el pujo. Veo con el pensamiento. Tengo el cerebro trizado (PLP. 169).

Acto seguido y en un movimiento rápido de la narración (al modo en que se movería una cámara de cine) se instala al personaje principal dentro de la celda y la locura y el horror inician. Coya nos sitúa dentro de la historia reciente por la que acaba de pasar junto con sus compañeras **“Voz, voces dijeron: ‘ríndete’**

rendirse´. Voces que fueron dejando un montón de palabras para ellos: suma de datos verídicos y mentiras. Nosotras en la porfía formal dijimos no a todos, a **casi todo lo que pudimos negar” (PLP 170).**

Lo que predomina en este subcapítulo es una narración casi filmica sobre aspectos sutiles como son la descripción del lugar, de las camas, de las 20 presas que toman las pastillas como un ritual nocturno para conciliar el sueño, del deterioro físico en los cuerpos que además experimentan constante frío y el recurso de la noche como un leitmotiv, que sirve de escenario para que tanto Coya como algunas de sus amigas, dejen libres sus recuerdos. Pero lo que esencialmente define a este subcapítulo es la descripción de las diversas torturas a que las presas son sometidas y del modo en que se evaden de ese momento utilizando el recurso de la memoria y del recuerdo, de la evasión de un momento doloroso para el cuerpo a otro en que el cuerpo experimentara placer: **“cierro los ojos al pensamiento visual, al cúmulo de imágenes útiles que contengo en la invalidez de la mente [...] una “niña me toca. Me sube la falda y mi pierna se eriza desgranujada [...] Placiente yo estoy al borde de resignarme porque escozo de su mano, porque gozo y a la vez, Juan el muchacho, interrumpe justo cuando mis muslos se abrían al espectáculo” (PLP 195).**

Se menciona también el traslado de las presas a otra prisión así como el **“Primer exacto interrogatorio” de Coya (PLP 198).** En este interrogatorio Coya es acusada, entre otras cosas de tener el bar como arsenal, le ofrecen que acepte los cargos que se le imputan, pero ésta rechaza el ofrecimiento y entonces viene todo tipo de torturas. Curiosamente es después de las torturas que Coya empieza a escribir sus memorias y aquí se exponen las razones que

motivaron esta actividad de la cual no se muestran indicios en la primera parte de la novela. La escritura “es algo para el atardecer, para las horas en que el encierro se vuelve extenso y los custodios abandonan, dejan libres a cada cual sus pesares [...] los recuerdos que superponen palabras tapando, cubriendo el odio manifiesto que me encauza” (PLP 207).<sup>51</sup>

Dentro de este subcapítulo (al modo de las muñecas rusas) hay otro titulado “Los agónicos frentistas”<sup>52</sup>. Es clara aquí la intervención, la voz de la instancia narrativa que mediante la analepsis vuelve al pasado reciente y narra sobre un hecho tal vez común en esos días: se describe un mitin y un motín en el que muere un joven de quince años ante los ojos de su madre, mientras que en una escena simultánea nos muestra a un hombre: “un frentista adherente [...] agoniza desde hace horas [...] la noche llega y aún los oficiales dan órdenes a la tropa, siempre en contra de los frentistas” (PLP 210). No solo Coya recuerda y escribe sus memorias, la instancia narrativa (¿Eltit?) que había estado guardando cierta distancia en la primera parte de la novela, también inicia su narración épica. Coya dice “hablo siempre de las cosas nuevas, de la infancia, del estilo asombrosamente decadente de la patria [...] **va a ser todo una gran copia**,<sup>53</sup> un sustituto, una toma colectiva del habla [...] esperando que la memoria siga funcionando, operando sobre el espacio de los derruidos cerebros” (PLP 212-213).

---

<sup>51</sup> Algo en esta cita nos hace pensar en que Eltit pudo vivir una experiencia parecida después del toque de queda. Por lo menos creemos que hay en ésta, como en otras partes de la novela, una sutil huella que nos remite al elemento biográfico.

<sup>52</sup> Reconocemos que el resumen de esta segunda parte es extenso, pero creímos importante hacerlo de este modo en virtud de que la novela en cuestión no es posible localizarla en las librerías mexicanas.

<sup>53</sup> Como decíamos, intuimos que aquí también está implícita la sutil huella del elemento autobiográfico lo cual se justificaría toda vez que en esta segunda parte es cuando las intervenciones de la instancia narrativa se hacen más frecuentes, al grado de llegar a confundirse con la voz del personaje principal. ¿La instancia narrativa es acaso parte de la toma colectiva del habla?

Este primer subcapítulo cierra cuando Coya convoca a una “asamblea clandestina” en la habitación para girar instrucciones con respecto a la representación que se hará de sus “parlamentos”; se asegura el papel estelar y nombra a Berta su lugarteniente toda vez que es ella quien reescribirá su memoria. Refiriéndose a sí misma abre la representación diciendo: **“Emano mi primer y más lúcido parlamento dicho en falsete y con voz emocionada: ella siempre tiró pa reina aunque nadie ni en remoto lo supiera y se pasara la mayor parte de sus días en la farra de los bares”** (PLP 214).

**“Acerca de vencedores y vencidos”**, el segundo subcapítulo de la segunda parte de la novela, es en el total sentido de la expresión una representación dentro de otra representación y es asimismo una puesta en escena.<sup>54</sup>

Dicho subcapítulo abre con un diálogo sostenido entre Flora y Coya y el tema gira en torno a los incriminadores de Coya que parecen saberlo todo de ella: **“qué no me dicen, qué cosas me sacan en cara que hasta yo misma había olvidado. Se saben todos los juegos que frecuentaba, los errores que marqué en cada tirada”** (PLP. 217); y en torno al modo en que Juan la obligaba a seleccionar a las mujeres con las que él tendría relaciones esa noche: **“Llegan primero las más altas y de ojos zarcos. Se tienden sobre para que les ordene sus pelos rubios, levantan las piernas lampiñas y me dejan por misericordia que las toque. Pero es la palma de él la primera en la piel y es mi mano la que soba**

---

<sup>54</sup> Para J. M. Díez Borque (1984) la representación no es un accidente del texto teatral, sino que pertenece a la esencia del teatro. Un texto con acotaciones creado por cualquier autor, solo adquiere sentido en la representación mediante la cual el actor y el director se convierten en coautores del texto, logrando un papel integrador. En tanto el término “puesta en escena” compete con dirección, montaje, escenificación y una de las definiciones más acertadas y completas se debe a Copeau, recogida por Veinstein (1955): “Por puesta en escena entendemos el diseño de una acción dramática. Es el conjunto de movimientos, gestos y actividades, la armonía entre fisonomía, voces y silencios; es la totalidad del espectáculo escénico, que surge de un pensamiento único que lo concibe, lo ordena y lo armoniza”. Cfr. Diccionario de términos literarios (1990) de Ayuso de Vicente, María Victoria, ediciones Akal.

y ordena dirigiendo la caricia [...] Así es como recorro y surto la cama que se extiende con el tacto de las yemas de los dedos llora lo humano de mí" (PLP. 218-219).

Se menciona la llegada de Juan a la cárcel en donde se encuentra Coya cuyo único objetivo es **"para cuidar este antro, para cuidarte en realidad"** (PLP. 221).

La estrategia de Coya para sobrevivir al acoso de Juan y a la presión de las compañeras es la de ponerse del lado de Juan, pero lo hace con la única finalidad de poder completar sus parlamentos y la representación de ellos.

De igual modo se esclarece la estrategia de Berta mediante la cual adquiere paulatinamente poder. Dicho poder estriba en que a todos les hace creer que **ella solo se "limitaba a escribir las órdenes que Coya le instruía"** (PLP.224) cuando en realidad es la que va realizando las transformaciones más importantes a lo que Coya ha escrito **"atenida a sus lejanos recuerdos ya débiles"** (PLP. 223).<sup>55</sup> Esta postura, en apariencia subordinada, la mantenía protegida de Juan **"Lo que él nunca debería saber** era su participación en el plano general. Esperaba que la vanidad de Coya se manifestase y asumiera sola **la responsabilidad"** (PLP.223).

La propia novela, que hace las veces de guión, nos da la pauta de cómo es que Coya, representada por Flora en los parlamentos, logra su transformación:<sup>56</sup>

**"Flora debía, en la primera parte, conservar su mansedumbre, pero luego había que hostilizarla al máximo para que entrara con fuerza en el momento de la**

---

<sup>55</sup> ¿Corroboras esto el elemento autobiográfico? ¿Podemos pensar en el binomio Berta-Eltit como parte de la toma colectiva del habla?

<sup>56</sup> El recurso teatral es uno de los aspectos interesantes en *Por la Patria*. Dicho recurso se hace evidente a través de los discursos o "parlamentos" propuestos como formas de acción, transformadoras y dinamizadoras de las situaciones existenciales que invariablemente envuelven el cuerpo. En este sentido puede afirmarse que la teatralidad es consustancial a las culturas orales.

**conversión de Coya en madre general hacia el final de la representación” (PLP. 224)** tal y como efectivamente ocurre fuera de los parlamentos escritos por Coya y organizados por Berta, tal y como ocurre en la segunda parte de la novela en donde esta hostilización se da mediante la tortura y en donde paralelamente se va gestando su posición de resistencia que le hará dar el salto de un estado a otro.

Después de esta larga introducción del segundo subcapítulo en donde se hace una síntesis de los temas más importantes que se desarrollarán a lo largo de **éste, viene un primer subcapítulo titulado “Acerca de vencedores y vencidos”**. Nótese la repetición que existe en el nombre dado al segundo subcapítulo y al **subcapítulo del subcapítulo, ambos están titulados “Acerca de vencedores y vencidos”**. **Líneas arriba** mencionábamos que esta forma de escribir nos recordaba a las muñecas rusas que traen dentro otra más pequeña, pero idéntica. Sin duda la repetición no es ingenua, ni creemos que se trate tan solo de un recurso estilístico y escriturario toda vez que Coya misma es quien le habla a la patria, pero Coya también es la patria que dirige su voz al dictador que le responde. La patria habla y el general responde, Coya habla como representante de muchos que son minoría al mismo tiempo. Es de notar la dureza con que es tratado el personaje llamado, en los parlamentos, **como “el general”**: **“Como un general asesino te veo desde la mira de mi balcón [...] – Como un general asesino y rebelde, lanzo la arenga y hasta la tropa se agita temblando” (PLP.226-227)**.

Finaliza la puesta en escena **de “acerca de vencedores y vencidos”** y se continúa dentro del segundo subcapítulo en donde de nuevo el recurso de la

noche se hace presente y con su llegada aumentan el frío y las dolencias físicas de las internas. Flora, obligada por estas circunstancias termina en la cama de **Coya a quien le dice, refiriéndose a Juan: “- ¿Y por qué no aprovechaste de pedirle una par de frazadas más para las camas? seguro que te las habría dado al tiro. Deberías preocuparte un poco por nosotras. Yo no sé para qué andas hablando de esas cosas que lo único que hacen es ponerte idiota. Ya no hay remedio, Coya, cuando las cosas pasan no tienen vuelta” (PLP. 229-230).** Juan es mostrado como el protector y como el abusador del grupo de mujeres y así es como Coya lo sintetiza **“El me pesca como animal y a las otras como personas [...] modosa soy, limpia y permanentemente me comporto, accediendo a sus requerimientos que ni en el corral se estilarían” (PLP. 236).** Esta parte se cierra con el recurso de la analepsis que mediante el recuerdo y el sueño ayuda a que las mujeres continúen su maltratada vida dentro de la cárcel.

**“El diablo tiene cuernos, cola y un trinche”** es otro subcapítulo dentro de esta segunda parte de la novela que según nuestro parecer está funcionando como un respiro dentro de la narración. En síntesis, el diablo se les presenta durante la noche al grupo de mujeres con la intención de elegir a una de ellas, pero las encuentra demasiado feas que termina rechazándolas, se ríen de él, le **provocan miedo y hacen que éste salga presuroso de la habitación “tirando azufre, con el trinche enterrado entre los muslos, perdiéndose en la noche” (PLP. 239).** Al cierre de este subcapítulo Coya es presentada como una persona desaseada y Flora detrás de ella intentando siempre limpiarle la mugre de su cuerpo. Si en un nivel Coya representa efectivamente a la patria, podríamos

pensar que esta es una alegoría de lo decadente que ésta se encuentra según la percepción de la instancia narrativa. Luego se menciona que Coya sueña y en el sueño surge el padre que la posee sexualmente. Hay que decir que esta parte resulta muy visual, muy fílmica gracias al recurso de la fragmentación que permite no solo el rápido desplazamiento anecdótico, sino el desplazamiento hacia lugares de la psique con el afán de no dejar nada suelto, la historia personal con todos sus horrores, se suma a los horrores del sistema social vigente. En este subcapítulo Coya no logra distinguir con claridad el tiempo presente del tiempo pasado y frecuentemente, mientras dialoga con Flora sobre aspectos de la cotidianidad presente, se vuelca hasta el pasado mezclando y confundiendo no únicamente los hechos vividos, sino hasta las personas como cuando confunde a Flora con su madre (PLP. 245-247).

**“Acerca de vencedores y vencidos”** es otro subcapítulo dentro del segundo subcapítulo. Es decir, son dos subcapítulos dentro del segundo subcapítulo titulados de igual forma. De nueva cuenta Coya, la patria y el general hablan. En realidad son Coya y Flora (que hace de comparsa) quienes hacen la **representación cumpliendo así el objetivo de Coya “...aprovechar las antiguas conversaciones y sus peores imágenes para exhibirlas en el escenario” (PLP. 221).**<sup>57</sup> En esta representación Coya-Coa-Patria afirma: **“Es verdad que tu raza y la mía han permanecido intocadas y tu habilidad con los instrumentos ha sido el oído del pueblo, pero te has acercado a mí para rozarme con la fusta sonriendo” (PLP. 252).** Hay en la primera parte de esta afirmación una doble lectura, por una parte Coya como individuo representante de una etnia en

---

<sup>57</sup> Esta es otra frase que nos remite al elemento autobiográfico.

particular: la Coa, se dirige a la patria misma, es decir, al conjunto de etnias e individuos que la habitan y en la segunda parte ésta le habla al general. La ratificación de la corporeidad de la patria en Coya se da líneas adelante cuando afirma: **“El infortunio se ha dejado caer sobre mis bienes. La lepra inunda mi superficie corporal”** (PLP. 253) Pero no solo Coya corporiza a la patria, sino el general, símbolo de poder, es una parte de ésta y a esta parte es a la que acusa: **“Has repartido entre el pueblo el mezquino pan, con júbilo y seguida por tus secuaces. Después has vuelto a regocijarte a tu mesa dando a tus animales la mejor parte. Has cumplido uno a uno los sacrilegios, pero a pesar de eso, en alguna parte te aguarda la mejor cena”** (PLP. 253).

Flora, la comparsa, representa al general que es llamado con diferentes **adjetivos: “general asesino remiso y demente, general obeso y taciturno**, alabo a la tropa y doy estrellas de plata, general venerado por la tropa, como uno de esos generales sediciosos, como el más alto de los oficiales en rango y alevosía, **como el más feroz de los perros del general muerdo los humanos restos”** (PLP. 252-253). El segundo subcapítulo se cierra con la llegada de la noche y la **descripción del dormitorio en el que “Ya ninguna se mueve con desvelo e incomodidad”** (PLP. 254) y con Juan que escribe una carta a Coya y en la que vierte el amor-odio que caracterizan sus sentimientos. Algo que define a este segundo subcapítulo es el predominio de la descripción de los espacios dentro de la cárcel, en especial el dormitorio, así como la imaginación, el recuerdo, los sueños y la noche que son su materia prima.

El tercer y último subcapítulo de la segunda parte de la novela **“Vagarás por las calle llorando”** también pasa por varios momentos: en la parte

introdutoria de este último subcapítulo Juan y Coya dialogan. Juan le insiste a Coya “- Si no concedes, caerá el silencio anterior y la pérdida de velocidad, de **nacionalidad y de familia**” (PLP. 259). Intentando un arreglo, Coya plantea que **si concede deberá darle una “seña”,** es decir, información sobre el barrio y Juan le dice que ha sido **“desmantelado,** claramente erradicado, irremediablemente invadido, emblemáticamente disuelto. -¿Los hechores de mi padre? – **Sobreseídos al poco tiempo**” (PLP. 259). Coya llora y se imagina “un desfile infinito de tropas regidas por guaripolas, orladas por artilleros, coraceros, guardacostas, pisoteando, no, arando la superficie nacional y **erosionando**” (PLP. 259). Pero no accede al último intento de Juan para hacerla hablar y **tendiéndole una trampa le dice:** “- Juan, ya no tengo, ya no poseo memoria. Es la Rucia, ella es mi depositaria. Duda, suda y como siempre, como desde antes, me cree. – Ya sabía, me dice, me parecía que algo habías **tramado. Hoy mismo empiezo con ella. Tú estás terminada**” (PLP. 261).

Coya reúne **a todas las mujeres “Aparecen las más permeables. Surge M.3 (todas)”** (PLP. 262) y les solicita **“hago petición legítima de reunión a las madres”** (PLP. 262) y con plena conciencia y autoridad se dispone a dar un discurso, pero abriendo **“selecto espacio a madre general”** (PLP. 262) es decir, Coya como madre general inicia la representación. Necesita del escenario para decir que Juan, como representante de un poder que no se ve pero se siente **ejercido sobre los cuerpos de las presas, intenta “un plan de rapto al habla y a la incapacidad de la memoria y a la incapacidad de la consigna”** (PLP. 262). Las mujeres le piden que demuestre por qué ella puede erigirse como memoria; la indagan **“enunciando las neuronas. En mi glóbulo, en mi lóbulo se ajusta madre**

**general y dice: TÍRATE UN DISCURSO” (PLP. 263).** Esta es la parte en la que Coya adquiere plena conciencia y responsabilidad sobre su papel dentro de la historia que le ha tocado vivir y afirma **“Soy el último reducto mantengo intacta la memoria colectiva y metalizada” (PLP. 263).** Habla de la hibridación de culturas haciendo alusión al incesto el cual aparece funcionando, más claramente en esta segunda parte, como eso: un incesto **“les recuerdo la posesión efectiva corporal y libidinosa conducta de mi madre y el persuasivo excavamiento de mi padre” (PLP. 263).**

Habla de lo que sucede afuera **de la prisión, en el país entero “alucinada veo barricadas, emboscadas y la preñez que cunde y expande a las niñas con las piernas débiles penetradas por la superficie y adentro [...] - ¿Cómo van los guardias afuera? – Van correctos, rectos hacia el objetivo multitudinario y sangre” (PLP. 264).** Ante las mujeres y siempre con un habla encubierta y metaforizada, **acepta que “He cometido traición por el habla. – Has actuado en defensa personal. – Un acto de inapreciable valor, una elevada traición” (PLP. 264).** Mientras esto sucede en la habitación, la Rucia (señalada por Coya como la depositaria de su memoria) es **“sacada de la pieza”** y será torturada por tres horas. Durante la tortura hablará de todo, incluso de Juan y cuando éste aparece ante Coya (llorando) le **dice: “- Hablaste perra, sí que dijiste nuestro ímprobo proceder” (PLP. 265).** Coya le responde que él habló primero y que él había fichado a la Rucia a lo que Juan le contesta **porque “tú no me abriste las piernas” (PLP. 265).** A Juan le importa sobremanera que Coya haya hablado de más con respecto a sus reducidas dotes genitales y amatorias.

Berta le insiste a Coya que debe indemnizar de alguna manera a la Rucia que **ha sido torturada por su causa y Coya le responde** “– Dale rol, le digo, abre para ella algo especial” (PLP. 267). **Al asignarle un papel dentro de la representación la ubican en el pasado realizando actos que jamás realizó: “La Rucia encabeza una fracasada insurrección. Destella, maldice a su madre, se niega a los hombres [...] Ascende, toma grado civil y es la comandante...”** (PLP. 267). **En la representación la Rucia se transforma “Invoca, habla de: estado de guerra. Ordena fortalecimiento cuadra por cuadra, casa por casa, manzana por otra”** (PLP: 268).<sup>58</sup> De esta forma, el imaginario femenino es trastocado al nivel de la representación, la autora pareciera decir que dentro de la imaginación todo es posible, hasta el reposicionamiento de la mujer en un lugar desde el cual también puede dignificarse. Finalmente, la Rucia entra efectivamente en escena pero no con el rol que Berta y Coya pensaron para ella, sino que al **modo de un ajuste de cuentas por lo que Coya le hizo afirma: “- Entraré de nuevo en el habla. Coya, tengo un parlamento para ti. Tu desprestigio alejará hasta los parásitos que nos chupan”** (PLP. 269). La Rucia en sus parlamentos habla de la relación incestuosa de Coya con sus padres, de cada una de las posturas sexuales que practicaron, habla de la madre de Coya y de la forma en que niega su identidad indígena: “– Mujer tramposa de arriba, ser verídico de **abajo [...] habla de su gusto por los esclavos, por los zarcos en su afán de tocar el cielo [...] habla de ella y yo, de nosotras. De la lengua confinada sobre mi carne y refinada encima mío, mi ma ma madre”** (PLP. 271). Las mujeres reprobaban a Coya y al final de la representación, cuando la Rucia ha pasado por

---

<sup>58</sup> Esta parte, al igual que otras de la novela, dio pie para que abriéramos el apartado de la “acción femenina” en el tercer capítulo del trabajo.

todos los momentos vividos entre los tres y cuando ha pasado por todas las etapas sexuales, hasta el momento mismo en que Coya fue engendrada, Coya le pide que se detenga y en ese instante viene la conversión de la Rucia en Madre General. Reúne a todas las **mujeres en "escuadras de madres 1, 2, 3, 4, 5, 6** (Flora se hace cargo del último grado), y ellas serán Coya que es interrogada por la madre general. En el interrogatorio, las mujeres que están representando a Coya, hablan del origen incestuoso de ésta, de su estirpe **venida a menos es decir, "de nobleza quechua a decadencia aimará, a caída urbana y de Coya a Coa" (PLP. 275) de más a menos hasta llegar a lo más marginal.** Nos parece que aquí también se expone el incesto como una metáfora de la hibridación de culturas que se dio después de la conquista de los pueblos americanos, aspecto que vuelve a aparecer de una forma más socializada en el siguiente subcapítulo titulado también **"Vencedores y vencidos"**. Es notorio que en esta frase se hayan suprimido el adverbio **"acerca"** y la preposición **"de"** que aparecen en las dos anteriores frases y que indicaban una comparación y una relación entre los sujetos mencionados: Coya, el general y la patria. En esta parte la Rucia continúa con la representación ya convertida en madre general y habla de las mujeres indígenas, de la forma en **que han sido abusadas no solo por "el inca, el cacique que las perturbó [...] han parido hasta el cansancio, hasta llegar a la perversión incestual como enamoradas, como engañadas, como enardecidas. Han emigrado: Portando, llevando en las espaldas los vástagos [...] reductas al fin pariendo y mezclando la sangre con blancura [...] han deslumbrado la zarquedad [...] renegando de la oscuridad, de la continentalidad orgullosa [...] de la nobleza perdida llegando al**

delito incipiente, paren: monreros, cogoterros, lanzas y escaperos” (PLP. 276-277).

En este monólogo, en el que la Rucia le quita por un momento a Coya el rango de madre general, asume sin embargo la voz de Coya, es su propia voz la que dice: **“Electa en el erial, adquirí compromiso después de la inmensa burla de mi ma ma mam mamá, cuando ya la pirámide, cuando emerjo de vencida en vencedora, presa y desalojada del bar, de mi único barrio”** (PLP. 277). Aborda también el aspecto de la hibridación cultural cuando afirma **“Tengo un monte, un judas, una tradición religiosa y conversa”** (PLP: 277) Pero aún así concluye **“Mi insurrección es total. Quiero mi casa, mi cama y yacer autóctona con otro nombre y otro rango [...] Cedo mi cargo. Ya no Coya incesto e hibridez. Renazco Coa y mi maldad me subyuga”** (PLP.277). Al final de la representación la Rucia, que ha pasado por ser madre general con voz para hablar por las mujeres indígenas y para ser la voz de Coya, le restituye su dignidad a ésta **llamándola “– Tú Coya, reina mía. Tú Coa también. Basta de lucha fraticida”** (PLP. 278). Este maravilloso final y la forma en que se dirige a Coya nos confirma que ésta representa también a la patria y que al decir tú Coya reina mía, se dirige efectivamente al sujeto femenino que lleva este nombre y que ha guardado un lugar preferente entre el grupo de mujeres presas, pero que al unirlo con el sustantivo Coa da un giro más general ya que parece más un llamado a las diferentes etnias y grupos que constituyen la nación chilena. Pareciera ser la unión simbólica de los marginales, una especie de propuesta para debilitar a los que han sido los vencedores representados en el personaje de Juan quien al comprobar el giro en la **representación de la Rucia “abandona**

el recinto. Las llaves chocan entre sí cuando detrás de la puerta da la vuelta **final y encierro” (PLP. 278)**. Este apartado de vencedores y vencidos lo cierra Coya, la personaje principal, con una frase en mayúsculas escrita sobre la pared de la cárcel: PAZ Y PLENITUD SOBRE EL ANTRO CHILENO, frase que también ofrece dos lecturas: la cárcel como un antro, pero el país también como un antro.

Ya en el dormitorio las mujeres charlan sobre lo acontecido y culpan a Coya por encontrarse en esa situación y ésta les dice que todas estaban en lo mismo y **que “– Era cosa del barrio y del ambiente que nos regía, del acoso en que nos tenían [...] No, Berta, sabes que hubo un soplo [...] – Ya es hora de que aclaremos eso. Desesperaste al hombre hasta el punto que se pasó al otro lado” (PLP. 279)**. Se ratifica que Juan, despechado por el rechazo amoroso de Coya, arremete en venganza contra todas las mujeres del bar.

Juan habla con Coya y le ordena: “-No sigas incitando a la revuelta, Coya. La situación aquí es seria y me estás **comprometiendo” (PLP. 282)**. Coya le pide que renuncia y que le deje el sitio a “otro traidor”, pero Juan se niega y la amenaza diciéndole que va a ingresar a su madre a esa misma prisión. Coya no duerme esa noche por la angustia y a otro día habla con la Rucia y ella le dice que eso es una mentira, que recuerde que su madre está muerta “ya te dijeron clarito lo que pasó con ella. Tú misma viste los informes, las fotos, todo [...] **No hay engaño. Yo también hice averiguaciones y todo coincidía” (PLP. 285)**. Coya enojada arma un escándalo y a gritos pide ver a Juan, éste comprende los motivos de su actitud y conciliador habla con ella “–Quédate tranquila. Nadie más va a ser ingresada. Este grupo ya está cerrado” (PLP. 285). Se mencionan

las últimas noches en la celda, el mismo ritual de tomar la pastilla nocturna y Coya, que en una de esas noches se finge enferma solo para molestar, **desesperada grita "Demando inédita mi libertad. Exijo el poder para deambular por el barrio tocando, comiendo tierra" (PLP. 287)**, Juan la saca del dormitorio **sentenciando "-Te vas al castigo" (PLP.289)**.

Juan **"Habla, Parlamenta, Sufre" (PLP. 289)** y en un hermoso monólogo se dirige a Coya llamándola **"Eres Coa mi memoria. Coya Raza. No te amo, eres el descampado que me rige y la memoria de mi origen [...] Aquí liberada en el rapto te poseo íntegra en mi particular nacionalidad: mi necesaria traición para evitar la matanza. Todo mi humanismo como dote a ti, cuando te protejo del afuera que está corrupto y agarrotado" (PLP. 289)**. Juan, representante también de la hibridez cultural, se dirige a Coya, la mujer de la que está obsesionado, pero se dirige también a la patria llamándola Coya-Coa **"Todo por salvarte y perderte en mí que soy, que seré tu contramemoria y el viso de realidad que te afirma. Tú que eres todas las cosas, toda mi familia y la humillación, mantienes viva mi lucidez y en cuanto viva seremos los sobrevivientes, los tejedores que más, mucho más adelante se van a destacar saliendo de la oscuridad, del frío miserable que nos invade" (PLP. 290)**.

Coya, la mujer patria de "retorno a la androginia" se reconoce **"habitada de muchachos expertos, de mujeres insurrectas [...] COYA-COA (despejada, despojada, ardiente) Memoria. Hay una hazaña que no puedes ni podrás con nada desmentir. Hay una épica. Surgida de la opresión y destello del linchaco" (PLP. 291)**.

La confirmación de Coya-Coa-Patria la da ella misma **"Yo para ti padre y madre** en cuanto insurgente y diestra, en tanto reina y el poder de resistencia a tu vacío [...] **Olvidé aquello a lo cual te aferras [...] yo erecta, erguida y doble soy** [...] **Yazgo, estoy privada pero no ajena"** (PLP. 291-292).

En el último diálogo que Coya y Juan sostienen, ésta le hace saber que a pesar **de su encarcelamiento ha "ingeniado un sistema para conectarme con el afuera del barrio: sé del levantamiento ocasional, de los desalojos constantes, de las víctimas y del seguimiento a la niñez primeriza [...] Cunde, corre la yerba afuera, aspiran bencina muchachas y muchachos"** (PLP. 292). **Coya habla así a Juan porque sabe que "se anuncia una amnistía [...] Seré de vencida en vencedora especie"** (PLP. 293).

**"Pase esa noche"**, subtítulo dentro del subtítulo que refiere la última noche en que Juan, dentro de la celda de castigo, obliga a Coya a tener relaciones sexuales: **"Él me tomó, hacia el amanecer creo, contra la pared húmeda y yo misma le di una segunda vuelta hincada sobre el piso al amanecer indudable"** (PLP. 294) **y después de esto entra a la habitación anunciando " –Mujeres, nos vamos, tenemos amnistía [...] Salimos al atardecer, ateridas, aterradas. Me sentí rodeada de un ejército de madres caminando por calles extrañas. Somos veinte, pensé, resistencia que tuvimos. Somos madre general y madres 1, 2, 3, 4, 5, 6, al destrone de las viejas y el nuevo símbolo de la aparición invertida: la defensa. Multiplicadas en veinte coas de raza coya y yo Coya en el incesto total de la patria"** (PLP. 295).

### **3.1 RECAPITULACIÓN**

La novela ofrece varias lecturas en su cierre. Hay una especie de consigna que invita al levantamiento, pero ya no se trata de un levantamiento armado sino de un levantamiento en dos órdenes. El primero es lingüístico, se plantea el resurgimiento de todas las hablas de los grupos marginales de América Latina: **"Se levanta el coa, el lunfardo, el giria, el pachuco, el caló, caliche, slang, calao, replana. El argot se dispara y yo"** (PLP. 296). Y el segundo cierre, el definitivo con Coya al habla parece sugerir una toma femenina no solo del habla, sino de un digno lugar de restitución de la condición femenina **"El fuego, el fuego, el fuego y la épica. Volví a sentir: volví a sentir sobre el erial superpuesta a mi niñez. Todas soltamos el cuerpo y las manos móviles y diestras. Vimos el continente y fuimos otra vez combatientes y hermanas, humanas casi. Hablé extenso, feliz, prudente y generosa: - Se abre el bar, mujeres. Lo abrimos, lo administramos con jerarquía. Y la sed se apoderó de ellas"** (PLP. 297).

Este magnífico cierre reúne ya no solo la voz de Coya, la protagonista principal, sino la voz de Coya-Coa representante de una minoría étnica, así como la voz de una Coya-Patria redimida y enaltecida después del periodo de dolor y con ella el habla de todas las mujeres que se apoderan del bar. En esta segunda parte de la novela, el bar como espacio social se maneja más claramente como **una metáfora de la patria misma. La última frase "Y la sed se apoderó de ellas"** marca por cierto el final de un texto de ficción, pero bien mirada deja la posibilidad de algo abierto, de algo que apenas inicia y que mucho tiene que ver con el papel que las mujeres habrán de jugar en ese algo. Y puesto que hemos dicho que en todo principio o apertura de una obra quedan inscritos

algunos de los recursos y procesos discursivos más significativos que se reiterarán a lo largo de la obra, de igual manera consideramos que el cierre, de esta obra en particular, está dotado de huellas que remiten a una forma diferente de ver y de concebir lo femenino. Por tal razón consideramos necesario abrir **en el capítulo III un apartado titulado “Las transformaciones socio-históricas” en el que hablamos, principalmente de la participación femenina en Chile durante los años de dictadura.**

### 3.2 LA ESTRATEGIA DEL MIEDO

**Ne im Sisatxe On Arbah Nodrep  
Arap Solle**

***Por la Patria***

Dentro de la primera parte de la novela focalizamos los imaginarios con referencias espaciales e identitarias. Ambos campos de la experiencia humana son los que, hasta ese momento, nos ofreció la obra como objeto de un análisis más sociológico que literario, pero de dicha experiencia humana vertida en la novela existe asimismo un nivel que toma como referente el campo simbólico de la representación de la violencia y hacia éste enfocamos ahora nuestro interés con el objetivo de ahondar un poco más en el fenómeno histórico de la violencia ejercida durante el periodo militar en Chile.<sup>59</sup>

**Mediante la situación de “realidad” que viven los protagonistas de la novela** hemos podido referir, como ya apuntábamos, niveles que representan ámbitos diferenciados de la realidad social como son el espacial y el identitario, pero junto a ellos se sitúa, entre otros, el de la violencia la cual se expresa de dos formas<sup>60</sup> en las que se van a concretar las imágenes con todos sus signos materiales. Cuando los signos materiales son asociados con un significado que hace referencia a experiencias históricas de los grupos sociales adquieren una carga simbólica que exige ser sacada a flote, es decir, representada. En ***Por la***

---

<sup>59</sup> En esta segunda aparte de la novela ya es más clara la referencia hacia ese “afuera” del cual hablamos en algún momento del análisis y por el que sabíamos debíamos transitar. Conjugado este elemento referencial con el contexto en que se escribió el texto, la filiación y postura ideológica de la escritora ya no es posible negar los elementos socio- históricos de los que se alimentó la obra y de los cuales la escritora hace una excelente resignificación.

<sup>60</sup> Una forma de violencia, más doméstica digamos, presentada en la primera parte de la novela alude a la relación incestuosa entre Coya y sus padres y a las mujeres que se encuentran ancladas en el rol tradicional mediante el cual se manifiesta la relación de abuso y sumisión.

**Patria** lo que le sucede a Coya y su grupo de amigas tiene su propia historia y encuentra eco dentro del ámbito cultural chileno. Todo lo que se cuenta de manera cifrada en torno a ellas, nos remite a la distinción a partir de la cual otro grupo de personas, que aparecen de manera oblicua dentro de la historia que se cuenta, estaba legitimado para ejercer la violencia sobre el grupo de Coya y especialmente sobre Coya misma.

Para ayudarnos a entender la o las formas en cómo un grupo logra legitimarse en el poder tenemos que hablar de estrategias. Nos interesa sobremanera subrayar las que el propio texto evoca en su primera parte, como son las estrategias de implantación del miedo, pero también nos interesa poner énfasis a los actos violentos que sufre este grupo ya dentro de la cárcel y que son descritas en esta segunda parte de la novela. Ubicadas desde el texto mismo estas imágenes simbólicas, además de enriquecer las representaciones, sacan a flote los objetos, los actos y los hechos violentos que atraviesan la novela toda.

### **3.2.1 LAS REDADAS**

La primera alusión a algo que flota en el ambiente y que está permeado por la violencia tiene lugar en la quinta página del primer capítulo de la novela: **“Noche afuera, bar afuera, acordonado todo el barrio con sigilo sobre los cuerpos” (PLP. 21).** La frase de **“acordonado todo el barrio con sigilo sobre los cuerpos”** no puede ser más específica, de alguna manera establece un momento y una situación determinada en la que de nuevo se presenta la dicotomía entre el exterior y el interior que ya aparece en la primera parte de la novela, solo que ahora la focalización de la violencia rescata elementos que

permiten interpretar que ésta es ejercida por algunos que tienen el poder y que concibe a otros como peligrosos. Esta imagen de nuevo nos acerca a la distinción entre un **ellos y nosotros** en la que **ellos** se presentan ejerciendo dicho poder: el de acordonar el barrio. Poder, además, que reside en el mecanismo psico-socio-político de ejercer presión desde él sobre un sector de la sociedad. Es evidente que aunque la narradora, que es también la personaje principal, no use la palabra violencia, la sucesión de episodios y referencias que la novela ofrece, tomados de la experiencia histórica de la dictadura, inducen tal y como a continuación lo veremos, a una lectura metafórica de la realidad. De hecho la propia novela, que funciona a la vez como un gran escenario, sugiere, en su primera parte tal y como lo hemos dicho, los momentos claves de la implantación de un estado represivo así como los momentos que conducen a Coya y a su grupo de amigas a la cárcel. Esta "implantación de un **estado represivo**" coincide con las fases históricas en que José Joaquín Brunner (1989) dividió el periodo dictatorial, aspecto que abordamos en el capítulo siguiente.

Cuando el padre de Coya es herido de muerte en una redada por causa de sus actividades (PLP. 35, 37, 38), **aparece junto a esta acción la figura del "milico"** que absorbe simbólicamente una figura mayor a la cual está representando. A partir de ahora el **ellos** tiene un rostro que si bien aparece como difuminado por el adjetivo, su incorporación documenta la presencia inequívoca de los militares. El **nosotros** queda igualmente delineado, en esta especie de presentación de las fuerzas oponentes, cuando el padre de Coya poco antes de su muerte delira y cree que su madre, su abuela y todas las madres le hablan:

**“la 3 sacó el arma de entre los dedos y volcó sobre la cama la 38:** -Esta sí que está buena y con carga extra la cuidó. Yo madre-madre soy y lo autorizo a la calle: busque, elija el punto del proyectil y se tira al piso a todo esclavo, piense, **en tanto que su mamá lo avala, le pasa bala” (PLP. 45).** “-Varios, muchos vecinitos en cada casa, dijeron casi a coro. – A las armas y a las almas, madre general interrumpió desde su lugar de privilegio. Pasar las almas por las armas y que se termine aquí el vociferío (PLP. 46)<sup>61</sup>. Desde el momento en que estas imágenes aparecen en las primeras páginas de la novela, la violencia queda instaurada y progresivamente se irá leyendo lo que está sucediendo afuera: **“Los camiones, con los** caballos de fuerza de sus motores, parecían en estampida por praderas lejanas y gringas, aunque de verdad que era el barrio que lo cercaban, custodiaban que nadie saliera indemne de la redada. **Estábamos presos por máquinas en movimiento [...] forzaron la puerta a** culatazos y sin que mediara vacilación alguna le dieron el golpe de gracia a **papá [...] me arrastraron al afuera, donde el principio de la amanecida no** escondía la suma de bultos atracados a las paredes, suplicando, doblándose **ante las armas[...]** En los sucesivos reagrupamientos pasé de izquierda a derecha, de mujeres a hombres y a mujeres otra vez [...] **Vimos el amanecer** amontonadas en el erial, mientras el piquete nos apuntaba con las armas y el **registro en el barrio continuaba casa por casa, buscando [...]** se organizaba la partida hacia otro barrio y las calles, los nombres que nombraban, no significaban ya para mí (PLP. 47-49).

---

<sup>61</sup> En este punto queremos precisar que este “pasar las almas por las armas” no está argumentando ninguna postura política a favor de una violencia reactiva, sino que es tan solo una imagen simbólica de protesta popular, como una forma civil de expresar las disidencias. Tan es así que en toda la novela lo que se privilegia es la violencia ejercida desde el **ellos**.

Ante estos actos de represión que fundan poco a poco el miedo entre la población, la estrategia narrativa adoptada pareciera que se propone narrar no solo lo inenarrable, sino comunicar la crisis de la representación del Estado que, se supone, tiene entre sus principales objetivos el salvaguardar las garantías individuales de sus ciudadanos. A las redadas, como un elemento significativo dentro de esta especie de guerra psicológica, se les otorga un importante espacio dentro de la narración: **"Toda redada se realiza al amanecer cuando están profundamente dormidos, así obtienen mayor facilidad de desplazamiento [...] En toda redada intervienen la sorpresa y la emoción, los otros, los que tienen miedo son los presupuestados. Cuando se inicia una redada están las cuatro esquinas de la red estacadas en el suelo: Gritos, golpes, desórdenes son preferenciales [...] algo muy planeado y efectivo: sacar camiones a la calle, la ficha y la fecha justa, las ruedas, los cilindros cruzando las casas y enfocando caras repetidas que despavoran ante el brillo [...] Con paciencia se podían unir los ruidos que venían de todas las áreas. Era rutina [...] A salir, a desocupar las casas [...] Y se forma la rueda y se enredan las personas y reaparecen al amanecer ilesos o contusos, flanqueando (PLP. 54-55).**

Páginas más adelante, y de forma metafórica, constatamos la identidad de los que ejecutan dichos actos: "La primera visión fue de alacranes sí. Que se movían con la cola lista para atacar. Era una horda que ocupaba el barrio, colándose. Bestias multicolores que primaban a rojo oscuro el veneno y la zarpa [...] **ERAN OSCUROS, MORENOS, CHILENOS, ESCURRIDIZOS Y TRAIADORES [...]** Afuera, las ruedas de los camiones buscaban el equilibrio y a hondazo limpio

perforaban los vidrios rompiendo con acertada puntería las últimas defensas, las postreras defensas largadas en seco por los comandos (PLP. 91-92).

Extratextual y socio-históricamente hablando, el previo a este tipo de hechos que muestran el clima de tensión entre el grupo poseedor del poder y la población de los barrios es sin duda el 11 de septiembre de 1973. El golpe militar que derrocó el gobierno de Salvador Allende se convirtió en el objeto de una mirada y de un discurso de muchas vertientes (entre ellos el literario, por supuesto) que ha intentado darle un sentido a dicha experiencia.

En infinidad de estudios sobre el fenómeno de la dictadura pueden encontrarse hechos históricos plenamente referenciados. Mark Ensalaco en su libro titulado *Chile bajo Pinochet: La recuperación de la verdad* (2002: 68) dice: *En los días y semanas que siguieron, las fábricas de la zona y numerosas barriadas fueron atacadas masivamente en operaciones combinadas de búsqueda y destrucción [...] el propósito de las operaciones ya no era suprimir la resistencia armada: en lo sucesivo el objetivo de los arrestos y ejecuciones fue liquidar a los organizadores más capaces de la izquierda en los lugares de trabajo y en las barriadas [...] En la gran mayoría de los casos, la violencia no era justificable por necesidades militares.*

Después del allanamiento territorial, el arresto como otro de los componentes estratégicos de implantación del miedo y la violencia, queda registrado en la novela cuando se dice que **"reaparecen al amanecer ilusos o contusos"**; históricamente sabemos que esto sucedía en el mejor de los casos, pero esta alusión trae implícito el hecho de las desapariciones de las que fueron objeto miles de ciudadanos.

Por otra parte, la efectividad en las redadas se debía sin duda a la participación de civiles que, como el Juan de la novela, participaban como soplones (PLP. 57). Si bien es cierto que Juan tenía sus propias razones para desear participar con el grupo dominante (el rechazo sexual de que es objeto por parte de Coya PLP. 67-71), lo cierto es que esta situación alude a una realidad específica que se vivía durante el periodo de la dictadura. Cualquiera, por el motivo que fuera, podía denunciar al otro con el único fin de salvaguardar su integridad física y moral, sin embargo debemos entender estas actitudes dentro del marco interaccional de desconfianza que prevalecía gracias al lenguaje predominante del miedo y que llegó a ser no solo una reacción individual, sino una técnica de supervivencia. A pesar de esto que decimos no hay que perder de vista que la violencia estaba también presente en el mundo civil y no solo en el militar; baste señalar la figura del colaborador de los interrogadores militares.

En ocasiones, algunos izquierdistas disidentes realizaban su labor identificando entre los prisioneros, muchas veces vecinos suyos, a los líderes sindicales, agitadores de las barriadas y militantes de izquierda.<sup>62</sup> Ensalaco registra la colaboración de un hombre *misteriosamente encapuchado, el cual quedó inmortalizado en la película de Costa-Gravas, Missing. Este sujeto era en realidad Juan Muñoz Alarcón y en 1977 confesó su implicación al defensor de los derechos humanos de la Iglesia Católica, la Vicaría de la Solidaridad. Fue asesinado a las pocas semanas de confesar su secreto. Según admitió, entre los motivos de su actividad estuvo el rencor personal* (idem.72).

---

<sup>62</sup> La ex “mirista” Luz Arce se encuentra dentro de este grupo. Fue hecha presa y después de haber sido torturada decidió colaborar con las fuerzas militares. Escribió un libro titulado “El infierno” en el que relata su experiencia dentro de la cárcel.

Llama nuestra atención las coincidencias que existen entre el Juan de la novela y el Juan aludido por Ensalaco, ambos se presentan realizando la acción de soplones y a ambos los mueve el rencor personal, pero ambos además, uno en la esfera de la ficción literaria y el otro en la esfera de lo real, recrean una situación de verdad histórica: ambos son la representación de un país dictatorial y violento.

Las situaciones a que hacemos referencia coinciden con los instrumentos principales que los militares emplearon para conseguir su proyecto político y la novela nos otorga algunos de los elementos más importantes que constituyeron esa guerra psicológica:

- Las redadas
- El encarcelamiento de personas y hasta su desaparición (como sucedió con la madre de Coya)
- El miedo al otro
- La tortura, de la que hablaremos más adelante

Así como una suma de actos (como el toque de queda) que se pueden englobar bajo el concepto de amedrentamiento colectivo. Y el factor vinculante entre los elementos señalados de esta guerra psicológica fue sin duda el miedo. Si bien el miedo es algo común a la especie humana, a la vez que algo generalizado y compartido con las diversas culturas que pueblan el planeta, la sensación de miedo de la que hablamos proviene de una realidad vivencial en la que intervienen diferentes sujetos y objetos que asumen el carácter de persecutorios y que en el periodo a que se alude, fueron reales y tangibles. En la novela se habla de ellos: **“¿quién vaga? –son guardias. –¿quién está detrás de los**

guardias? –más guardias aún. –pero más atrás de ellos, ¿quién? – los hampones y los soplones, los dateros, monreros, escaperos y lanzas. -¿qué guardan, que cuidan los guardias? – el honor de todos ellos. Son en su totalidad los cachiches de su lucro. No, los fetiches. - ¿cuántos guardias existen? – tantos la contrata. No se cuentan, se ven tan parecidos cuando se identifican con el traje, la insignia, la metralla y todos sabemos eso sí, la cantidad de **armas que tienen y las cargas” (PLP. 99).**

Las imágenes simbólicas de la representación social de la violencia son bastante específicas en cuanto que se muestran como el índice del nuevo orden. En esta última cita se mencionan el traje, la insignia, la metralla que dentro del ámbito del imaginario colectivo latinoamericano de la década de los setenta, remiten a una fuente permanente de violencia y son una representación social en el total sentido del término porque se desprenden de un doble factor: por ser elaboradas por un grupo y por ser compartidas por el mismo, eso les da su carácter de sociales.

Pero además, el cúmulo de imágenes<sup>63</sup> que permean la novela: milico, redadas, camiones, culatazos, armas, gritos, golpes, miedo, registro de las casas del barrio, golpe de gracia, bultos atracados a las paredes, los nombres que nombran, la ficha, los arrestos, etc., enfatizan la brutalidad directa e inmediata de aquellos a quienes representan, esto es, el poder militar.

Al respecto Rodríguez Kauth (1986: 27) asegura que *La estrategia del terrorismo de Estado es – en todos los sistemas autoritarios conocidos donde*

---

<sup>63</sup> “De hecho, desde el punto de vista dinámico, las representaciones sociales aparecen como una red de ideas, metáforas e imágenes, más o menos vinculadas y, por consiguiente, más móviles y fluidas que las teorías” (Moscovici y Marková: 1998,153).

*imperó- provocar el terror generalizado en la población, con ello se pretende que el sujeto del terror caiga en la trampa tendida para que se aterrorice, que tenga desconfianza de todo y de todos.*

En Chile, como en Argentina, el ejército fue una de las fuentes más importantes del poder de los dictadores porque a través de ellos se podían usar unidades disciplinadas y armadas para atacar, amedrentar y castigar a los oponentes. Una dictadura es difícil de desintegrar si las fuerzas militares, la policía y los sectores más importantes de la sociedad continúan otorgándole su apoyo y eso exactamente sucedió en Chile. El mismo 11 de septiembre, además de que se decretó un estado de sitio permanente, se estableció una Junta de Gobierno (que en ese entonces no contaba con un programa para desempeñarse como tal) integrada por los comandantes en jefe del Ejército, la Marina, la Fuerza Aérea y el director general de la Policía quienes habían acordado mantenerse en el poder por un tiempo prudente<sup>64</sup> para reordenar el país y devolver, paradójicamente, el ejercicio de la soberanía a los ciudadanos. Según Mark Ensalaco (2002: 53) *La derrota de Allende fue la victoria de la derecha chilena, que se sumó al pronunciamiento militar. El Partido Nacional deseaba, a diferencia de los demócrata-cristianos, quienes esperaban que el período de gobierno fuera relativamente breve, que los militares permanecieran en el poder.*

---

<sup>64</sup> Luis Maira (1999) señala que en la primera comunicación pública en la noche del golpe, el general Pinochet planteó en la televisión la idea de una rotación en la dirección de la Junta Militar, indicando que él ejercería primero el cargo y luego éste correspondería a los comandantes en jefe de la Armada, la Fuerza Aérea y el director de Carabineros. Un mes después, sin embargo, en la reunión realizada en el edificio construido para la III Unctad, al entregar una cuenta del estado del país al 11 de septiembre de 1973, omitió toda referencia a este tema, que nunca volvió a ser planteado.

Una vez instaurado el régimen se fue afianzando la idea de un reordenamiento profundo de la economía chilena *El momento clave de materialización de esta nueva propuesta se produjo en abril de 1975, cuando asistieron a Chile, invitados por el Banco Hipotecario (propiedad entonces del influyente empresario Javier Vial), dos de los principales economistas de la escuela de Chicago: Milton Friedman y Arnold Harberger. Éstos conversaron en audiencia privada con Pinochet y públicamente aconsejaron al gobierno la implantación de una estrategia de largo plazo, que incluía todos los aspectos de los esquemas económicos neoconservadores, que más tarde hicieran conocidos a escala mundial Margaret Thatcher en Gran Bretaña (1979) y Ronald Reagan (1981) en Estados Unidos (Maira 1999: 61-62).*

Este hecho histórico queda registrado bajo la pluma de Eltit cuando en el subcapítulo titulado “Por la Patria” que corresponde al capítulo cuatro “El cerco, el delirio, el cerco” nos dice en voz de Coya: “el susto que tenemos es tanto, mamá, que presiento la copa de cristal tallado del general, tintineando cuando celebra con los banqueros el trato, el contrato sobre los restos de animales hambreados y el agua para los delincuentes” (PLP. 98).

Convencidas como estamos de que no existe escritura ingenua y guiándonos por la frase sacada de la novela que nos ocupa y colocada como epígrafe de este apartado: **Ne im Sisatxe On Arbah Nodrep Arap Solle**, que significa: **En mi éxtasis<sup>65</sup> no habrá perdón para ellos**, consideramos que la escritora utiliza su narrativa como un claro espacio de resistencia frente al poder del régimen y toma la historia del pasado reciente como un modelo intertextual de

---

<sup>65</sup> Leemos este “éxtasis” como la capacidad creadora de Eltit.

una sociedad sí afectada, episódicamente, por el mecanismo de la dictadura, pero sobre todo el de una sociedad estructuralmente basada en el mismo. Y que algunos de los hechos que Eltit maneja en ***Por la Patria***, muchas veces diluidos dentro del cúmulo de estrategias narrativas, o resignificados por el hecho literario, coinciden plenamente con sucesos históricos reales. Creemos, aunque parezca contradictorio, que la incumbencia y tarea primaria del escritor no es el de inventariar la realidad, sino intuir, reflexionar y expresar aquello que por haber dejado una huella tan profunda en el hombre y la realidad misma, es posible que escape y se desborde al campo del olvido y el olvido, precisamente, es algo que no tiene cabida en la memoria de Eltit. En ***Por la Patria***, la realidad histórica en ningún momento se muestra en su estructura con presencia directa, sino figurada a través del lenguaje, pero no debe entenderse esto como un indicador de evasión de la misma, sino como una inteligente estrategia que se fue creando a medida que los ámbitos de interacción entre el poder y los intelectuales se fue endureciendo.

Mark Ensalaco, al hablar sobre la autoridad que los militares tenían para disparar contra cualquier chileno que violara el toque de queda y fuera sorprendido en las calles de Santiago después de la hora permitida, hace un recuento de la gran cantidad de vidas que costaron estas violaciones y entre los casos menciona el de *Un niño de 15 años que no había violado el toque de las seis de la tarde, pues todavía quedaba media hora, recibió disparos procedentes de los carabineros. Murió el día 15, convirtiéndose en una de las casi 50 víctimas menores de 16 años de la violencia política en Chile. El día 12, Luis Retamal, de 14 años, fue abatido por balas procedentes del personal de la*

*fuerza aérea que patrullaba su vecindario* (Ibíd. 69). Y Eltit, en el subcapítulo de **“Los agónicos frentistas”** dice: **“Hay reunión; hay un mitin, un motín más bien. La madre gime: La madre gime mientras acaricia la cabeza rota, la fractura en la testa del muchacho. Se prenden. Se prenden velas que alumbren el duelo. Silban, dan señas a los cuadros de seguridad los grupos de choque y el comandante civil tiembla y presiente el desbarate [...] Los linchacos danzan en manos de quinceañeros [...] Un niño estira hasta lo impensable el elástico de su honda y da en el borde del vehículo abollado [...] El fracturado muchacho expira y su madre lo estira, lo extiende sobre la acera y huye [...] En la noche cerrada el proceso está concluyendo, los habitantes reducidos, recludos algunos grupos”** (PLP.209-210).

Es evidente que la “honda” con que Eltit arma al combatiente revela la inconformidad de los habitantes, pero también puede ser mirada como un acto de **provocación de quien persiste en ser “otro”** diferente al agresor; e igualmente señala la convulsión social y política, así como la enorme desigualdad entre la milicia que ejerce el poder y los individuos que no quieren integrarse al nuevo modelo dictatorial. Consideramos que esta forma de retomar el fundamento histórico-social es una forma de aprehender el periodo de la dictadura que exige ser denunciado permanentemente no como un ejercicio meramente intelectual, sino como una forma de profunda reflexión en la que entre en juego la manera en cómo se enfrenta y resuelve el pasado, porque de ello depende el modo en que las sociedades enfrentarán el presente. Dicho de otra forma, el futuro de cada nación y de cada individuo depende en

gran parte del modo como elabore sus propias cristalizaciones, así como esas cristalizaciones históricas.

Es claro, hasta aquí, que un Golpe de Estado supone siempre el ejercicio de una violencia ilegítima, producto de la decisión autoritaria de unos pocos que es ejecutada coactivamente a través de las armas (y de otras formas como presencia simbólica o activa), por aquellos que son depositarios de ellas, precisamente para salvaguardar el gobierno que, en el caso Chileno, violentó sistemáticamente los valores que se suponía debía representar. El objetivo principal de la llamada Represión de las Dictaduras Contemporáneas en América Latina (Videla en Argentina y Pinochet en Chile), fue producir un cambio de conciencia de gran amplitud entre la población y así quedó explicitado por la Junta Militar de Gobierno en marzo de 1974 cuando en el **documento "Declaración de Principios del Gobierno de Chile" se afirma:** *Las Fuerzas Armadas y de Orden no fijan plazo a su gestión de Gobierno, porque la tarea de reconstruir moral, institucional y materialmente al país, requiere de una acción profunda y prolongada. En definitiva, resulta imperioso cambiar la mentalidad de los chilenos* (Ensalaco: 94-103). Aunque para lograr tal propósito se haya sometido, principalmente a los militantes de izquierda, a la pérdida del trabajo, el exilio, la ejecución, pero sobre todo a la sistemática privación de la libertad. Diamela Eltit ha puesto énfasis a esto último y de ello hablamos a continuación.

### 3.3 TORTURA Y RESISTENCIA

Analíticamente hemos estado manejando dos niveles: por una parte, el de la ficción que aborda los sucesos exteriores que atraviesan la cotidianidad de los habitantes del barrio siguiendo la voz narrativa de Coya y rescatando aquellas imágenes que capturan lo esencial de la violencia, y por otra, el de la posibilidad de concretar esto mismo en representaciones que tienen su propia historia en el espacio socio-cultural chileno y latinoamericano. Sin embargo, estas formas de violencia que permean la primera parte de la novela y que de algún modo interrogan el pasado reciente de Chile, se basan principalmente en el dominio del espacio colectivo, pero en la segunda y última parte de ésta, la mirada crítica de Eltit pone su acento sobre la alegoría oculta de la dictadura, esto es, la tortura sobre los cuerpos físicos.

Dentro de la narrativa Eltiana, el cuerpo, como un lugar problemático, siempre está presente y la autora lo concibe a la vez como una zona de ensayo de discursos sociales, una zona de disputas, de dominaciones, de presiones y de represiones.

Yo escribí en un momento histórico en que el cuerpo estaba asediado por la violencia. Bajo dictadura, pues, **el cuerpo adquirió otra dimensión (...) el cuerpo fue** para mí un material social y no un material biológico -o era una biología, digamos, completamente afectada por lo social. (Entrevista con Lazzara: 2001).

Este planteamiento explorado por Eltit, el de la mujer y su cuerpo, aparece en sus diferentes novelas siempre en interacción con el mundo masculino en un constante debate que es parte integral de la mutua construcción social, de su

configuración histórica, de su modo de significar políticamente. En **Los Vigilantes** (1994), el cuerpo femenino es tratado como sospechoso y ajeno a la mirada que busca controlarlo. La madre representa el cuerpo más vulnerable, dividido entre espacios cerrados por el control: la casa, la escuela, el vecindario, la calle. Es vigilada por la vecina, por la suegra, por las cartas del marido y por la ley para finalmente ceder su integridad a esa violencia. La novela se mueve entre el habla primaria del hijo retardado y su escritura lúcida en las cartas a su marido; y cuando por fin se libera del interlocutor que la censura, es sancionada y pierde el habla, es decir, su lugar como sujeto. Y aunque la mujer es finalmente humillada, condenada y marginada como vagabunda dentro del orden homogenizador, se deja entrever que ese cuerpo es una fuerza de contradicción, un despojo de la rebeldía y al mismo tiempo una víctima que con su caída divide el sentido unívoco del mundo. Y en **Por la Patria** (1986), las mujeres reprimidas por el estado policial van a construir espacios de resistencia como alternativos a los ya controlados y ocupados.

Estos núcleos etnianos de exploración y de problematización sobre el cuerpo, giran alrededor de los planteamientos que Foucault hace sobre el poder y los cuerpos.<sup>66</sup> En términos generales, lo que Foucault logró con su noción de poder fue desplazar las clásicas preguntas acerca de él (la del sujeto: ¿quién detenta el poder, quién lo soporta?; el lugar del ejercicio ¿en dónde está ubicado?; y la de su esencia ¿qué es el poder?), con la pregunta por el modo de funcionamiento específico (cómo funciona) y la de sus efectos (qué produce el poder). Para el análisis de las relaciones de poder éste apunta que *apenas si*

---

<sup>66</sup> Hemos dejado establecido que, dentro del movimiento del **performance**, uno de los núcleos de exploración es asimismo el cuerpo.

*disponemos por el momento más que de dos modelos: el que nos propone el derecho (el poder como ley, prohibición, institución) y el modelo guerrero o estratégico* (Foucault: 1981; 177). Lo que interesa a Foucault es la génesis relacional del poder con el saber como fenómeno que produce verdad. Sus planteamientos van por el lado del análisis de la maquinaria de poder, entendiéndola como tecnología específica con tácticas y estrategias que van a generar discursos que se imponen como verdades. Concretamente, se preocupa por definir la forma en que el poder se convierte en un saber que se instala como verdad, y el cómo a través de esta verdad se legitima la exclusión, el dominio y el castigo en el cuerpo social. En resumen plantea que el poder es ejercido de diversas formas e intenta mostrar que estas formas se producen históricamente y que dicho poder crea resistencias que no surgen reactivamente sino que vienen aparejadas con el mismo y que, además, éstas crean un saber que funciona también como una técnica de poder. Al realizar una crítica de la psicología y las cárceles se dio cuenta de que el saber es una técnica del poder. Reconoció que la ley, como la mirada dentro de la cárcel, puede construir al sujeto en su imagen, pero también puede inspirar rebelión y subversión. Advierte que las prácticas sociales pueden llegar a engendrar *dominios de saber que no solo hacen que aparezcan nuevos objetos, conceptos y técnicas, sino que hacen nacer además formas totalmente nuevas de sujetos y sujetos de conocimiento* (Ibíd. 1981; 179).

En ***Por la Patria*** la experiencia límite de la tortura y el encierro ¿generan en Coya algún tipo de saber? Basándonos en la transfiguración de Coya podemos decir que, al mostrarse el poder de una forma desnuda dentro de la cárcel, sí

generó un conocimiento y de eso hablamos más adelante. El tema es delicado y por lo tanto exige respuestas que provengan de un estudio especial que no hacemos, sin embargo la poética de la novela nos invita a que demos una mirada sobre el asunto, valiéndonos, siempre, de la experiencia ofrecida por el personaje principal.

Consideramos que en la segunda y última parte de ***Por la Patria*** se expone claramente el incumplimiento de la justicia y que en ella se encuentra el núcleo de la narrativa Eltiana, porque se recrean las formas donde se rupturan la vitalidad y la dignidad de los seres humanos. Esta segunda parte se compone de numerosas escenas en las que el recurso de la analepsis, de la memoria y del recuerdo impide una lectura unidireccional. Inicia con el traslado de Coya hacia la cárcel y el tiempo narrado abarca la estadía de ésta durante el encierro. El movimiento a que es sometido el cuerpo de ésta durante el traslado y la sensación de malestar que la agobian, surgen como un escenario en el que éste (el cuerpo) jugará uno de los papeles más importantes (Cf. resumen del capítulo en el apartado 3). El ejercicio de las acciones de poder queda instalado en ese cuerpo que se encuentra en tránsito, éste aparece aislado del resto de la cotidianidad del barrio y la oscuridad aparece como testigo de la operación. Dicho inicio coincide con lo que Ensalaco dice al respecto: *Los prisioneros secuestrados eran conducidos a alguno de los distintos centros de atención secretos, donde permanecían incomunicados y eran interrogados bajo tortura (...) El abuso e interrogatorio de los prisioneros comenzaba desde el mismo instante del secuestro. Incluso cuando iban de camino a las instalaciones secretas de detención (generalmente, en el suelo de la parte trasera de un*

*coche) (...) El metódico interrogatorio bajo tortura comenzaba en serio dentro del aislado centro de detención (Ibíd. 152). La tortura es el final de un camino y el inicio de otro, ambos igual de tortuosos. Es el momento posterior, y a veces el último, a los pasos estratégicos que los militares habían implementado en la instauración de su régimen político excluyente y represivo.*

En la novela, la organización vertical que implica la presencia de un dominante y de un dominado, va a ir cerrando su foco hasta situarnos en el espacio concreto de la cárcel en donde Juan y los torturadores ejercen, sobre Coya, el poder de una manera cruel e inhumana, porque de acuerdo con Foucault el poder "se ejerce, **no se posee**" y de las diversas modalidades de tortura que existen, Eltit hace un registro técnico de las más importantes: la psicológica

Se acerca a mi pie. Te acercas con el hocico abierto y los dientes brillantes de saliva. Retrocedo, retuerzo los dedos, pero más ladras, más te vuelves loco y **salvaje adiestrado vas a saltar (...)** Grito y ladras: **aulló y aullas (...)** El hombre lo frena de la correa y se ríe (...). Debo seguir aullando: **más fuerte grita el hombre (...)** –Más fuerte perra, me incita. Voy aullando **con todo pleno pulmón (...)** Una hora gritando y estoy exhausta, canina, asombrada (PLP. 180).

La física:

...mientras refuerzo el cuerpo que lo extienden buscan en cada centímetro, en todo milímetro una respuesta posible, la certera palabra que la luz blanca alumbra. Hay un zarco irónico y derrumbado habla, habla, habla me pincha el zarco y me eleva

el eslavo. De espaldas de frente de costado .

| (...) **Me aplastan, me tapan la boca, la nariz, me**

**asfixio casi.** (...) –Habla, me dicen los dos al

unísono coincidentes. – Soy, es decir, fui una

**combatiente.** (...) **La mano me hunde sobre el**

**vómito resto ensuciándome** (...) **Pasé descargas**

y la electricidad me tiritó hasta horas posteriores.

Me pincharon hipodérmicos filetes. Me enterraron

**De la cintura para abajo** (...) **el barro me cerca**(...)

Los insectos nos pican por debajo. Los guardias

nos apuntan(...) **Yo desnuda de la cintura para**

**arriba** (...) **En la piel** de abajo los insectos me

comen los pelos en tropel y en los genitales

**penetran. El ano. Y el frío.** (...) **Al atardecer**

veo alucinaciones veo: que me cuelgan.

(PLP 184-186, 200)

De forma clara la cita textualiza una realidad brutal vaciada en la atmósfera carcelaria y además expone el ejercicio de la fuerza, de la impiedad y el abuso que prevaleció durante la dictadura chilena. A pesar de que hoy contamos con un panorama abarcador respecto de este periodo dictatorial por el que pasaron algunos países latinoamericanos, creemos que nunca serán suficientes las estadísticas, ni los testimonios, ni los ríos de tinta que han corrido, y corren aún, para dar cuenta de los desgarramientos infringidos no solo a los cuerpos de tantos y tantos hombres y mujeres, sino al propio terreno cultural y al de los imaginarios sociales. Eltit tiene muy claro esto y lo comunica a Michael Lazzara en entrevista: *Mi espacio, mi lugar era la literatura (...) Mi sitio público, digamos, el único sitio al cual yo podía acceder era la literatura. Entonces, es en ese sitio que yo lo podía construir. Lo construí de esa manera y lo pensé*

*siempre como algo muy relacionado con esa historia, que era una historia horrible, desesperada* (2001).

Tal vez por esta razón no descuida detalle alguno y entre los múltiples niveles que ofrece la novela y su obra toda, el énfasis puesto en describir la desmesura y el desquicio de todo parámetro ético interrogan, con lucidez implacable, las conductas extremas y la torpeza brutal con que operó el régimen. Y pone especial cuidado en verter las actuaciones directas sobre el cuerpo físico dejando establecido que las relaciones de poder operan sobre él, lo cercan, lo marcan y lo someten a tortura ya que las relaciones de poder parece que han de ser inscritas en y sobre el cuerpo. Pero el cuerpo, en este caso, es además femenino y es sabido que el cuerpo de la mujer es un cuerpo seguro, un cuerpo socialmente construido para no devolver el golpe, instaurado para permitir el ejercicio de la virilidad y Coya también padece sobre su cuerpo el acto más degradante que cualquier mujer pueda experimentar:

Ocurrió capote por la tropa: pasaron de todos los portes y se refocilaron a mi costa. Pude haber empapado praderas y engrudarlas. Ya después no resistí nada: Yazgo con las piernas abiertas porque ya viene el otro y el siguiente: -Ahora tú dicen. Yo mido cuántos movimientos les bastan, cuántos apretones y la descarga, mientras el suelo gotea rosáceo el líquido imbuido por el rasgón por excesividad y brusquedad. Ocurrió: Desde la noche cerrada al amanecer. Cuando entró el rayo de luz fui sacada a la rastra mientras la totalidad de calenturientos iba al descanso, al permiso legal. Pegajosos debajo, vestían de franco (PLP. 201-102).

Según Ensalaco (Op. Cit. p. 153) “Los torturadores eran imaginativos, **metódicos y crueles**” y Eltit, como ya decíamos, tiene cuidado en dejar constancia de esto, además deja entrever otra verdad: que la tortura no solo logra desbastar el cuerpo físico de los torturados, sino que va minando lentamente su memoria:

Camino por una gran bodega como una espática con todos los **músculos descontrolados (...)** Me cuesta mucho seguir, me siento tan avergonzada de mi **aspecto. (...)** Sigo adelante chocando con todo lo que encuentro: topo a las mujeres, me golpeo contra las paredes, estoy a punto de caer, de rodar por el suelo. **(...) Remecida de humillación y sorpresa me** vi en mi propia fisura chillona y creí que la Rucia estaba correcta, porque para ese tiempo, para el nuevo espacio, sólo la pupila fija y ovina podía tender un **punte entre oscuridad y oscuridad (...)** Sí, cuando ya no cabían demostraciones, arranques, malas palabras ni amor alguno al cuerpo externo que se dejaba, que lo dejé abierto a cualquier embate y la mente toda mi mentalidad iba naufragando, hundiéndose mortecina contra la costa, el costo de haber enfrentado de manera oblicua y equivocada la precaria defensa infranacional (PLP. 181).

A este nivel no podemos pasar por alto el hecho de que las construcciones verbales no permanecen indiferentes a la desestructuración del sujeto torturado y en cuanto texto participan de una angustia sobreviviente urgida por señalar y denunciar el dolor de aquel (Coya en este caso) que todavía no sabe que puede saber.

Desde la visión Foucaultiana también se afirma que algunos de los lugares en donde el poder se muestra descaradamente son, entre otros, las prisiones, pero no solo dentro de ellas y no solo ejercido sobre el cuerpo físico, sino que éste logra extenderse al cuerpo social impactándose al nivel de las relaciones: *el poder es coextensivo al cuerpo social; las relaciones de poder son inmanentes a todos los tipos de relación, de producción, no obedecen sólo a la forma de prohibición y castigo; son estrategias en las que se dan relaciones de fuerza históricas, no se realiza exclusivamente entre instituciones, clases y grupos políticos, es decir, sujetos constituidos social e institucionalmente ya que el poder no está nunca en la exterioridad, más bien cruza los cuerpos y los produce y reproduce* (Op. Cit. p.184).

Y en este sentido la novela también ofrece la visión del ejercicio de algunos **"micropoderes"** que se mueven dentro del espacio relacional: entre Juan y Coya una vez que éste adquiere el rango de custodio directo de ella y las demás mujeres. Lo anterior no nos causa sorpresa alguna ya que el binomio masculino femenino es el que mejor se presta para hablar de desigualdades y es el que ha favorecido y favorece las discusiones en torno a esta temática dentro del ámbito cultural latinoamericano, pero lo que sorprende es el quiebre de este lugar común que Eltit introduce al presentar a Coya justamente, como sujeto con cierto poder sobre todo en la relación más cercana que mantiene con Flora, que, dicho sea de paso, es una relación con tintes lésbicos:

Irradio como mujer encabritada me revuelco buscándote.  
Orgullosa de ti, de usted, te digo: -Resistí mucho y toda  
la vida por delante.  
¿Qué tonteras estás imaginándote Coya?

Salto, la hago callar, me tapo, me olvido de todo y el hambre me da una torsión, mientras Flora, al lado mío respira más rápido, más rápido quitándome mis bastardas alucinaciones[...] **Ella pensó que Flora no era** la indicada para hacer la comparsa 1, aunque lo entendió como un premio para su constante sumisión y espíritu servil (PLP. 182, 223 Cf. 240-241).

O en el poder que Berta experimenta ante la creencia del grupo de presas, de que ella solo era la redactora de las ideas que Coya escribía para la representación:

Tampoco eso le había resultado doloroso, al revés, le complacía ese secreto que le daba autoridad subterránea sobre los mínimos detalles. Muchas veces, en la noche, Coya se arrastraba hasta su cama para preguntarle por algún giro de los parlamentos o para sonsacarle algún recuerdo. Cuando creía que había sacado algo bueno, la incitaba a celebrar tantas veces que sus ojos, entonces, brillaban de goce (PLP: 224).

Sin embargo, las representaciones del ejercicio de esa especie de micro poder que Coya y Berta ejercen no tocan ni lastiman el cuerpo físico, sino que se mantienen dentro del marco de la relación, de la interacción. Estas nuevas formas de relacionarse que las presas han encontrado dentro de la cárcel nos hablan de que las identidades se ven alteradas radicalmente y que la identificación, el proceso por el cual se negocian y se construyen las identidades es constante. También parece incuestionable el hecho de que un sujeto bajo encierro y enfrentado a la tortura, o se rinde pasivamente quedándose al nivel que las circunstancias le imponen, o da el salto utilizando

recursos que tal vez en otros contextos no utilizaría y que dentro del espacio de negación de la humanidad y de los derechos ciudadanos se potencian generando, tal y como lo propone Foucault, un tipo especial de saber. Pero Coya, como ya lo decíamos líneas arriba, no sabe que puede saber. En un primer momento se nos presenta como un sujeto que no ha tomado una postura de resistencia; en otras palabras, como un sujeto que todavía no encuentra aquello que la hará oponerse a la acción del poder ejercido sobre ella. Su forma de sobrellevar los momentos de tortura es recordando escenas de su niñez, de su vida dentro del bar, de su padre muerto, es decir, recuerdos personales y privados que conviven con recuerdos más colectivos como son el recuento que hace de la presencia militar, de la forma en que van cercando los barrios, del uso de la fuerza, etc. Coya en definitiva, se evade con la imaginación y mediante los recuerdos del pasado que le ofrecen diferentes posibilidades de sobrevivencia.

**Dentro del subcapítulo titulado "Testimonios, Parlamentos, Documentos, Manifiestos" se encuentra una subdivisión titulada MEMORIA.** En ella, la figura de la madre crece alejándose de aquella que fue su amante y ya no es más ella, sino todas las madres 1: madres hechiceras, madres viejas y vestidas de negro, las poseedoras del poder, de los usos y costumbres y de los secretos ancestrales. Recuerda asimismo los momentos en que sus amigas, tal vez **olvidando su identidad "Traspasadas** por propaganda pedían: - Un vestido, un **marido gringo en sillón confortable" y termina su recorrido memorístico** ubicándose en la cruda realidad del barrio en donde las mujeres no pueden aspirar a lo que sueñan y las viejas mujeres lo saben mejor que nadie "-No hay

marido legal, animal estado las espera la panza. –No hay cadillacs para los chicos, que hurtando a hurtadillas corren en la noche [...] Aquellos de poca monta crecieron lerdos, lentos, reproduciendo el grado último de las madres [...] Madres 4, 5, 6, traían la chorrera estropeada de seres morenitos. Memoria mía, tan vaga con ellos, imprecisa en el rasgo único [...] Vino entonces el ordenamiento. Midieron, cuadraron mediante distribución legal el barrio (PLP. 155-159).

Los recuerdos últimos de la cita realzan cuestiones de memoria social y a través de ellos hay un intento por reconstruirla o por lo menos hay una invocación a su reconstrucción. M. Halbwachs (En Giménez: 1987; 503-507) dice con respecto a la memoria colectiva que ésta se distingue de la historia al menos desde dos aspectos. *Se trata de una corriente continua que no tiene nada de artificial, ya que solo retiene del pasado lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que lo sustenta y, porque en el momento en que encara su pasado, el grupo siente de manera muy clara que permaneció igual y toma conciencia de su identidad a través del tiempo. Ella presenta al grupo un cuadro de sí mismo, ya que se trata de su pasado, pero de tal forma que el grupo se reconozca siempre en estas imágenes sucesivas.*

Es decir, la memoria social para este teórico solo está constituida por recuerdos colectivos y con esto niega que, la memoria individual o subjetiva pueda subsistir sin la condición de acoplarse a la memoria colectiva cuyo lugar es el espacio social simbólico.

La memoria de Coya en este primer momento es predominantemente subjetiva, corporiza esos eventos que tienen sus raíces en el pasado, pero que aún no la

llevan a obtener un concepto interno de resistencia en el sentido político que Foucault le proporciona, resistencia (que trae implícita una acción) que la llevará a obtener un saber que es al mismo tiempo una forma de poder. Sin embargo el paso de un estado a otro llega, pero este paso presupone una serie de experiencias dolorosas centradas en el cuerpo y que son exhibidas por Coya de diversas maneras: su miedo inicial, su decadencia física, sus desvaríos que dan constancia de su debilidad mental. En un estado de total indefensión, Coya se enfrenta a distintos tipos de experiencia dentro de la cárcel; una de ellas es la tortura sistemática que finalmente la llevará a adoptar una postura de resistencia.

### **3.3.1 LA RESTITUCIÓN DEL SUJETO Y LA MEMORIA**

En la línea trazada por Eltit, se nos traslada desde un cuerpo violentado de diversos modos hacia un cuerpo que recobra su dignidad una vez que ha pasado por la peor de las violencias; entonces, solo entonces, el cuerpo habla y develar el discurso de un cuerpo que habla requiere el pasaje de la continuidad de la mirada hacia la discontinuidad del lenguaje. En un caso el silencio y en otro la palabra como estrategia de resistencia. En el texto se realiza una mirada desde el ejercicio de un poder que usa, marca, un poder impune de tipo familiar, hasta un poder ejercido a través del miedo, la tortura y la consecuente degradación del personaje. Poder que es visible desde el mando ejercido por un cuerpo político y que además pertenece a unos cuantos, pero que activa, paralelamente y desde la visión Foucaultiana, una postura de resistencia. Siguiendo esta línea se infiere que no hay relaciones de poder sin resistencias. Que éstas se forman en el lugar preciso en que se ejercen dichas relaciones y

que la resistencia no es externa al poder, existe porque está donde está el poder. Desde esta visión la relación que existe entre poder y saber es positiva.

Foucault (1998:198) lo expresa de la manera siguiente:

Hay que cesar de describir siempre los efectos  
**del poder en términos negativos [...]. De hecho**  
el poder produce; produce realidad, produce  
ámbitos de objetos y rituales de verdad.

Su positividad radica en que puede producir realidad, una realidad otra que cuestiona al poder ejercido desde el cuerpo político.<sup>67</sup> Y ante el ejercicio de este tipo de poder que identifica y expone a los actores, la lógica de la actuación de los torturadores y del Régimen Pinochetista, Coya, desde esa relación de interioridad, empieza a planear sus acciones de resistencia. Empieza a actuar porque en el medio en que se encuentra hay sujetos y situaciones definidas socialmente como amenazantes. En la conformación de su saber interviene la confrontación de hechos y procesos simbólicos como la experiencia misma de la tortura y el acceso a las diferentes experiencias de este tipo por parte de las mujeres todas con las que comparte el espacio carcelario. En el saber resistencial se encuentran implícitas, también, toda una serie de medidas que llegarán a materializarse en el despliegue de una serie de acciones planificadas para, en el caso de la novela que nos ocupa, exponer las crueldades del mencionado Régimen.

---

<sup>67</sup> De acuerdo con Norberto Bobbio (1982:1242), el poder político se basa sobre la posesión de los instrumentos a través de los cuales se ejerce la fuerza física (las armas de todo tipo y grado): es el poder coactivo en el sentido más estricto de la palabra. Este tipo de poder, al igual que el económico y el ideológico, instituyen y mantienen una sociedad de desiguales [...] entre fuertes y débiles en base al político. La fuerza es de uso exclusivo de este poder y es el medio más eficaz para condicionar los comportamientos –el poder político es en toda sociedad de desiguales el poder supremo, es decir el poder al cual todos los demás están de alguna manera subordinados.

Coya no solo sobrevive a la tortura utilizando el recurso de la memoria subjetiva concretada en los recuerdos que habitan su mente, ahora esos recuerdos se corporizan en un espacio mucho más amplio en todos los sentidos: la palabra y la escritura. De esta manera, la vivencia de la tortura se convierte en un testimonio indudable asentado en la legitimidad del interlocutor. Es una fuente directa de la posible construcción de versiones que se transmitirán y se tipificarán constituyendo, ellas mismas, fuentes fidedignas para el continuo proceso de categorización y tipificación que van a confirmar la realidad material del hecho que, en este caso, no es otro que la dictadura misma. Es en este segundo momento que Coya sabe que puede saber y no todas las imágenes del pasado son reavivadas, sino solamente aquellas que coinciden con su presente carcelario. Su trabajo de resistencia inicia con una selección de aquello del pasado que le resulta útil en la acción del momento, pero encuentra para la memoria subjetiva un lugar otro que rebasa el lugar del espacio corporal en que Halbwachs la mantiene encasillada. La memoria individual, al ser trasladada de lugar, se "mantiene" o "permanece" justamente por la movilidad que el personaje principal le proporciona; y este lugar, ya lo habíamos dicho, es la palabra y la escritura. Dicho movimiento derrumba, en cierto sentido, la tesis de Halbwachs que vincula la memoria individual o subjetiva solo al cuerpo y que por lo tanto no puede abrir perspectiva alguna sobre el pasado. En ***Por la Patria*** esa memoria individual, que es capaz de recordar por sí misma de una manera voluntaria, se arraiga en la memoria colectiva cuyo único lugar es, según Halbwachs el espacio social simbólico, pero según Coya y Eltit (En: Brito 1985; 45) este lugar también es la palabra y la escritura que, a pesar de todo,

sí mantienen su vínculo con un espacio social específico como es la nación chilena:

**[...] Considero fundamental el lugar de donde emerge una** obra y Chile es un país fracturado, con una historia cortada y fragmentada. El lenguaje que yo utilizo es fragmentado, roto, fallado, enmascarador y por ello, emana de una situación muy precisa, es decir, la nuestra.

El espacio de la memoria social o colectiva adquiere, entonces, otro cuerpo: la palabra y la escritura. Palabra que se transforma en escritura, **en "parlamentos"** que surgen de experiencias particulares y de la relación entre individuos que han pasado esas mismas experiencias. Roger Bastide (en Giménez: 1987; 520) lo explica de la siguiente manera:

No es el grupo en tanto grupo lo que explica la memoria colectiva; más exactamente, es la estructura del grupo la que proporciona los marcos de la memoria colectiva, definida no ya como conciencia colectiva, sino como sistema de interrelaciones de memorias individuales. Si para recordar se requiere siempre de otro, como lo **dice muy bien Halbwachs, no es porque "yo" y el "otro" nos hallamos inmersos en un mismo pensamiento** social, sino porque nuestros recuerdos personales se encuentran articulados con los recuerdos de otras personas en un bien regulado juego de imágenes.

Este tejido de recuerdos personales e interpersonales son los que Coya teje de poco a poco en sus parlamentos y entonces la escritura, como acción planificada, alcanza el estatuto de una acción de resistencia política. Esta acción política, que se encuentra definida y tipificada por Norberto Bobbio (Op.cit.)

dentro del poder ideológico<sup>68</sup> recupera, a la vez que desenmascara, el relato del pasado reciente de Chile y equilibra dicho relato con la estrategia de la recuperación del sujeto y la memoria mediante el acto de la palabra y de la escritura.

| Me impongo en mi rango incestual, habitual, donado  
en la cruz. Solicito, hago petición legítima de  
reunión a las madres. Digo: -Voy a dar un discurso,  
abre selecto espacio a madre general. -Quieren  
agusanarme, les digo, quieren un plan de rapto al  
**habla y a la incapacidad de la consigna [...]**  
Soy el último reducto mantengo intacta la  
memoria colectiva y metalizada (PLP. pp.262-263 )

Palabra que se transforma en parlamentos mediante los cuales Coya es **implacable con el "General"** y lo que él representa. A través de la representación en la que Flora hace de comparsa y es la voz del general, lo **sitúa nombrándose a sí mismo "asesino y rebelde... (PLP. 226-227, 252-253).** No hay espacio para la consideración. Con un lenguaje punitivo, Coya, asimilada a la patria misma, habla por el grupo, por la colectividad; y de la representación de estos parlamentos ella emerge: **"de vencida en vencedora, presa y desalojada del bar, de mi único barrio"** (p.277) y afirma **"Cedo mi cargo. Ya no Coya incesto e hibridez"** (p. 278). Este saber adquirido,

---

<sup>68</sup> Éste se basa sobre la influencia que las ideas formuladas en cierta manera, emitidas en ciertas circunstancias, por una persona investida con una cierta autoridad, difundidas con ciertos procedimientos, tienen sobre la conducta de los asociados: de este tipo de condicionamiento nace la importancia social en todo grupo organizado de aquellos que saben, de los conocedores, sean los sacerdotes de las sociedades arcaicas o los intelectuales o los científicos de las sociedades evolucionadas, porque a través de éstos, y de los valores que ellos difunden y los conocimientos que imparten, se cumple el proceso de socialización necesario para la cohesión y la integración del grupo.

finalmente, va a provocar que asuma su rol individual y su rol de mujer conduciendo el destino de sus compañeras.

Mediante la recuperación del habla recupera su posición de sujeto; mediante la escritura recupera el pasado, el dolor, las arbitrariedades de un régimen y se constituye en memoria para poder darse a sí misma y a las demás, su **"parlamento"**. El conocimiento adquirido sitúa a Coya en una posición de **resistencia y oposición en que "decir" se vuelve "hacer con"**. El trabajo realizado por Coya dentro de la prisión es con la memoria y es con las mujeres que paulatinamente van cambiando su propia imagen. Coya es el símbolo de este proceso de desmarcación respecto del lugar que socialmente ocupaba (negación, silencio, marginalidad) para posicionarse en otro que la sitúa como un sujeto que además sabe que puede saber y sabe: **"Mi insurrección es total. Quiero mi casa, mi cama y yacer autóctona con otro nombre y rango. Renazco Coa y mi maldad me subyuga" (PLP. 278)**. Sabe que tiene un rango (el de madre general) que es reconocido por la Rucia y este hecho, es decir el reconocimiento del otro, signan el cambio operado y a la vez marcan el fin de la etapa de encarcelamiento. **Este reconocimiento por parte del "otro" que es la Rucia** no solo aumenta la fuerza interior de Coya, sino que también aumenta su **poder, su "empoderamiento"**<sup>69</sup> y no solo marca el fin del encarcelamiento material y físico, sino el encarcelamiento simbólico social que como mujer ha jugado.

---

<sup>69</sup> **Empoderamiento**: Es un proceso mediante el cual las personas o comunidades obtienen control de su propia vida y sus condiciones. Es un proceso de cambio de marginalización, inseguridad y dependencia a otro de participación, independencia, toma de decisión y autoestima fortalecida. En sentido estructural, el empoderamiento de la mujer significa el cambio en las relaciones de poder dentro de la estructura social que tiene como resultados redistribución de poder y destrucción de estructuras patriarcales. Por lo tanto, refiere a las necesidades estratégicas de género que atienden cambiar una situación estructuralmente desigual. (Cf. <http://www.unfpa.or.bo/conceptos/conceptos.htm>)

### 3.3.2 RECAPITULACIÓN

Más allá de cuanto se ha dicho en torno a los temas enunciados en ***Por la Patria***, hay en ella elementos precisos que nos llevan a pensar que la voz de la instancia narrativa coincide con las experiencias autobiográficas de Diamela Eltit.<sup>70</sup> La “coincidencia” en este caso, la encontramos relacionada con el ejercicio de la palabra y la escritura que **al decir de la propia Eltit es “su espacio público” desde el cual lo construye y lo piensa “como algo muy relacionado con esa historia, que era una historia horrible, desesperada”** (Cf. la entrevista a Michael Lazzara: 2001). El deseo de Coya y de Eltit por hacer uso de la palabra y por escribir, se encuentra atravesado por la experiencia de la dictadura. En ambas, la escritura es una acción planificada que alcanza el estatuto de acción de resistencia político-ideológica ante el poder emanado desde el cuerpo político.<sup>71</sup> Y en ambas, el trabajo con la memoria en todas sus facetas les permite hacer más inteligible dicha experiencia dictatorial. La desorganización del lenguaje que practica el texto, su ruptural estrategia discursiva y la puesta en escena de toda la violencia del régimen pinochetista significa una lucha con las instancias del poder, una desarticulación de los sistemas simbólicos autoritarios que producen las identidades culturales, a la vez que realiza una especie de homenaje a aquellas voces que permanecen en los márgenes.

**Recordemos el lema “Ne Im Sisatxe On Arbah Nodrep Arap Solle”:** En mi éxtasis

no habrá perdón para ellos.

---

<sup>70</sup> Sabemos que la instancia narrativa es un mediador entre el escritor y el lector ¿pero acaso este mediador es un ser o algo ajeno a la voluntad y experiencias vitales del escritor? Creemos que no, que surge del acto creativo y de la voluntad de éste.

<sup>71</sup> Tal vez pudiera hablarse de una *elipsis explícita* (de Toro Alfonso: 1992; 48) la cual se caracteriza por su mención a través del narrador, denominando en forma exacta o vaga el periodo temporal no considerado.

La anterior cita es posible corroborarla puesto que Eltit, en múltiples entrevistas, siempre ha dejado en claro que “como ciudadana, tengo una posición política, me importa hacer una escritura política, pero para ello tengo que implementar una política de escritura”. (En Enríquez; 2003). Y en este sentido, **Por la Patria** apuesta por el desborde, por el exceso de lenguaje, por su quebrantamiento de frases que funcionan como símbolo del quebrantamiento de la nación chilena. **Por la Patria** es el gesto de una ruptura estilístico-literaria, pero igual es una resignificación comprometida de la realidad chilena, solo que la realidad<sup>72</sup> está presentada como una totalidad indivisible e irrepresentable, sus representaciones fragmentarias parecen irreales, o sea, ficticias. En este supuesto, la realidad como tal se presenta teóricamente sin focalización, es decir, sin ninguna marca de los agentes de su representación (no se mencionan nombres concretos); porque en este caso su apropiación – a través de la mirada respectiva- no se produciría.

Los recursos estilísticos y lingüísticos en la novela se pueden interpretar de diversas maneras, pero sin duda todos ellos hacen referencia a lo abyecto de un periodo, a la inestabilidad de la identidad, del género al que, al cierre de la novela, reiteramos, le abre un diferente espacio de posibilidad. Coya, al final de la novela ya no es más una mujer que se deja “manosear” o “mirar” bailando, sino que se ha apropiado de una mirada y con ella, simbólicamente, las mujeres todas. La voces híbridas, las voces de los marginados, pero sobre todo la voz

---

<sup>72</sup>Dentro del modelo de análisis de la organización temporal (que no hacemos en este trabajo) podemos decir que el tiempo externo o tiempo real de la acción que se refiere a aquello que está fuera del texto (tiempo histórico del autor, de aquel en que fue escrito el texto y a que se refiere el texto) coincide con el tiempo de la acción o tiempo interno de la obra. Por otra parte, partiendo de la información obtenida en algunas de sus entrevistas, creemos que Eltit adopta el concepto de lo real tal como se le concibe en la teoría psicoanalítica lacaniana (“lo imaginario, lo real y lo simbólico), y transfiere lo “inexpresable de lo real” a su concepto de la realidad.

femenina que inunda el texto, permite pensar en una búsqueda que ensaya las posibilidades de una recuperación que guarda una relación estrecha con la condición de la mujer en el proceso de hacerse oír. ***Por la Patria*** plantea la posibilidad de un nuevo posicionamiento, de otro futuro que se basa en la recuperación de otra forma de ser mujer. Aunque a lo largo de la novela, el acto de hablar y escribir viene a representar un aspecto esencial en el proceso de posicionarse como sujetos oponiéndose a la marginación; esta recuperación del habla por parte de Coya permite imaginar una sociedad diferente, una en la que ya no haya descripciones de seres marginales ni mujeres victimadas. Desde su posicionamiento en el espacio político ideológico, el de los intelectuales, Eltit ha ido articulando una acción de mujeres y al poner en el escenario textual esta problemática, busca posicionar un compromiso que construya una solidaridad en medio de y entre mujeres; y desde esta postura específica suma su aporte a la tradición intelectual femenina. Ambas, Coya y Eltit, desde el lugar de empoderamiento que les otorga la palabra y la escritura, es decir desde "su espacio político", despliegan una mirada y un discurso de posibilidades, pero sobre todo un discurso en el que la violencia ya no tiene cabida, en el que oralidad y escritura, como sinónimo de la patria o nación, ya no permanezcan fragmentadas.

**CAPÍTULO III**  
**LA DIMENSIÓN SOCIO-HISTÓRICA**

## 1. LAS TRANSFORMACIONES SOCIO-HISTÓRICAS

**Entonces, escribir es el modo de quien tiene la palabra como anzuelo: la palabra pescando lo que no es palabra.**

**Cuando esa no – palabra – la entrelínea, con alivio se podrá arrojar la palabra afuera.**

**Pero cesa la analogía: la no-palabra, al morder el anzuelo, la incorporó.**

**Clarice Lispector. Agua Viva.**

Si ponemos atención al epígrafe y siguiendo el hilo del capítulo anterior, podría creerse que en este apartado se aborda la cuestión del lenguaje en la obra de Diamela Eltit o, mínimo, en la obra que es el eje en el que descansa este trabajo. No es así. Pero sí se aprovecha el carácter alternativo del feminismo que la novela ofrece; las posibilidades de una recuperación estrechamente ligada con la condición de la mujer en el proceso de hacerse oír; aspectos que nos han llevado a poner la mirada, en un primer momento, sobre las organizaciones feministas auspiciadas por el poder, contrastando en un segundo momento con el trabajo realizado por las arpilleras, justamente, para hablar de la acción femenina en el Chile dictatorial.

Se ha dejado en claro que la escritura es para Eltit ese espacio desde el cual ha ido articulando la acción de las mujeres y que con dicha acción contribuye a la tradición intelectual femenina; por tal razón consideramos justificado este apartado. Sin embargo, algo que no pasa desapercibido es el hecho de la selección temática a la hora de planear escribir una obra. No es fortuito ni casual que, de entre todas las posibilidades que se le plantean a un escritor

como material para la escritura, que de entre todas las etapas socio-históricas que dan forma y especificidad a una nación, sea justamente el periodo de la dictadura el que haya “mordido el anzuelo” de la palabra elitiana.<sup>73</sup> A partir de la **“palabra-anzuelo” se nos abrirán las puertas de la subjetividad concretada en** una novela que, a pesar de lo que muchos opinan, se constituye en este caso en el fundamento de todo lo que llamamos objetivo. Clarice Lispector no se **equivocaba al afirmar que todo aquello que constituye “la no-palabra” al** engancharse en el anzuelo de la palabra, queda no solo incorporado, sino objetivado. Por supuesto que esta afirmación levantaría ampolla entre aquellos que piensan que lo literario sigue ubicándose en el terreno de lo subjetivo; aquellos que aún se rigen de acuerdo con los modelos de conocimiento provenientes de los supuestos epistemológicos positivistas<sup>74</sup> y que se expresan a través del lenguaje de la objetividad. Para los empiristas, tener un **pensamiento “objetivo” significa ser capaz de capturar la realidad tal como ella** es, al mismo tiempo que se es capaz de desprenderse de sus emociones, creencias y cultura con el fin de percibirla y representarla en su pensamiento, tal cual es, tal cual está. Aquí el objeto se encuentra independiente del sujeto. Es decir, el ser que piensa, domina y controla el objeto dominado y pasivo afectado por el sujeto. ¿Pero un objeto puede ser afectado por un sujeto que se ha desprendido no solo de sus emociones y creencias, sino hasta de su cultura? La contraparte de esta posición la encontramos en el preámbulo del libro *Las*

---

<sup>73</sup>Por supuesto esta afirmación se hace siguiendo el tono poético del epígrafe, aunque si creemos que los temas llegan a nosotros cuando hay una especie de sintonía que los atrae.

<sup>74</sup> Forma de pensar que surgió en el siglo XIX y que aún continúa circulando en la manera de pensar de la mayoría de los académicos e investigadores.

*Reglas del Arte* (1997)<sup>75</sup> de Bourdieu en el cual éste hace una crítica a los filósofos y escritores a quienes: *les complace sostener que la experiencia de la obra de arte es inefable, que escapa por definición al conocimiento racional.* Según Bourdieu, *su resistencia al análisis es porque **asesta a los "creadores", y a aquellos que pretenden identificarse con ellos mediante una lectura "creativa", la postrera y tal vez la peor de las heridas, según Freud, al narcisismo.** Es importante suponer que existe algo incognoscible, pero que no debe poner límites a su búsqueda.*

A pesar de los aportes hechos por sociólogos como Bourdieu, Habermas y Luckmann, que han abierto con sus investigaciones el campo sociológico, esta dicotomía conceptual (objetivo-subjetivo) aún persiste dentro de él y del campo literario,<sup>76</sup> pero evidentemente hay quienes piensan que dicha dicotomía puede y debe ser subsanada y nosotros nos sumamos a esta otra forma de concebir la aparentemente irreconciliable relación entre objetividad y subjetividad. Baste mencionar que no solo estos sociólogos antes mencionados, o algunos poetas, escritores y psicólogos así como cualquier otro vinculado con las ciencias sociales, consideran posible este intercambio. La física Danah Zohar (1991: 40) plantea que no podemos separarnos de nuestro medio. Que las raíces de esta alienación se encuentran profundamente entroncadas en nuestra cultura y se pueden retrotraer, mínimamente, hasta la filosofía de Platón con su distinción entre el reino de las Ideas y el mundo de la experiencia. Admite que las más

---

<sup>75</sup> Las citas que sobre Bourdieu se hacen a partir de ahora han sido extraídas de este texto por lo cual únicamente indicaremos el número de página y cuando las citas se refieran a otro texto, se indicará como es debido.

<sup>76</sup> Campos que manejamos en este trabajo de investigación y que incluso quedan comprendidos dentro del título del trabajo en sí, razón por la que consideramos pertinente abrir brevemente esta discusión.

fuertes influencias de nuestra cultura derivan de la revolución filosófica y científica del siglo XVII, a partir del cultivo de la duda cartesiana y del nacimiento de la física newtoniana o clásica. *La filosofía cartesiana arrancó a los seres humanos de su contexto familiar y religioso, y nos ha empujado temerariamente [...] a una cultura dominada por el egocentrismo. La versión de Newton nos separó con violencia de la fábrica del propio universo.*

De esta manera fue como se formó un modelo que privilegia, defiende y **propugna la "objetividad" y establece a la demostración experimental como** modelo fundamental para conocer la verdad. Dentro de este modelo, el sujeto se encuentra escindido y obligado a reprimir su subjetividad por ser concebida, ésta, como una tendencia que distorsiona la realidad. Sin embargo, es cada vez más palpable el hecho de que el objeto deja necesariamente una huella en el sujeto. Y ser sujeto es, según Edgar Morin (1994), *ponerse centro de su propio mundo y de su yo, en un universo concebido como sistema donde muchos fenómenos se crean al azar y en el desorden mediante procesos autoorganizados; aquí la autonomía de cada individuo no viene dada por su separación de los demás elementos del sistema, sino por hacerse más dentro de un sistema, donde los elementos dependen los unos de los otros, pero simultáneamente de sus actos.*

Si valoramos al sujeto como un ser que piensa, inmerso y emergiendo de una cultura y un contexto, con una idiosincrasia y una carga biológica que lo define y redefine constantemente; entonces el sujeto es dialecticidad, es sujeto y objeto de manera recursiva. Y para un sujeto que valora la subjetividad, como es el caso de los poetas y escritores, no solo la vivencia de lo cotidiano, sino su

personal lectura de la historia y de la cultura misma, se convierten en los escenarios mediante los cuales interroga el contenido de sus experiencias buscando significados implícitos, no importando si lo hace a través de una escritura ficcionalizada.

En esta línea, Maturana (1997:48) afirma: *nosotros los seres humanos acontecemos en el lenguaje, y acontecemos en éste con el tipo de sistema viviente que somos. No tenemos ninguna posibilidad de referirnos a nosotros mismos o a cualquier cosa fuera del lenguaje.* Generalmente, la subjetividad achacada históricamente a poetas pintores y escritores, se condensa en otro tipo de lenguaje, en otra simbología para dibujar el conjunto de significaciones que los actores le adjudican a su experiencia, a su práctica.

La selección e interpretación que hacen, como es el caso de la escritora chilena que nos ocupa, se construye a partir de sus raíces auto referenciales: antropológicas, sociológicas, culturales, políticas, etc. O tal y como Maturana (Id: 192) señala: *el individuo se encuentra haciendo operaciones que no están fuera de su praxis del vivir. De tal manera, cogniciones, emociones, lenguajes y praxis del vivir son, en algunos casos, redes que tienen su propia carga y flujo.*

Dicho de otro modo, si bien el mundo social se encuentra estructurado objetivamente, la posición que los sujetos o agentes ocupan dentro de él va a determinar los condicionamientos, la adquisición de las disposiciones así como sus prácticas (que finalmente son incorporadas subjetivamente), que se verán concretadas en más de una forma de respuesta a cualquier situación dada. Diamela Eltit, primero como mujer que es, como escritora y actor social que **también es, se constituye (como diría Roland Barthes) "en el centro del proceso**

de la palabra” para hablar de un periodo de la historia chilena<sup>77</sup> y parece sugerir que una sociedad no puede considerarse en plenitud de éxito si la conducta de unos daña a los otros. Desde esta posición, la selección del periodo histórico, y la representación que Eltit hace de él al nivel ficcional constituye, como lo sugiere Bourdieu, “un punto de vista” que es tomado desde la posición social que ocupa el agente. Pero no solo eso, tomando en consideración los aspectos significantes de la actividad representativa,<sup>78</sup> podemos dar cuenta de la forma en que la escritora expresa en sus representaciones el sentido que da a su experiencia en el mundo social, la forma en que metafóricamente expone dicha experiencia y que al hacerlo deconstruye un imaginario social (el del rol histórico de la mujer) al tiempo que trastoca la óptica patriarcal imperante.

### **1.1 DETRÁS DE LA SUBJETIVIDAD**

En este sentido, y a pesar de parecer desvinculado del análisis de la obra objeto de nuestro estudio; el apartado relativo a las mujeres como fuerza de cambio encuentra también su justificación en el cierre que Eltit hace de la novela y en el proceso de transformación del personaje principal.

El texto en sí, se ha dicho, ofrece paralelamente una mirada simbólica al proceso de transformación de las mujeres dentro del continente latinoamericano; las que de vivir en un estado de negación y de silencio (como la protagonista de la novela), pasan a otro de subjetividad activa.

La trama de ***Por la Patria*** es una historia de mujeres básicamente, su contenido es sumamente femenino. Es una propuesta subversora a una cultura,

---

<sup>77</sup> En palabras de Clarice Lispector sería “lo que no es palabra”, “lo que mordió el anzuelo”.

<sup>78</sup> Confrontar el segundo enfoque de la teoría de las RS.

exclusivista, patriarcal e indiferente. La protagonista principal (Coya) sufre un cambio, aspecto que se reitera en este trabajo, y al final la vemos como una mujer que sabe lo que quiere y que camina con otras mujeres hacia lo que se vislumbra como un estado diferente al que hasta antes de la prisión habían vivido; cuando solo eran las trabajadoras del bar y habitantes de una de las tantas barriadas santiaguinas. **Este replanteamiento de lo femenino “como hábitos de fundación, como virtualidad compartida” en palabras de Julio Ortega** (2000: 27), va a modificar el escenario textual favorablemente para el sujeto femenino. Escenario, que en el nivel extratextual, corresponde a modelos que provienen de los encuentros, choques y conflictos con la historia y sus lineamientos ideológicos. De esta manera, así como la novela porta una visión alternativa del feminismo, igual hace evidentes ciertos rasgos que sancionan los lugares sociales privilegiando, entre otros, la lucha y recuperación de la subjetividad de las mujeres que, tal cual lo marca el cierre de la misma, ya no caminan solas. Al respecto Roberto Vila De Prado (2000: 31) dice que *el sujeto de la modernidad emerge cuando se pasa de la individuación privada a la subjetividad colectiva. Cuando ya no son los individuos los que luchan, se asocian y pactan, sino grupos integrados a partir de la identificación de intereses comunes*. Volvamos a ver el cierre de la novela:

Salimos al atardecer, ateridas, aterradas:  
me sentí rodeada de un ejército de madres  
caminando por calles extrañas. Somos veinte,  
pensé, resistencia que tuvimos. Somos madre  
general y madres 1, 2, 3, 4, 5, 6, al destrone  
de las viejas y el nuevo símbolo de la parición  
invertida: la defensa. Multiplicadas en veinte coas

de raza coya y yo Coya en el incesto total de la patria [...] **Vimos el continente y fuimos otra** vez combatientes y hermanas, humanas casi. Hablé extenso, feliz, prudente y generosa: - Se abre el bar, mujeres. Lo abrimos, lo administramos con jerarquía. Y la sed se apoderó de ellas (pp.296-297).

Coya ha tomado la palabra al nivel de la ficción, pero no podemos contentarnos con eso puesto que la novela parece estar configurada como un discurso a doble voz, desde la perspectiva bajtiniana, en el que dos voces compiten dialógicamente por la hegemonía. Vista desde este ángulo la escritura de Eltit estratifica las voces del poder y las voces de resistencia, y al dar voz a los silenciados por la dominación genérica o por la represión política, los restituye como sujetos históricos al mismo tiempo que abre grietas en el discurso monológico del poder, inscribiendo así un texto femenino en el orden masculino que oblicuamente deslegitima la autoridad patriarcal en cualquiera de sus manifestaciones.

No es gratuito que Eltit cierre la novela de este modo. En el ejercicio de enunciar lo indecible, reescribe sobre el cuerpo de su personaje principal una porción de la historia. De esta manera el cuerpo, al igual que el burdel, es tratado como una analogía de la nación y el cuerpo de Coya se convierte en texto político gracias a la inscripción de lo público en lo privado y de lo político en lo narrativo. Y esta es una de las diferencias fundamentales en cuanto a la representación de una época. A diferencia de los textos de historia o de análisis socio-políticos, la novela de Eltit inserta la política y la historia en la vida privada de Coya, de su familia y de sus amigas. La dimensión analógica del cuerpo de

Coya, como un cuerpo político, se manifiesta en diferentes momentos de la novela, pero se hace más evidente a medida que ésta va pasando de un estado de decrepitud adquirido por la tortura y el encierro, a un estado de empoderamiento concretado en la recuperación del habla.<sup>79</sup> Del estado anónimo y marginal pasa a existir socialmente y Bourdieu (p.56) en este sentido afirma que: *existir socialmente significa ocupar una posición determinada en la estructura social y estar marcado por ella, particularmente bajo la forma de automatismos verbales (registros discursivos que remiten a una posición social).*

Mediante la recuperación del habla, Coya empieza a existir socialmente y en su discurso da cabida a lo plural femenino constituyéndose por esto en un sujeto histórico. El sujeto histórico, de acuerdo con Roberto Vila de Prado, no es algo homogéneo, está compuesto por la diversidad que genera la vida, pero que confluyen temporal, parcialmente en un proyecto (en el cierre de la novela el proyecto sería la apertura del bar-nación abierto y administrado con jerarquía por las mujeres) y condicionados por la dinámica de la propia realidad de la que forma parte él mismo. Eltit, desde el lugar histórico de la represión y del dolor, desde el personaje de Coya, plantea la restitución de lo femenino como un nuevo sujeto colectivo e histórico: **"Habitada de muchachos expertos, de mujeres insurrectas me deshago. Pierdo pubis y carne, pierdo mis bienes corporales" dice Coya.** Sujeto que, desde la pérdida de la dignidad humana se

---

<sup>79</sup> Recordemos que el empoderamiento es una de las estrategias, tal vez la más experimentada por el movimiento feminista a lo largo de la historia. El llamado empoderamiento ha pretendido integrar a las mujeres a la vida social y política en igualdad de condiciones o de oportunidades, colocando el énfasis en la igualdad, en la posibilidad de acceder a espacios de poder y decisión social para de allí irradiar a toda la sociedad y a todas las mujeres en particular. Estamos conscientes de que este tema es uno más de los muchos que toca el texto algunos de los cuales hemos abierto aunque sea brevemente.

reencuentra consigo misma (se empodera) y se reconstruye como sujeto desde ese mismo lugar de la represión, de la pérdida y del dolor. Bourdieu sostiene que: *la expresión literaria desvela estas estructuras, y las preguntas que plantea respecto a ellas, en unas historias concretas, unas ejemplificaciones singulares, que son, como muestras del mundo real: estas muestras representativas y representacionales, que ejemplifican muy concretamente, como el pedazo de la tela la pieza entera, la realidad evocada, se presentan debido a ello con todas las apariencias del mundo del sentido común, que también están habitadas por unas estructuras, pero disimuladas bajo el aspecto de aventuras contingentes, de accidentes anecdóticos, de acontecimientos particulares. Esta forma sugestiva, alusiva, elíptica, es lo que hace que, como la realidad, el texto literario desvele la estructura, pero velándola y hurtándola a la mirada (p. 486).*

Y Diamela Eltit asegura que trabajar en el campo de creación simbólica –como es el hacer literario- implica una cierta imposibilidad de dar cuenta precisa de las leyes que ordenan la escritura en cuanto que la organización simbólica que contiene la escritura literaria es tan extensa y por ello tan inasible, tan múltiple a la vez, que cualquier intento por cercarla es solo un gesto reductor, sin embargo, lo que sí le parece posible es examinar el entorno de una parte del hacer literario; aquello que junto con relatar una particular trama, relata, asimismo una opción política con el lenguaje y con la escritura de ese lenguaje: *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* (Eltit en Garretón: 1993; 157).

Sobre esta base argumental, que de algún modo también intenta justificar el aporte que hace la literatura a la construcción social de la realidad, y ejerciendo nuestro derecho a la subjetividad, focalizamos un tema implícito en la obra que, además, es de nuestro interés. A pesar de la objetividad que pueda ofrecer el análisis, dicha subjetividad nos ha llevado a intuir que a través del personaje principal existen huellas que dan pie para hablar de la acción femenina. Creemos que detrás de la fragmentación vivida por dicho personaje, así como detrás de su restitución se encuentra no solo la alegoría de una nación, sino algo de la historia de las mujeres, razón por la cual abrimos el siguiente espacio relativo a la historia y a la lucha de las mujeres a lo largo de la historia para llegar al caso chileno en donde los imaginarios, contruidos sobre la figura femenina, nos hablan de un periodo en el que el imperativo era trabajar en la denuncia de los atropellos del régimen dictatorial y en la construcción de una memoria.

## **1.2 POR EL OJO DE LA HISTORIA**

**No se estudia, en nuestro tiempo, la vida de una sociedad, sin averiguar y analizar su base: la organización de la familia, la situación de la mujer.**

**José Carlos Mariátegui**

El 11 de septiembre de 1973, señala uno de los momentos más dramáticos de Chile. El rumbo histórico del país cambió radicalmente con la muerte de un sistema y el surgimiento de otro. Con el golpe de estado y la imposición de un estado de sitio, se estableció una represión que provocó miles de víctimas y desaparecidos, igualmente desaparecieron los partidos políticos y paradójicamente, la economía se transformó para bien al decir de muchos.

Para entender lo ocurrido en esta fecha, año del golpe militar que derrocó al Presidente Salvador Allende, revisamos la historia de Chile apoyándonos principalmente en fuentes bibliográficas y presentamos en el apéndice la síntesis más o menos literal de diversos textos de autores como Luis Maira (1999), Mark Ensalaco (2000), Patricio Manns (2003), Pedro Vuscovic (1975), Osvaldo Silva Galdames (1995), Sandra Palestra (1991), José Joaquín Brunner (1989) y Nelly Richard (2001) entre otros. Este recorrido histórico, además de servir como marco y referencia de la novela en la que hemos centrado nuestro estudio, nos ha permitido revisar aquellas líneas de experiencia cultural que de alguna manera, y dentro de ciertos límites, inciden en la escritura y forman parte del imaginario social chileno, concretamente nos referimos a la acción femenina en Chile.

Hablar de acción femenina nos obliga a ubicarnos en los procesos sociales y políticos que ha vivido y vive un país en torno a la participación y organización de las mujeres y las implicaciones de los mismos en términos de aporte, de modificación de estructuras organizativas e institucionales (incluidas las gubernamentales) y de las formas de concebir e implementar los procesos mismos. Amplio es el panorama y no es nuestra intención profundizar en una temática que, por sí sola, merece ser abordada como lo que es: un estudio serio, toda vez que la acción femenina debe verse o entenderse como un proceso histórico cultural en el que es posible ver planteamientos y propuestas inteligentes de diversa índole y una postura retadora hacia el orden cultural, político y social. En este orden, tras realizar una revisión de la historia del feminismo chileno nos centramos, principalmente, en el periodo comprendido entre 1970-1973 que ofrece, por un lado, un ambiente de grandes cambios y apertura cultural mundial, mientras que al interior de este país del cono sur, el movimiento feminista emerge y hace una importante crítica social y cultural a la forma en que las relaciones humanas y las sociedades se organizan.

Sin temor a equivocarnos podemos afirmar que, en la actualidad, nos parece natural la participación de la mujer en las distintas manifestaciones culturales y que en los debates públicos se valoren sus aportes y se consideren las desigualdades como una traba para el desarrollo y la modernización de la sociedad. Pero no siempre fue así. Los avances en la situación actual no se hubieran dado sin la intervención activa de las propias mujeres, desde el movimiento sufragista de principios del siglo XX, pasando por el movimiento feminista de los setenta y ochenta hasta llegar a las actuales propuestas. Por

tal razón, y antes de entrar de lleno en esta etapa que nos ocupa, es importante señalar que las primeras manifestaciones políticas de las mujeres chilenas, generalmente rondaron en torno al apoyo de ciertos candidatos. Este apoyo siempre buscó que la iniciativa presentada por el candidato en turno favoreciera el voto femenino. Y tras varios intentos fallidos, es hasta 1948 que el proyecto del sufragio efectivo en todas las elecciones chilenas, entraría en los últimos trámites dentro de la sala del senado.

La primera elección para presidente en la que participaron las mujeres una vez obtenido el derecho a voto, fue la del año de 1952. De entre los candidatos, incluido Salvador Allende, Carlos Ibáñez del Campo fue quien obtuvo la primera mayoría dentro de las preferencias femeninas y generales. Con esto se iniciaba el total derecho cívico de la mujer y el camino de la igualdad que emprendería junto a él.

En la década de los sesenta, la lucha de las mujeres estuvo centrada en lograr que se formalizara una ley de divorcio en Chile, en que se respetara el uso de anticonceptivos con el fin de combatir la sobrepoblación y el desarrollo de una pobreza y escasez incontrolables. Mientras que en la década de los setenta, el feminismo no solo lucha, como en el pasado, por estar presente en los espacios donde se excluye a las mujeres, sino también por eliminar imágenes preconcebidas sobre lo que hombres y mujeres pueden y deben hacer en razón de su género. Se lucha por eliminar todas las formas de discriminación en las leyes, procedimientos y normas; por cambiar las relaciones de poder en todos los espacios sociales, privados y públicos. Trata también de enriquecer el mundo interno de las personas y estimular el despliegue de todas las

potencialidades humanas. En esta década, una red de relaciones cercanas, cotidianas y afectivas unió a mujeres de distinta procedencia: populares, políticas, campesinas, profesionistas y amas de casa. Estas redes nacionales e internacionales permitieron dejar de pensar la situación de las mujeres como un destino ineludible que se debía aceptar y, en cambio, entender esta situación como expresión de una injusticia social que era posible eliminar.

### **1.2.1 DE LA DEMOCRACIA A LA DICTADURA**

**Es precisamente en el accionar  
feminista, donde se hace más  
evidente la importancia de  
delimitar los contextos.**

**Diamela Eltit.**

El proceso de desarrollo político de la mujer chilena, paralelo a su incorporación laboral, dio grandes aportes no solo al movimiento feminista en sí, sino a la sociedad y a las mujeres todas; y hablar de acción femenina en Chile durante el periodo de 1970-1973, es hablar de uno de los más fuertes pilares en la transición de la democracia a la dictadura. Esta acción se caracterizó por la construcción de dos líneas de pensamiento femenino: oposición y resistencia.

Es importante iniciar analizando el complejo sistema de socialización de la ideología conservadora, ya que gracias a este aparato de dominación es que se agilizó en Chile, uno de los procesos de oposición más interesantes en América

Latina.<sup>80</sup> La historia política de Chile, hasta el momento en que Allende sube al poder, nos muestra constantes enfrentamientos entre los partidos socialista y comunista, contra los conservadores demócratas cristianos.

Antes de 1973 la acción femenina en general, se había visto limitada a las tareas del hogar y el reducido sector dedicado a la labor obrera, comenzaba a ser parte de un naciente movimiento político. Cuando Allende gana democráticamente las elecciones del país chileno, el partido demócrata cristiano gira su atención hacia la población femenina que todavía permanecía despolitizada. Allende contaba con el apoyo de todos los obreros y trabajadores que vivían el cambio; los sindicatos y las masas populares habían adquirido conciencia política a través del tiempo y fueron ellos los que le dieron la presidencia a Allende. Dentro de ese sector popular, hubo muchas mujeres que también se hicieron partícipes de ese cambio, de esa liberación femenina y comenzaron a formar acciones de resistencia. Por otra parte, los demócratas cristianos desplazados del poder, comenzaron a utilizar mecanismos de socialización<sup>81</sup> y movilización propios de las masas populares que no ocupan el poder. Los papeles se invirtieron y los medios de comunicación jugaron un papel clave en la organización y movilización femenina de oposición al régimen de Allende.

Los conservadores politizaron la vida de aquellos sujetos que durante años se habían mantenido fuera de la opinión pública y, de una manera muy

---

<sup>80</sup> Para este análisis nos hemos servido de la información vertida entre 1970-1972 por el periódico Mercurio de circulación chilena, ampliamente conocido por su postura conservadora y recogida en “Mujeres y dictaduras en Europa y América” (1996) de Cecilia Belmar.

<sup>81</sup> Se entiende aquí el mecanismo de socialización como el desarrollo de los rasgos individuales en conformidad con las pautas sociales dominantes.

interesante, se abocaron a resaltar lo femenino como arma para conservar las estructuras tradicionales.

*Ninguna dueña de casa, ningún vecino, ninguna persona capaz hoy de expresarse y actuar, tiene el derecho de esperar a que otros defiendan la libertad del país. Las organizaciones al nivel del barrio, de la escuela, de la empresa y otros ámbitos, deben tener apoyo de estas masas democráticas.*

*El Mercurio del 9/11/1971*

Lo femenino se convirtió en un factor que trascendía las barreras de las clases sociales, logrando así la unificación de sectores divididos por las diferencias económicas, formando grupos y organizaciones que mantenían las jerarquías y al mismo tiempo disimulaban la dominación haciendo uso del imaginario femenino tradicional.

Cecilia Belmar (1996: 142-143) sostiene que *el concepto tradicional de mujer sirve para negar la incidencia del fenómeno de la división de la sociedad en clases y para escamotear la incidencia directa de la clase sobre el individuo. A partir del signo universalizador de la naturaleza, la condición femenina garantiza por encima de las divisiones sociales e ideológicas, una comunidad fundamental de intereses entre las mujeres.*

Paradójicamente, la práctica burguesa estableció una red de organizaciones de base y de entre ellas nos interesa resaltar los *Centros de Madres*. Estos centros fueron terreno de luchas que sirvieron, en ocasiones, como lugares de movilización de las mujeres de la Unidad Popular. En ellos se establecieron alianzas entre sectores femeninos de la clase trabajadora y de la pequeña

burguesía; sin embargo, fueron en su mayoría espacios que motivaron a la movilización femenina en torno a la defensa de los intereses del sistema tradicional. Belmar asegura que, en general, *estos centros de madres, establecidos al nivel del barrio en los sectores periféricos particularmente, conforme a los principios de una política de corte asistencialista, descansaban sobre normas de participación y esquemas ideológicos que, en una situación de clase dada, se revelaron más propicios a encarrilar la movilización de la mujer en defensa de los intereses del sistema tradicional. Estos centros se reunían en torno a tareas específicamente femeninas y bajo la tutela de mujeres de la alta o mediana burguesía, una clientela de "mamitas" que podían así autoconfirmarse en su rol de madres y esposas* (Ídem. P. 144).

Al interior de estos centros, los vínculos que se creaban entre mujeres de las capas altas y las mujeres de las capas inferiores, solo reforzaban las relaciones **tradicionales entre estas clases y daban validez al concepto de "condición femenina" como** factor de armonización social. La característica clave de la acción de oposición al régimen de Allende, consistió en convertir las normas del orden tradicional, en un estandarte de lucha para el cambio. Un cambio que dio un giro a la idea de un régimen que otorgaba a la mujer derechos y voz, hacia un régimen que daba a la mujer un supuesto papel político desde su hogar, sostenido por los imaginarios tradicionales de la feminidad.

Este giro dado a uno de los aspectos centrales del régimen de Allende tocó todos los ámbitos, incluso el laboral femenino. La fracción femenina que realizaba tareas fuera del hogar, que tenía una actividad laboral, lo hacía dentro de ámbitos aislados de la situación política real; la mayor parte de las mujeres

que trabajaban en esa época, lo hacía en servicios domésticos al igual que las mujeres chilenas de 1881.

*En 1970, la tasa de actividad según el sexo arrojaba para los hombres un valor de 68.9% y un valor de 19.2% para las mujeres. Alrededor del 40% de las mujeres activas laboran en "servicios personales", es decir trabajan como empleadas domésticas, lo que las induce a vivir y a sufrir la mayoría de las veces, un proceso de desolidarización de clase. Entre 18 y 29% de las mujeres activas son obreras. El resto se reparte entre los servicios públicos y privados, o los sectores profesionales. El status socioeconómico de esta fracción corresponde a la pequeña burguesía. Señalemos que solamente el 5% de las mujeres activas ocupan un alto cargo en las empresas públicas o privadas o son profesionales de alto rango (Ibíd. p. 145-146).*

Dentro del ámbito del hogar la experiencia de explotación se vuelve más difusa, y la conciencia de clase se adquiere a través de mecanismos de información como la radio, la prensa y la televisión. Tanto el género masculino y la pequeña fracción de mujeres obreras, formaban su conciencia a través del contacto violento y directo con los signos de la explotación. Los medios de socialización son la experiencia en el trabajo, la forma de organización de los espacios, la sindicalización y la participación en partidos políticos.

La oposición demócrata cristiana, consciente de los ámbitos donde el frente femenino realizaba la socialización de la conciencia de clase, dominó la mayor parte de la prensa femenina, convirtiendo a los medios de comunicación en agitadores y organizadores colectivos. De esta forma, la burguesía montó un frente con mucha fuerza ya que su estrategia política estaba centrada en las

masas. El periódico *Mercurio* conocido como el principal medio de difusión de derecha, dedicó 121 editoriales entre noviembre de 1970 y junio de 1972 al frente femenino con la sola intención de desprestigiar a los países socialistas. Veamos el extracto de una de estas editoriales en la que se trata evidentemente de desprestigiar, a los ojos del público femenino, la organización social de los países comunistas.

*Sólo unas pocas de estas mujeres lograrán cargos directivos o de burocracia corriente en sus diferentes grados; sólo muy pocas gozarán del beneficio de cupones extra para la alimentación y de unos escasos metros más para su habitación y raras serán las que honradamente podrán trabajar con la consideración debida a la debilidad de su sexo y concediéndoseles el tiempo para actuar en las funciones hogareñas y familiares...*

Tres de las revistas femeninas más importantes eran controladas por la burguesía: *Eva*, *Paula* y *Vanidades*. La revista *Eva* sufrió un cambio importantísimo. La directora confesó públicamente: *He declarado la guerra a la Unidad Popular. Las mujeres deben luchar, debemos ayudarlas, estimularlas, formarlas* (Ibíd.; 151). En esta revista se logró una combinación perfecta entre la politización de todos los ámbitos de la vida femenina y la conservación de los valores tradicionales de la mujer como madre y esposa.

Los temas políticos llevaban un tinte muy especial. Se abrió espacio a las doctrinas y pensamientos de Marx, Lenin y Mao desde la perspectiva de las madres e hijas, exponiendo las desgracias que marcaron las vidas de las mujeres de estos pensadores. En el número del 23 de noviembre de 1972 de *Eva* se lee:

*Todas las fuerzas bélicas del mundo preparan a su gente. Así los soldados entrenan haciendo gimnasia, ejercicios y asistiendo a clases teóricas que les ayudan a pelear. La mujer chilena debe imitar este método que tan buenos resultados da en todas partes del mundo.*

*Gimnasia: Artículos de Eva recomiendan ejercicios para adelgazar, corregir defectos de la silueta. La gimnasia, sin embargo, también cumple un propósito más importante. Cuando la persona está sana, es ágil. Y esta cualidad permitirá realizar una acción más profunda, movilizarse sin cansancio y aprovechar mejor el tiempo.*

*Formación: Y como el físico no basta, hay que ejercitar también la mente. Para eso, basta con leer el diario por lo menos tres veces por semana. Al saber lo que está ocurriendo y lo que piensa el comunista, el demócratacristiano, el nacional o el mirista, la mujer podrá hacer una labor mucho más eficaz. No se **puede vivir en la luna...** También ilustran sobre la metodología totalitaria los libros de John Le Carré, León Uris, Vocki Baum. Este alimento nos hará tener presente el por qué luchamos.*

*Fuerza moral: No hay que olvidar que el sacrificio forja voluntades. El dinero invertido en juego, en circunstancias de que éste se necesita para la causa, para mantener en el aire radios libres o para evitar que Canal 13 acepte imposiciones del gobierno, no es lo más lógico. Las guerras no se pueden vivir sólo durante algunas horas al día. Hay que permanecer en las trincheras con el ejemplo, con el sacrificio y con la acción durante todas las horas del día. Una mujer que todavía sigue pensando que es necesario tener por lo menos cinco pares de zapatos, más de diez vestidos etc., no vive de esta lucha. Tampoco*

*está en la onda la que no incentiva la recolección de fondos y la inscripción en grupos de trabajo, ya sea en labores de acción social (Hogar de Cristo, Mi Casa, La Gota de Leche, La Cruz Roja) o acción política...*

En ese mismo número, veinte páginas están dedicadas a la alimentación y se dividen **en dos partes: las recetas y los menús "tiempos de guerra" con base en los productos adquiribles y las recetas y menús de los "tiempos pasados"**. La primera parte se adorna con leyendas como la siguiente: *Cada vez se restringe más la posibilidad de lucirse como dueña de casa. Antes la mercadería se compraba, ahora se gana con el sudor de la cola... En todo caso conviene advertir que mientras las chilenas sigamos viviendo nos las arreglaremos para estrujar las piedras si es necesario a fin de hacer la vida más agradable posible a nuestros maridos y a nuestros hijos.* La segunda parte está dedicada a los fabulosos platos del pasado, encargados de subrayar, a través del contraste, la escasez del presente.

Siguiendo a Cecilia Belmar (1996) tenemos que, entre el cuatro de septiembre de 1970 y el momento en que el presidente Allende recientemente elegido en las urnas sube al gobierno, un grupo de mujeres de la oligarquía, enteramente vestidas de negro, rodea en una procesión fúnebre al Palacio de la Moneda en signo de duelo por la desaparición de la democracia en Chile. Y dos años más tarde, una mujer, también de la oligarquía, recorre a caballo una larga distancia desde su lugar de residencia en el sur del país, hasta el Palacio de la Moneda, en señal de protesta por la amenaza de expropiación de su fundo. A lo largo del camino recoge la adhesión de los simpatizantes de los partidos de derecha y la prensa conservadora saluda en ella la amazona de la libertad.

Así, entre los llamados "Centros de Madres" y el bombardeo de la prensa escrita y los medios de comunicación utilizados como mecanismos de dominación, las mujeres de la oligarquía siguieron organizando acciones de suma importancia cuyo objetivo fue siempre la continuación de un orden conservador y el derrocamiento del régimen de Allende.

### **1.2.2 UNA CACEROLA VACÍA COMO ESTANDARTE**

Estas acciones organizadas por la línea de pensamiento conservadora plantean, además, que el proyecto patriarcal se encontraba vigente y es en este sentido que nos ha parecido importante rescatar una de las acciones más significativas encaminadas hacia la continuidad de ese viejo orden social, nos referimos a la **famosa manifestación de las "cacerolas vacías"**. Esta manifestación tuvo lugar el 1º de diciembre de 1972, agrupó a su alrededor un fuerte contingente de mujeres de la burguesía (que llegaban en automóviles acompañadas por sus empleadas) y a una considerable proporción de pequeña burguesía y de lumpen. Dicha manifestación fue uno de los índices que permitieron al Primer Ministro cubano, en ese momento de visita por Chile, declarar en el último **discurso que pronunció en Santiago: "Durante este primer año, los reaccionarios han aprendido más y más rápidamente que las fuerzas de izquierda"**.

Hubo muchas manifestaciones de este tipo y todas estuvieron enmarcadas por los militantes del Partido Nacional y, sobre todo, por el grupo paramilitar "Patria y libertad" que creó una rama femenina activa y preparándose para la sedición. A este grupo de mujeres nos las volvemos a encontrar cuando las fuerzas de oposición empiezan a incitar abiertamente a las fuerzas armadas. Cabe recordar

que, en múltiples ocasiones, las mujeres de la burguesía se encargaron de provocar al ejército, activando, excitando reflejos machistas y de poder en el soldado. Estas mujeres, en varias ocasiones y en señal de reprobación por lo que caracterizaban como la debilidad y la falta de hombría del soldado chileno, se pararon frente a la Escuela Militar para esparcir granos de maíz, como si se tratara de incentivar a un ejército de gallinas. Esta misma operación se reproducirá en contra del cuerpo de carabineros, cuando la Unidad Popular intenta resolver el problema de abastecimiento en cada barrio.

Así, mediante la acción de las mujeres defendiendo la conservación del imaginario femenino tradicional, actuando desde sus roles politizados de madres, de esposas, de amas de casa; trascendiendo las clases sociales a través de organizaciones que trabajan con una jerarquía tradicional, con las cacerolas como estandartes; la línea de pensamiento conservador logró su objetivo al impactarse en aquellos ámbitos donde la explotación, el hambre y las diferencias lograron arraigarse en las paredes de los hogares y alentar un golpe de estado que no tardó en llegar.

Una vez derrocado Allende, Pinochet despolitizó los ámbitos femeninos y para rebozar **las "cacerolas vacías" del régimen socialista, abrió las puertas al libre mercado** y las mujeres chilenas consiguieron su liberación en unos roles femeninos bien definidos: madre y esposa. Tal vez Chile sea el único ejemplo de acciones femeninas tan organizadas que logran su libertad a través de los roles tradicionales y de su despolitización. De este hecho da cuenta el periódico *El Mercurio* del 14 de septiembre de 1974: *La mujer chilena cuyo sufrimiento, humillación y heroísmo, salvaguardaron para Chile la esperanza libertaria...*

*comprende que la reconstrucción de Chile será un esfuerzo digno de un pueblo disciplinado y patriótico. Por eso el poder femenino llama a todas las mujeres chilenas a que, una vez más, demuestren su inagotable espíritu de sacrificio.*

A manera de síntesis baste con decir que resultan paradójicas las particularidades de la acción de mujeres chilenas vinculadas con la oligarquía; ya que este tipo de acciones, durante la década del setenta en América Latina se vinculó, en su mayoría, a los partidos y asociaciones de izquierda, y se alió, de forma complicada, con sectores progresistas de la iglesia católica.

Pero, a este nivel del análisis, el mapa de la acción femenina que se circunscribe a la despolitización de los roles y a la conservación de la línea de pensamiento conservadora, no estaría completo si ignoramos que este tipo de acciones casi siempre ha surgido en una relación de dependencia con otras que se construyen bajo la perspectiva de una sociedad materialmente distinta. En esta línea nos parece necesario revisar esas otras estrategias que aluden, justamente, a los espacios en el interior de los cuales se ha ido construyendo una acción de mujeres, en el sentido de la generación y articulación de discursos y lugares de posicionamiento político. En otras palabras, nos parece importante señalar que si intentamos bosquejar al menos la acción que las mujeres obreras desarrollan como sujetos sociales en el periodo de la dictadura, podríamos configurar aquellos discursos políticos que intentan proponer visiones y representaciones distintas, como en el caso de las arpilleras chilenas.

### **1.2.3 UNA VELA, UNA ARPILLERA Y MÁS LÁGRIMAS**

Después del Golpe de Estado, la vida política femenina pareció desintegrarse. Con la llegada de Pinochet, llegaron las noches de horror; sin embargo, en esas noches de desapariciones, de muertes, de nuevas viudas; en las nuevas madres de hijos desaparecidos comenzaron a formarse los cimientos que darían dirección a la nueva acción femenina.

Durante la dictadura de Pinochet, lo femenino se convirtió por un lado en marginal y por otro en conservador de las tradiciones como se ha explicitado anteriormente.

La acción femenina, durante la dictadura surgió de otro frente. Esta vez no fueron las mujeres burguesas reclamando el mantenimiento de sus roles de madres, de esposas, de amas de casa, esta vez fueron las mujeres de clases obreras, las madres de aquellos que desaparecieron por apoyar el gobierno de Allende. Estas mujeres que vivieron el terror de la dictadura y fueron obligadas a guardar silencio, a vivir con los ausentes, a formar parte de la vida laboral, a asumir los roles de aquellos hijos y maridos desaparecidos, aquellas que perdieron el derecho a la palabra; comenzaron a comprender su feminidad desde su condición pura de mujer, sin aquellos juegos establecidos otrora por las burguesas en contubernio con los medios de comunicación y los detractores del gobierno de Allende.

Belmar nos dice que *durante la dictadura militar chilena la participación y el protagonismo de las mujeres fue fundamental en cuanto activas participantes sociales ligadas estrechamente a la lucha por la sobrevivencia, la defensa de los Derechos por la Vida, los Derechos Humanos y de la Mujer y de la recuperación*

*y reconquista de un gobierno democrático. La constitución de pequeños grupos y la permanencia en ellos fue (sic.) rompiendo el aislamiento de las mujeres. Allí la búsqueda de soluciones conjuntas a problemas comunes fue abriendo caminos de solidaridad y confianza, hasta que otras situaciones, ocultas en la esfera privada, también empezaron a colectivizarse y se fue produciendo una creciente identificación entre las mujeres.*

*La identidad hegemónica de la mujer, referida a ser madre, esposa, dueña de casa, comenzó a ser cuestionada. En cuanto entendíamos que la mujer no se definía por sí misma, sino en referencia a otros: hijos, esposo, familia, iba emergiendo el cuerpo, intelecto y sentimientos propios, a partir de los cuales se relacionaba con los otros y sobre los cuales podía ejercer sólo por el hecho de serlo, aun cuando no cumpliera alguno o ninguno de los roles sociales asignados (Ibíd., p. 186).*

De esta forma, este sector femenino formó agrupaciones donde compartían el silencio, la marginalidad, el terror, las desapariciones y poco a poco fueron naciendo distintas formas de acción contra la dictadura a favor de la democracia, de sus derechos humanos, de la verdad.

*En ese contexto, durante los años del régimen militar, el acontecer cotidiano y sociopolítico fue vivido, visto y sentido por las mujeres bajo diversos prismas. Así, a unas las sacaron violenta y brutalmente de su entorno, de su espacio privado y público. Otras se resistieron al medio, pero se quedaron a pesar de los odios, represalias y el ambiente represivo que las asfixiaba; sin embargo, no pudieron con su silencio, pues ellas plasmaron su hacer y quehacer vital a través de diversas actividades laborales, profesionales o artísticas como la*

*escritura, la pintura, el cine, el teatro, la música, el canto y el bordado. Es el caso de periodistas, escritoras, dramaturgas, poetas, cineastas, actrices, cantautoras y bordadoras de arpilleras.*

*Algunas se adhieren al régimen imperante tras entidades oficiales como los Centros de Madres llevando una vida relativamente normal. Otras, desde la marginalidad, se organizan, se agrupan en organizaciones no oficiales (Talleres) para luchar contra el régimen (Ibíd., p. 188-190).*

El silencio a que se refiere Belmar es sin duda, un silencio activo y que habla de otro modo. Es sabido que las luces de los barrios marginales se apagaban y conforme caía la noche, la luz de cientos de cirios se encendía, uno por cada desaparecido en cada casa, en cada barrio. Atragantadas las palabras, pero no enterrado jamás el recuerdo del abuso, de lo que pasó esas noches.

*También en señalados momentos se devela el silencio en algunas noches del gran Santiago (de la plaza Italia para abajo). Tras las ventanas iluminadas, las luces se apagaban y sólo se veía el fulgor de una vela, y en los sectores de las calles marginales, el vislumbre se fortalecía con hileras e hileras de años. Protesta pacífica y silenciosa. De igual forma, simbólicos cirios alumbraban la marcha silenciosa de las madres de los detenidos-desaparecidos (Ibíd., p. 191).*

Otra forma de acción, que además es una tradición femenina chilena, es la elaboración de arpilleras que consiste en bordados que muestran escenas de la vida cotidiana. Durante el gobierno de Pinochet, reunirse alrededor de esta labor se convirtió en una acción política femenina, un momento de denuncia, ya que a través del bordado se mostraba lo que en la boca era obligado a callar.

*Las mujeres de provincia y de las populosas comunas y poblaciones santiaguinas combatieron con lo que ellas sabían hacer –bordar la arpillera. Aportaron su trabajo, su tiempo, su cuerpo, a la labor comunitaria en Talleres u otras agrupaciones y es en este espacio de convivencia donde las humildes amas de casa que trabajan para subsistir y llenar esas ollas vacías que tan vívidamente aparecen en las arpilleras. También se reúnen en una actividad solidaria –señala M. Agin- donde trabajan juntas, se cuentan sus males y tristezas, se toman un tesito. Y a la vez que con agujas e hilos militan en la tela, denuncian y se exponen a ser asediadas por la ideología dominante, que se opone a este arte que nace de la verdad y no del invento ni de la abstracción. Cada arpillera y arpillerista, lúcidas de su misión, exponen el devenir político del país, las torturas, la falta de agua, el exilio. Son vivencias, escenas puestas sobre una tela que comunica visualmente lo que la palabra no puede ante un silencio impuesto (Ibíd., p.196).*

A este respecto, Margarie Agosin citada en Belmar (1996) nos dice que el discurso de la arpillera no es especulativo, ni teórico, es concreto y vivencial, centrado en una costura específica que, por medio de códigos perfectamente descifrables, testimonian lo que la voz no puede exclamar, o como un texto literario, las arpilleras cuentan una historia. Los diversos colores son capítulos imprescindibles, cuyos objetivos centrales residen en la composición de ciertos detalles: árboles verdes, una mujer sola, prisioneros, alambres de púas, soles inmensos, cordilleras vacilantes. *Por medio de los rústicos hilos, se preserva una memoria colectiva escrita-cosida por aquellas anónimas y tantas veces ignoradas mujeres. Ellas, al dar cada puntada, se arriesgan igual que la*

*escritura que en cada palabra arriesga a ser ella y decir su verdad* (Ibíd., p.211).

Esta acción también se convierte en una denuncia que rompe fronteras, pues muchas mujeres crearon redes para sacar del país, de forma clandestina, muchos de estos bordados, mostrando al mundo de esta forma, lo que el pueblo chileno estaba viviendo. Pero la acción femenina no solo se dio desde la clandestinidad; se organizaron marchas femeninas denunciando las desapariciones, exigiendo su derecho a la información, a ver a sus ausentes.

*Las madres, poseedoras de una intuitiva concienciación, se constituyen en el eje sustantivo y en el enlace interlocutor en el proceso de reconstitución de espacios e identidades colectivas. Son las participantes activas del tejido o movimiento social. En este sentido, las madres, las mujeres, al constituirse en agrupaciones –trabajar juntas-, canalizan sus fuerzas hacia la autodeterminación, hacia el firme propósito de transformar y/o cambiar las condiciones de vida, de denunciar y condenar las atropelías de un régimen coercitivo y autocrático* (Ibíd., pp. 205.206).

Mientras que las mujeres provenientes de los sectores marginales eran encadenadas por exigir la verdad, por clamar por su derecho a la vida, a la dignidad, repudiando la violencia, pidiendo democracia; las mujeres de la oligarquía, simpatizantes de Pinochet, seguían defendiendo sus roles de madres y esposas, aunque ya no con fuertes acciones organizadas. *El rol y el protagonismo desplegado por las mujeres chilenas durante los años de la dictadura, más su inmensa capacidad organizativa, se constituyeron en un actor*

*clave en la denuncia pública y fueron los pilares de la reorganización del tejido social (Ibíd.; p. 188).*

Lo paradójico de esta situación es que en ambos bandos fueron las mujeres quienes, desde su propia condición femenina y desde su rol de madres<sup>82</sup>, lucharon a su manera por distintas causas. Unas, aferradas en la idea de la defensa de sus roles tradicionales, vivieron bajo la dictadura más o menos de una manera normal, mientras que entre las otras, las más desprotegidas social y económicamente hablando, hubo muchas castigadas por romper el silencio, hubo muchas torturadas, hubo muchas mujeres que jamás olvidaron. Aún en el momento en que la dictadura le abrió paso a la democracia en Chile, después de casi dos décadas de ensayar todo tipo de violaciones, la participación política femenina siguió siendo significativa: *A finales de 1988, en el seno de la concertación opositora, se creó la Concertación Nacional de Mujeres por la Democracia definida como una organización de vocación masiva que se propone integrar a todas las mujeres que deseen trabajar por los derechos de la mujer y la democracia en el marco de métodos pacíficos de acción. También fue notoria la participación directa en el plebiscito (5/10/88), cuando más de un 51% de mujeres dijeron NO y rechazaron el continuismo de Pinochet y un 46.3% de mujeres respondieron SÍ en apoyo del régimen Pinochetista (Ibíd., p.187).*

A pesar de las posiciones polares que aún recoge la cita anterior, este NO emitido por la mayoría de las chilenas es sin duda el punto de partida de la reivindicación de los derechos civiles y de una apertura que se debe, en gran

---

<sup>82</sup> Recuérdese cómo Eltit pone énfasis en el tema de las madres: General, 1,2,3,4,5,6, cuando Coya arma sus parlamentos apoyada en el recurso de la memoria y de los recuerdos.

parte, a la denuncia que las mujeres hicieron sobre la violación de los derechos fundamentales de cualquier ser humano. La lucha constante de las mujeres contribuyó, asimismo, para lograr de lo femenino un concepto integral en el imaginario chileno, aunque a decir verdad, esto nunca quedó arraigado en el imaginario burgués chileno.

#### **1.2.4 UN FEMINISMO SIN MILITANCIAS**

Así, mientras este imaginario burgués seguía potenciando el espacio doméstico familiar y las arpilleras con cada puntada denunciaban el acontecer cotidiano y sociopolítico; de forma paralela otras mujeres comunicaban sus experiencias a través de expresiones nuevas. De las distintas acciones femeninas que emergieron en esos tiempos dictatoriales destacan las formas contemporáneas de hacer arte unidas a problemas específicos del entorno social. Este tipo de acciones generaron, articularon discursos y lograron espacios de posicionamiento político al proponer representaciones distintas sobre lo marginal. Entre sus exponentes se encuentra Diamela Eltit quien creía que el quehacer artístico tan solo responde a la posibilidad de ser un lenguaje polivalente, relacional, donde lo político y lo social encuentran formas novedosas y provocadoras para expresarse. El espacio que a Eltit le preocupa, por lo menos en esta década de los setenta, es la ciudad:<sup>83</sup> *a mi juicio, el golpe militar produjo la borradura de la ciudad: transitar por ella era un hecho conflictivo y todo lo público estaba en entredicho. Lo primero que hizo la dictadura fue duplicar su represión sobre lo público, que es un espacio*

---

<sup>83</sup> En 1973 Diamela Eltit inicia su experiencia con Ronald Kay en el Departamento de Estudios Humanísticos en la Universidad de Chile. La propuesta de Kay tenía un enfoque interdisciplinario que incluía tanto a los medios visuales como a los escritos y que en mucho determinaron la visión de Eltit quien en esta época todavía no había publicado su primera novela.

*explosivo. Entonces, lo que hicimos, como metáfora, fue trabajar esos espacios públicos* (Eltit en Piña, Juan Andrés: 1991; 233).

Ejemplo de lo anterior son las acciones corporales, más conocidas en el campo artístico como *performance*,<sup>84</sup> realizadas por Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld en el espacio urbano de Santiago de Chile entre 1979 y 1985. Mientras Diamela Eltit lavaba las aceras de los prostíbulos más pobres de Santiago, Lotty Rosenfeld trazaba líneas blancas –tipo cruces- sobre las franjas blancas del pavimento, frente a edificios públicos como la cárcel de Santiago o la Casa Blanca en Washington. En relación con esta experiencia performativa Eltit habrá de decir años después que: *actualmente es lo que menos me gusta del asunto, porque se podía entender en el sentido cristiano de lavar los pecados que había allí, cosa que está totalmente lejana de mis intenciones. Lo que pretendía era revertir, interrumpir o ampliar las economías: una economía sexual por otra estrictamente cultural* (Ibíd., p. 234).

Más tarde, cuando apareció **Lumpérica**, Eltit leyó algunos fragmentos de ella en un prostíbulo, acto que puede entenderse como una continuación de las experiencias anteriores, sin embargo la propia Eltit afirma: *Esa fue una acción previsible, porque estaba dentro de mis preocupaciones que en ese minuto mantenía con la marginalidad. Yo necesitaba pasar por ciertos espacios y sopesar su realidad en mí. No me interesaba tanto la carga sexual del espacio, pero mal que mal un prostíbulo tiene esa carga simbólica tan fuerte. Me interesaba transformar ese espacio de tráfico carnal por algunos minutos, en un*

---

<sup>84</sup> Nos detenemos más sobre estas acciones cuando se habla del C.A.D.A y del *performance*. Un fragmento de sus escritos leídos en los prostíbulos puede verse en la p. 121 de este trabajo.

*tráfico cultural. Quería forzar un poco la máquina, ver qué pasaba ahí* (Ibíd., p.234).

En Eltit resulta evidente la huella dejada por tales experiencias, y esta preocupación en torno a lo marginal es posible verificarla en sus primeras obras signadas de una u otra manera por la memoria, sus efectos y su influencia en todos los campos de la vida personal y social. Pero también está latente su interés por la mujer y la mujer de ***Por la Patria***, tiene un rostro específico que es omitido por el feminismo derechista y el feminismo de las madres y mujeres de los presos políticos. Ambas representaciones parecen eludir a las mujeres que trabajan en un bar, tal cual lo hace Coya y sus amigas. A pesar de esto, en ***Por la Patria***, se expone una representación alternativa del feminismo como se ha fundamentado en el capítulo anterior, de allí nuestro interés por la temática expuesta en éste. Es una representación iconoclasta a los valores de las organizaciones feministas auspiciadas por el poder y a la representación tradicional de las arpilleras. *Yo estoy comprometida a nivel social con toda la problemática de la mujer pero, en términos literarios, no me gustan las "militancias"* asegura Eltit (Ibíd., p. 244) de allí que el feminismo que la novela plantea significa *hablar de y desde un lugar político; significa adherirme a aquello minoritario, postergado y oprimido por el poder central. Lo que quiero decir es que el poder es históricamente masculino, aunque con esto no pretendo igualar masculino a hombre: lo uso como categoría [...] En definitiva, si lo femenino es aquello oprimido por los poderes centrales, debemos pensar móvilmente, y de acuerdo a las circunstancias podemos, por ejemplo, pensar lo*

*étnico, las minorías sexuales e incluso a países completos, como lo femenino, siempre en relación con lo otro, lo dominante* (Ibíd., p. 244-245).

Y estos lugares políticos, evidentemente, son la novela como espacio de expresión político-social y dentro de ella el burdel y la cárcel. En estos espacios y a través de Coya, el personaje principal, vamos a ir accediendo a todas aquellas posibilidades de recuperación de la subjetividad que la novela plantea y que guardan una estrecha relación con la condición de la mujer en el proceso de hacerse oír. De igual manera queda, dentro de este planteamiento, la posibilidad de un nuevo y mejor posicionamiento mediante la acción femenina; de otro futuro que se basa en otra forma de ser mujer, es decir, una mujer consciente de su condición, de su posición en el pedazo de suelo que le tocó pisar.

El feminismo expuesto por Eltit trabaja desde el cuerpo y se materializa en él, **porque es a partir de él que se toma conciencia del “nosotros” que las** circunstancias exigen, al mismo tiempo da cuenta de un feminismo centrado en la similaridad y en la diferencia. El cuerpo es asumido como un sitio de lucha porque es allí donde se marcan las diferencias representacionales. El hecho de que el sujeto es sobre todo un sujeto que puede ser herido, es lo similar, pero políticamente se pone énfasis en la diferencia que implica no quedarse estancado en su propia diferenciación. En definitiva, consideramos que en la alegoría de lo femenino se puede observar que la autora asume el lenguaje del arte como posibilidad de problematizar su rol como sujeto y artista comprometida, principalmente, con sus propios principios y convicciones. Entre sus convicciones está, sin duda, el poder de la palabra escrita y es a través de

ella que Eltit logra vencer la abrumadora maquinaria del control político, tal vez porque su prerrogativa consiste en recuperar la palabra censurada y fijar en la memoria colectiva la realidad detrás del silencio impuesto desde arriba.

### **1.2.5 DESPUÉS DEL LARGO CAMINO... LA ESPERANZA**

Ahora Chile, y desde la distancia, se nos ofrece como un país otro, alejado de los horrores de la dictadura. El 11 de marzo de 2006, llega a la presidencia Verónica Michelle Bachelet Jeria, médico cirujano, pediatra y política. Con su victoria se convierte en la sexta jefa de Estado de Latinoamérica - después de la nicaragüense Violeta Chamorro (1990-1997), la argentina María Estela Martínez de Perón (1974-1976), la boliviana Lidia Gueiler Tejada (presidenta interina 1979-1980), la ecuatoriana Rosalía Arteaga,<sup>85</sup> y la panameña Mireya Moscoso (1999-2004) -, y la segunda elegida democráticamente en Sudamérica tras la guyanesa Janet Jagan (1997-1999).

Perteneciente a la Concertación de Partidos Por la Democracia (Concertación) que gobierna Chile desde que cayera la dictadura, Bachelet llegó a la presidencia con un enorme capital político internacional<sup>86</sup>, convencida de la necesidad de estrechar lazos con los países vecinos y con un pragmatismo que le ha permitido poner los intereses de estado por sobre sus preferencias y convicciones políticas.

[...] ¿Quién lo hubiera pensado, amigas y amigos?  
[...] ¿Quién lo (sic) hubiera pensado, hace veinte,  
diez o cinco años atrás, que Chile elegiría como

---

<sup>85</sup> Una vez que el Presidente en turno, Abdalá Bucaram Ortiz, fuera destituido por “incapacidad mental”, la entonces vicepresidenta se autoproclamó como Presidenta de Ecuador; cargo que desempeñó durante seis días entre el 7 y el 12 de 1979. Su efímera presencia en la jefatura de Estado debió soportar las intensas maniobras políticas que terminaron por ungir como Presidente interino a Fabián Alarcón.

<sup>86</sup> Bachelet conjuga una gran cantidad de elementos, desde su historia personal: mujer laica, divorciada, hija de militar muerto en la cárcel, torturada; hasta la forma de hacer política de frente a la sociedad.

Presidente a una mujer? Parecía difícil, pero fue posible. Es posible porque los ciudadanos lo quisieron, porque la democracia lo permitió. Gracias, amigas y amigos. Gracias Chile. Gracias por el **voto de millones de ustedes. [...]** Mi compromiso como Presidenta de Chile será recorrer, junto a ustedes, un tramo más de esta gran alameda de la libertad que hemos venido abriendo.  
(Discurso emitido tras la entrega de resultado, El 15 de enero de 2006).

Quince días más tarde, el treinta de enero de 2006, fecha en que fue proclamada oficialmente por el Tribunal Calificador de Elecciones como presidenta electa, entregó la nómina de quienes serían sus futuros ministros, cumpliendo con la promesa de incorporar nuevos rostros y que fuera un **“gabinete paritario” (igual número de hombres y mujeres)**. En los días posteriores, la nómina de subsecretarios e intendentes cumplía la misma **característica “paridad de género”**.<sup>87</sup>

Pese al entusiasmo con que Bachelet y su equipo de profesionales iniciaron el reto de enfrentar las múltiples tareas que tenían por delante; en los primeros cien días de su ejercicio se hizo evidente que solo en parte se había cumplido con la mayoría de las 36 medidas que prometió realizar en este periodo. De entre ellas rescatamos las siguientes: La reforma al sistema electoral binominal<sup>88</sup>, el empleo, el intercambio de profesores de habla inglesa para todos los colegios de Chile, un primer ministro de medioambiente, Agencias de Desarrollo en todas las regiones, el programa de mejoramiento urbano, abolición del Servicio Militar obligatorio, un Código de Buenas Prácticas

---

<sup>87</sup> Más tarde habría de sacrificar este punto muy importante para ella como es la paridad, porque necesitaba de ministros con peso político para ordenar los partidos.

<sup>88</sup> El sistema electoral binominal fue ideado por el ya fallecido ex dictador Augusto Pinochet para excluir a las minorías.

Laborales para evitar todo tipo de discriminación hacia las mujeres, promoción del empleo femenino y, consecuentemente, otorgar derecho de sala cuna a los hijos de madres trabajadoras,<sup>89</sup> creación del Ministerio de Seguridad Pública, etc., etc.

Entre los pendientes quedaron el pago de aportes provisionales por el Estado a jóvenes de bajos ingresos, un subsidio destinado para la educación preescolar del 40% más pobre de la población y un subsidio a madres que trabajan. Tampoco pudo materializar el cambio al sistema electoral o la creación de un Ministerio de Seguridad, cuyos proyectos solo alcanzaron a ser enviados al Congreso. Sin embargo, para esos días, seguía en marcha el aumento a las pensiones más bajas, la atención gratuita en hospitales públicos a mayores de 60 años y el apoyo tributario a la pequeña empresa.

Ante este panorama se hace necesario decir que la derecha, que inicialmente había mostrado indicios de cooperación, da un giro endureciendo su postura y desde ella cambió su discurso electoral y anunció que volvería a bloquear su aprobación al no otorgar el quórum exigido para la reforma al sistema electoral binominal.

Según la visión de sus críticos, entre las principales causas de su actual baja de popularidad se encuentran los problemas imprevistos sobre la rebelión estudiantil de mayo de 2006. Tanto la derecha, como un 46%<sup>90</sup> de los chilenos, pensaron que Bachelet mostró debilidad para enfrentar la rebelión de los

---

<sup>89</sup> El 29 de diciembre de 2006 se inauguraron 800 nuevas salas cunas que atenderían a 16,000 niños y niñas de los sectores más empobrecidos.

<sup>90</sup> <http://www.lainsignia.org/2006/enero>

estudiantes secundarios. Finalmente, el gobierno cedió en casi todo lo que pidieron los estudiantes y las aguas volvieron a su cauce.

A un año de haber asumido la presidencia de Chile, sus detractores siguen opinando que Bachelet no producirá ningún cambio en los años por venir, porque sus políticas económicas, sociales, entre otros aspectos, no son lo que corresponde a una izquierda; sino que son un rostro mejorado del modelo neoliberal. A este respecto, recordemos que Chile fue el país iniciador y el que más ha profundizado en el modelo neoliberal. La fuerza que este modelo tiene en Chile, no la encontramos en otros países, son de alguna forma los grandes exportadores del modelo hacia el resto del Continente Latinoamericano.

Siguiendo el orden de descalificaciones, el literato Rafael Gumucio autor de *Páginas Coloniales* (2006), asegura que Bachelet *no va a cambiar el estilo de gobernar el país porque a los chilenos les gusta el autoritarismo. No en vano, la lógica militar y social en Chile es prusiana.*<sup>91</sup>

Su falta de liderazgo al momento de tomar decisiones, insisten sus críticos más acérrimos, es causa de un gran descontento que se ha estado incubando entre la mayoría de los chilenos quienes no dejan de poner el dedo sobre aquellos aspectos de la ejecutiva que consideran más vulnerables: escasa autoridad, carencia de liderazgo, falta de capacidad para aprovechar el entorno económico favorable, las rabietas que protagoniza públicamente con sus ministros y un largo etc.

La contraparte de la lectura en torno al desempeño de la dignataria chilena viene, por citar un ejemplo, de Paulina Weber, directora del no gubernamental

---

<sup>91</sup> <http://www.independenciaculturalx.dlogspot.com>

Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena, quien afirma *Hay preocupación entre las mujeres organizadas, porque creemos que (la presidenta) está siendo cuestionada por su condición de ser mujer y no por su gestión de gobierno, aunque no se diga explícitamente [...] Ha hecho una muy digna y buena gestión. Cuando ha tenido que ser firme lo ha sido. Por ejemplo, decidió no construir el puente de Chacao (que uniría el austral archipiélago de Chiloé con el continente) por ser inviable financieramente, y optó por no rendir honores de Jefe de Estado al ex dictador Augusto Pinochet cuando murió en diciembre de 2006. En un gobierno democrático se espera que existan crisis y conflictos sociales. Eso habla de la posibilidad que tienen los y las ciudadanas de expresar sus demandas* ([www.archirem.org](http://www.archirem.org)).

Resulta evidente que las lecturas dependen del lugar en que se esté situado y de los intereses que mueven a los actores sociales ya sea individuales o colectivos. Siempre hay y habrá quienes pretendan oponerse a la lógica de los procesos de cambio y en el caso de Chile, los actores políticos, entre los que seguramente Bachelet no tiene el liderazgo que tanto le critican, no logran ver que, efectivamente, la llegada de Michelle Bachelet a la presidencia de Chile está cargada de simbolismos; los cambios culturales que se han ido manifestando recientemente aparecen ahora con nitidez en su vertiente política. El avance democrático de la nación es un hecho, a pesar del machismo que sigue siendo la cultura dominante, a pesar de su resistencia a la flexibilidad que los tiempos exigen y continúe orquestando, desde la plataforma política en contubernio con los medio de comunicación conservadores, formas para entorpecerlo. A estas alturas resulta imposible no caer a la cuenta que Chile es

el único proceso de desarrollo estable en América Latina y el único país en el que, junto al crecimiento económico, hay avances sociales considerables y una institucionalidad estable y democrática. Y justamente, democracia, justicia y equidad son los desafíos de América Latina y son las palabras más comunes en los discursos de Michelle Bachelet.

    Mi presencia es símbolo de ese Chile,  
    el Chile que sin temor a mirar el pasado,  
    construye su propio futuro. Hoy Chile es  
    un país donde impera el Estado de  
    Derecho, donde los derechos de las  
    personas son respetados y promovidos.  
    (Primer discurso de Bachelet en la  
    Asamblea General de la ONU)

El camino de la democracia apenas está siendo recorrido en sus primeros tramos y es claro que no basta con simbolismos ni buenas intenciones ya que en Chile, al igual que en otros países latinoamericanos, las mujeres todavía siguen siendo discriminadas en su entrada al mundo laboral, ganan menos que los hombres, siguen siendo maltratadas en sus hogares y siguen sobrellevando la mayor carga del trabajo doméstico. Es claro que los efectos del Código de Buenas Prácticas Laborales todavía están por verse.

Ahora, en un proceso de transformación política, económica y social no podemos desligar lo privado de lo público. Ya las feministas de los años sesenta y setenta nos prevenían que no es posible cambiar las relaciones sociales si no cambiamos las relaciones íntimas; y no podremos lograr este objetivo si no cuestionamos las bases de nuestra identidad como hombres y mujeres. Para que las mujeres se inserten plenamente en la vida pública se requiere una

revolución cultural profunda; para que ellas asuman nuevos roles, los hombres necesariamente tendrán que asumir roles en la vida privada. Resulta esencial llevar las políticas, las medidas, llevar la teoría a la práctica.

Para concluir digamos que más allá de los balances políticos, económicos o de desarrollo que se puedan hacer de un gobierno, la llegada de Bachelet a la presidencia implica, a pesar de todo lo anterior, un salto radical en la agenda femenina, un cambio de lugar que hasta ahora ocupaban las chilenas en la vida pública. Y tal como asegura Bachelet *el sueño de un país más moderno, justo y desarrollado está ahí, al alcance de la mano.*

**CAPÍTULO IV**  
**SOBRE CULTURA, CAMPO Y TOMA DE POSICIÓN**

## 1. ESBOZO DE LA CULTURA CHILENA ANTES DEL GOLPE

Para tener una mejor visión de los aportes que generó el gobierno de la Unidad Popular, es conveniente recordar que la política de la cultura en los periodos anteriores a la llegada de Allende y del golpe militar, en general intentó marcar líneas en tres aspectos:

- a) Impulsar y difundir la creación cultural individual y colectiva
- b) Promover el desarrollo de la educación, la ciencia y la tecnología
- c) Recuperar para el país el conocimiento adquirido por los chilenos en el extranjero

A través del tiempo y mucho antes de 1970, ya se destacaba en Chile la presencia del Estado promoviendo el desarrollo de la educación, la ciencia y la tecnología<sup>92</sup>. El aspecto gratuito de la enseñanza primaria, secundaria, universitaria y técnica, junto a la calidad de la enseñanza impartida en las aulas, constituyeron factores determinantes en la formación de los profesionales y técnicos. Éstos gozaron por décadas de un amplio prestigio en los centros de docencia, investigación y trabajo en el extranjero. De hecho, este aspecto de la educación se fortaleció durante el breve periodo del gobierno allendista. Al respecto Estela Aguirre Argomedeo afirma (1993; p. 87), *antes del golpe militar las Universidades chilenas constituían centros generadores de conocimiento que desarrollaban un quehacer científico y académico de una calidad ejemplar y trataban de preparar a los profesionales que el país requería a futuro.*

---

<sup>92</sup> Información obtenida de la fuente electrónica [www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com)

Hasta 1973 se consideraba que el saber impartido en esos sitios constituía un patrimonio de la comunidad ya que, de manera importante, estaban financiados por el Estado con fondos de todos los contribuyentes tal y como sucedía y sucede en muchos países latinoamericanos, incluido México. En esos tiempos y con especial énfasis entre 1970-1972, el Estado, a través del Ministerio de Educación, las Universidades y las Casas de la Cultura de las municipalidades, apoyó iniciativas destinando fondos para diseñar e implementar políticas culturales dirigidas a incentivar y promover la creatividad. Hubo preocupación por difundir la creación a sectores cada vez más amplios de la población; el objetivo era sacar la cultura a las calles. Con ese propósito y tras la compra de la editorial Zig-Zag, el gobierno creó en 1971 la Empresa Editora Nacional Quimantú. Como nombres alternativos para la nueva editorial se propusieron Quimantú y Camilo Henríquez, quedando el primero que **significa "sol de sabiduría"** en mapudungún, lengua de la comunidad indígena mapuche del sur chileno y argentino.

La editorial Quimantú, entre noviembre de 1971 y agosto de 1973, logró poner al alcance de todo el pueblo, títulos publicados en alrededor de 10 millones de libros impresos por la editorial. La producción incluía literatura nacional, así como la de autores ya clásicos en el mundo de las letras.<sup>93</sup> Los libros se vendían a muy bajos precios en las librerías y en los puestos de periódicos

---

<sup>93</sup> Alfonso Calderón (en Manuel Antonio Garretón: 1993) dice al respecto: "Creíamos que el arte iba a caer sobre las masas como el gran maná. El artista iba a ayudar a poner las cosas en su lugar. En 1971, decididamente, impulsamos la idea de un Instituto Nacional de la Cultura, y hasta creamos en el papel, con nuestras firmas, un mensaje colectivo de un "Taller de Escritores de la Unidad Popular". ¿Quiénes éramos? Poli Délano, Luis Domínguez, Ariel Dorfman, Jorge Edwards, Cristián Huneeus, Hernán Lavín, Enrique Lihn, Hernán Loyola, Germán Marín, Waldo Rojas, Antonio Skármeta, Federico Schopf, Hernán Valdés y yo. La mayoría pertenecientes a la generación del 60.

haciéndolos así más accesibles al pueblo no acostumbrado al hábito de la lectura. Sus colecciones abarcaron todos los géneros literarios:

- Minilibros
- Quimantú para todos
- Cuadernos de Educación Popular
- Nosotros los Chilenos
- Cordillera
- Camino Abierto
- Serie Análisis
- Pensamiento y Acción
- Clásicos del Pensamiento Social
- Figuras de América y Cuncuna, entre otras colecciones, acogieron unos 250 títulos publicados.

En ese mismo periodo, las ventas alcanzaron una cifra cercana a los ocho millones de ejemplares. A un año de la puesta en marcha de la editorial, su producción estrictamente literaria llegó a más de quinientos mil ejemplares al mes.

Alfonso Calderón **“intelectual de la Unidad Popular” como él decidió nombrarse**, afirma: Lo recuerdo con orgullo. En un año y tres meses, Quimantú puso en manos de la gente, ésa que hoy sigue interesando de verdad al gobierno actual, cinco millones de libros. Las ediciones aumentaron *realmente* de tiradas de 3 mil ejemplares a las de 50 mil. La lectura se convirtió en un hábito positivo. Podíamos ver a los empleados, obreros y estudiantes esperando, en cola, junto al quiosco, para adquirir el último libro editado por Quimantú. Los

costos de una serie llamada “Minilibros” se hallaban fijos de acuerdo con el precio de una cajetilla de cigarrillos “Hilton” (hoy costarían menos de un dólar).

El público aguardaba el día en que llegaba al quiosco un libro de Jack London, de Mark Twain, de Cortázar, de Gorki, de Neruda, las antologías de cuentos de Colombia, de México, de Venezuela; *La historia de la Revolución Rusa*, de Trotski, el Diario de José Miguel Carrera; *La señora del perro*, de Chéjov o los poemas de Antonio Machado. Doy Fe: una antología de Gabriela Mistral, *Todas íbamos a ser reinas*, vendió más que todas las ediciones de todos los libros juntos de la Mistral, que apareció entre 1922 y 1971. Entre las revistas, solo *Paloma* repitió el asombroso éxito alcanzado con la venta de libros de Quimantú. La contraparte queda registrada en las revistas *Ahora y mayoría*, *Juan*, *Hechos mundiales*, *Quinta Rueda* y *Cabrochico* que tuvieron escasa acogida y solo publicaron unos cuantos números.<sup>94</sup>

En literatura, nos parece que se puede sostener lo que afirma Jorge Edwards (en Garretón<sup>95</sup> Manuel Antonio: 1993; 49): en el año 70, con la llegada al poder de la Unidad Popular, entra también a La Moneda una cierta estética literaria [...] que es la estética, para definirla de una manera muy gruesa, del *Canto General* de Neruda, la estética de esa poesía épica y social. Estética que encuentra manifestaciones paralelas en el mundo de la pintura y que es de alguna manera heredera muy tardía, del muralismo mexicano.<sup>96</sup> Y hay allí una primera y curiosa contradicción: cuando la estética del Neruda de *Canto*

---

<sup>94</sup> Datos sacados de fuente electrónica basada en: Aguirre Argomedo, et. al, (1993) “Acerca del exilio chileno y la cultura”, Santiago de Chile.

<sup>95</sup> Manuel Antonio Garretón dirigía en ese entonces la cátedra abierta del Centro de Estudios de la Realidad Social (CEREN) mediante la cual se realizó una importante labor de difusión.

<sup>96</sup> Edwards se refiere a la pintura de acción que realizaban las Brigadas Ramona Parra.

*General* ingresa al poder, a unos espacios oficiales y establecidos, ya el propio Neruda estará haciendo otras cosas, habrá tomado sus distancias con respecto a esa poesía y habrá adoptado, aun cuando en forma no meramente explícita, otra estética. En ese momento en Chile, la antipoesía de Nicanor Parra ya había dominado la escena, pero también había gran interés por todo tipo de escrituras del tipo de la *antipoesía*, por ejemplo la poesía de Gonzalo Rojas y Enrique Lihn. Y también se había producido una revisión importante de la obra de Vicente Huidobro.

Edwards (Ibíd. p.50) al respecto dice: *nos encontramos, en resumen, con un Huidobro releído y revisado; con un interés por la poesía de Enrique Lihn y otros más; y con un interés creciente por la poesía del otro Neruda, por la poesía del Neruda de Residencia en la tierra.*

Desde la visión de Edwards hay un desajuste, hacia comienzos de la década de los setenta, entre la estética oficial que aparece en diversas manifestaciones del discurso político oficial, y la de la poesía y la literatura reales. Desajuste que empezará a diluirse a partir de 1973 cuando la literatura, ya dentro del contexto de la dictadura, empieza a ser una revisión y relectura de textos. Edwards (Ibíd. p. 51) sostiene que ***de entre esos textos "releídos" se encuentra Los Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*** y que el propio Nicanor Parra, habiéndola hecho, los incorpora a esta especie de discurso político ambiguo, alusivo y elusivo, con un sentido que siempre se escapa, pero que tiene que ver con la situación de represión que ya se empezaba a vivir en Chile.

## 1.1 LA CULTURA DESPUÉS DEL GOLPE

El golpe militar repercutió, como es sabido, en todos los aspectos de la vida nacional chilena. El 11 de septiembre, a decir de Michael J. Lazzara,<sup>97</sup> *señala el quiebre institucional y existencial del país. Se trazó una división tajante y, hasta la fecha, mayormente irreversible entre los chilenos. Con el golpe se intensifican un sentido de malestar social, una convivencia difícil y una tendencia a privilegiar el olvido por sobre la memoria en los discursos políticos públicos.*

En el aspecto cultural significó el allanamiento y cierre de Quimantú, la quema de parte de sus publicaciones (los libros considerados revolucionarios) y el despido de muchos de sus trabajadores. Algunos fueron detenidos, otros salieron al exilio y tres permanecieron como desaparecidos. Este clima de inquisición, según afirma Bernardo Subercaseaux<sup>98</sup>, *afectó especialmente la obra de autores identificados de una u otra forma con el gobierno depuesto.* Entre los extranjeros podemos mencionar a Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Ernesto Cardenal y entre los chilenos a Carlos Drogueti, Hernán Valdés, Poli Délano, Guillermo Atías, Antonio Skármeta, Armando Cassigoli, Fernando Alegría, Patricio Mans, Armando Uribe y sobre todo Pablo Neruda quien había recibido el Premio Nóbel de Literatura cuando era trabajador del Régimen de Unidad Popular. Subercaseaux (Ibíd. p.10) asegura que *la cultura del miedo convirtió a Neruda en un autor casi clandestino, en un poeta de catacumbas leído con la conciencia de estar accediendo a lo prohibido. Esta*

---

<sup>97</sup> Fuente: *Los años de silencio: conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura* (s/f).

<sup>98</sup> Información obtenida del ensayo “Notas sobre autoritarismo y lectura en Chile” (s/f).

*conciencia de lo prohibido generó en los receptores un horizonte de expectativas ideológico-literarias, un vacío de significación que tuvo que ser llenado, presuposiciones que en definitiva tienden a reafirmar en la lectura un ethos político en desmedro de otras dimensiones de la obra.*

También se allanó la productora de películas Chile Films y se destruyó material de archivo y de laboratorio. Se estableció la censura de libros, periódicos, radio, televisión y cine. Por temor a la represión afloró la autocensura. Se intervino militarmente a las Universidades, se cerraron carreras y diezmaron bibliotecas. Parte importante de la educación fue privatizada y se desincentivó el apoyo a la investigación científica y sociológica. Se expulsó, de los centros de enseñanza, primero a alumnos y profesores de pensamiento marxista y después a disidentes. Muchos fueron expulsados del país por el régimen; otros lo abandonaron por temor o porque la censura les inhibía su creatividad. De este modo, hombres formados y enriquecidos culturalmente con el esfuerzo de toda la sociedad fueron segregados de su medio con el consecuente daño para ellos y el país. Es lo que José Joaquín Brunner **llama la "acción depuradora"** que fue una de las tantas estrategias de control sobre el campo cultural que las fuerzas armadas emplearon.

A este propósito, Brunner (1989; 47) distingue dos fases dentro de la evolución del régimen militar autoritario. Dentro de la primera fase (1973-1980), entrarían los hechos anteriormente citados; es el periodo que corresponde a la **implementación del régimen, "al disciplinamiento de la cultura"** dentro del cual quedarían enmarcados otros de los principales fenómenos como:

a) La administración del espacio cultural: la cultura pareció quedar reducida a un fenómeno relativamente **banal de "cultura administrada"**.

Siguiendo a Brunner es posible intuir que, para éste, el **llamado "apagón cultural" no fue tal porque asegura que en la práctica**, el Gobierno estaba más **interesado en "congelar" la actividad cultural suprimiendo sus efectos** potencialmente movilizados y conflictivos de la crítica al interior del campo cultural, que proporcionar una efectiva orientación y dirección al proceso de incorporación de la modernidad que continuaba operando como el principal vector de organización y desarrollo de la cultura nacional. Efectivamente, el nuevo bloque social en el poder no había llegado aún a articular suficientemente su propio proyecto ideológico, lo que le impedía intervenir **"creativamente" en el campo cultural. En estas circunstancias predominaría** durante esa época inicial el mero efecto de control administrativo-político ejercido sobre los actores y las actividades del campo cultural. El principal efecto de esta situación se traduciría en una suerte de encuadramiento ideológico defensivo al interior de la cultura nacional.

b) El encuadramiento ideológico defensivo: mediante el cual se dio la monopolización de los principales medios y recursos organizacionales de la cultura a favor de agentes cuya única característica en común era su lealtad al régimen militar autoritario.

c) Pérdida del carácter de servicio público de la cultura: el rasgo central del proyecto cultural impulsado desde el Gobierno reorientó el campo cultural hacia el mercado. El acceso a la cultura empezó a ser redefinido como un asunto

puramente individual, que debía estar sujeto a las preferencias individuales y a la capacidad de hacerlas valer en los respectivos mercados.

d) Desarrollo de las expresiones culturales contestatarias: desde el mismo instante en que se produce el golpe militar y en los meses y años siguientes, se fue estructurando, en la sociedad chilena, una red de personas, grupos, organismos, instituciones y actividades que se identificaron a sí mismas como **expresión de una "cultura contestataria o disidente"**.

La televisión y la prensa quedaron subsumidas en los marcos del disciplinamiento impuesto por el Gobierno y reforzado suplementariamente por la autocensura, por ejemplo, la publicación de un libro altamente crítico del modelo económico impulsado por el Gobierno y de sus efectos, o la presentación, en algún recinto oficial, de una obra de teatro de contenido cuestionador o disidente; o la realización de una exposición de pintura auspiciada por alguna institución oficial irían formando, muy lentamente, la imagen de que el campo cultural era permeable a las influencias de los disidentes; que aquel presentaba **minúsculos espacios de "resistencia"** y hacía posible, ocasionalmente, expresiones de disidencia.

Para Brunner (Ibíd., p. 56) *la más significativa de las contradicciones que presentaba el campo cultural en esta primera etapa del Gobierno Militar era el grado de autonomía que mantenían los aparatos culturales de la Iglesia Católica, distribuidos a lo largo del país, y la posición crecientemente crítica que su jerarquía y el clero iban adoptando frente a las políticas del gobierno militar, en particular, frente a las reiteradas violaciones a los derechos humanos y a las políticas económicas de corte neo-liberal.*

Esta situación permitió crear un polo relativamente institucionalizado de expresión disidente, no solo en torno a la defensa de los derechos humanos, sino para la expresión de actividades culturales contestatarias. Los primeros libros de claro contenido disidente son publicados con el *imprimátur* de la Iglesia; las únicas radio emisoras no sujetas íntegramente al control del Gobierno pertenecen a ella; una parte significativa de las iniciativas intelectuales y de la reorganización de la vida académica disidentes se realizan al amparo de la Iglesia, y es en sus locales donde tienen lugar muchas de las actividades del arte contestatario, de los grupos culturales juveniles, de los talleres independientes de lectura y discusión, de las agrupaciones de mujeres y feministas, de la música de protesta, etc. La gran ventaja de la Iglesia Católica, en este orden de actividades, es que ella constituye, por sí sola, uno de los más poderosos medios de integración y relación de los procesos culturales de campo y de aquellos propios de la cultura cotidiana.

e) Cambios en la cultura cotidiana: como efecto combinado de los varios procesos descritos anteriormente, la cultura cotidiana de la sociedad chilena experimenta significativas transformaciones. Su manifestación más llamativa **corresponde a ese proceso de "fuga hacia lo privado"**.

La cultura, al perder su conexión con la *polis* democrática pierde también en parte su vitalidad discursiva, su pluralidad, su apertura y algunas de sus capacidades innovadoras. Al separarse tajantemente en dos esferas, una pública regida por la producción administrativa de sentidos, y una privada, regida por la polarización latente entre sus expresiones conformistas y expresiones sistemáticas de contestación, se reducen sus capacidades

productivas de mundos simbólicos compartidos, generándose en cambio una fragmentación de las percepciones de las comunicaciones, de las identidades y de los sentidos de pertenencia social. Con razón, la noción de una fragmentación de los mundos-de-vida alcanza por esos años una amplia aceptación en los análisis de la situación cultural chilena, apuntando simultáneamente a varios fenómenos convergentes: separación de las prácticas de producción simbólica, eliminación del efecto público de la comunicación privada, relativa impermeabilidad de la esfera privada a la producción administrativa de sentidos, erosión de la integración social normativa, sentimientos difusos de anomia, pérdida de vigencia de la crítica cultural especializada que regula el juicio social sobre las obras, etc.

**Con respecto al lenguaje “portador de la utopía” que contiene lo mismo la** promesa: del cielo, de la igualdad, de la transparencia, de la verdad, de la imaginación sin límites, del deseo realizado íntegramente, de la interpretación nunca cerrada, etc., éste prácticamente desaparece por completo. Cede todo el espacio a la acción de las disciplinas que actúan, por el contrario, fácticamente, sin recurrir a la comunicación, de maneras directas sobre los cuerpos, demarcando rígidamente las situaciones, generando asimetrías, reforzando los patrones de conformación, castigando y vigilando el orden social.<sup>99</sup> Hasta hacerlo aparecer omnipresentemente en las murallas blancas de la ciudad, en las maneras de comportarse en público, en la mirada del policía, en la exclusión de los contestatarios, en la anulación del debate público, en las distancias **sociales, en el “buen sentido” del sentido común, en el silencio nocturno y vacío**

---

<sup>99</sup> Es el tiempo de los colectivos como “Las Yeguas del Apocalipsis” y del Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A).

de las calles sujetas al régimen del toque de queda, en el gesto amenazador que libera las potencialidades oscuras del poder sembrando la incertidumbre definitiva sobre sus formas de operación y los límites de su acción. De allí surgen las nuevas percepciones de inseguridad, de temor, de retraimiento y de rebeldía, de utilidad, de identidad, de fuerza o impotencia, de autoridad y de subordinación, del valor que debe ser atribuido a los argumentos. Libros como ***Miedo en Chile*** de la periodista Patricia Politzer, o producciones literarias gestadas durante esa época como la poesía de Raúl Zurita, las obras de teatro de Marco Antonio de la Parra, la plástica propia de la fragmentación, del cuerpo torturado y del encierro de varios de los **artistas de la "nueva escena"**, son todas expresiones más vivas y mejores de las que puede proporcionar nuestro análisis de estos fenómenos de redefinición de la cultura cotidiana chilena bajo el autoritarismo.

Cada uno de estos fenómenos contribuyeron a determinar la evolución cultural durante este periodo y, en su efecto combinado, ellos forman la base del proceso que lleva a la emergencia de una cultura autoritaria en Chile.

La segunda fase de institucionalización del régimen empieza, para Brunner, en 1980. En ésta ya es posible ver, al interior del bloque de poder, la consolidación de una conducción política e ideológica definida que se expresa en un **verdadero proyecto de "refundación nacional"**. *La corriente político-tecnocrática neoliberal ha subordinado a todas las demás facciones ideológicas internas y atrás se queda el contenido básicamente defensivo y reactivo de la primera fase. La cultura adquiere un tono "privatista", abierta solo hacia ese "horizonte de consumo" que contenía la promesa de todas las satisfacciones* (Ibíd. p. 84).

Siguiendo el recorte histórico-espacial hecho por la chilena Luisa Ulibarri (en Garretón: 29) y con el cual están de acuerdo Jorge Edwards, Grinor Rojo, María de la Luz Hurtado, el propio Manuel Antonio Garretón y otros más, tenemos que los años de más oscuridad quedan comprendidos entre 1973 – 1976; mientras que de 1976 a 1980 son los años de una cultura emergente y de 1980 a 1990 son los años marcados por el modelo economicista de una sociedad basada en la libre demanda y que sitúan a la cultura dentro del ámbito de las preocupaciones de la empresa privada. Especialmente, en los terrenos de las artes plásticas, la lírica y la música docta.

Subercaseaux difiere con respecto a los dos últimos periodos señalados por Ubarri y Brunner. Para él, la etapa comprendida entre 1977-1982, se caracteriza, dentro del eje de la ruptura, por un mesianismo fundacional en que la coherencia y objetivo del régimen se perfila nítidamente en torno a un modelo económico neo-liberal llamado a revertir las condiciones de un desarrollo histórico anterior y crear las bases para un nuevo Chile. La última etapa, a partir de 1982, se caracteriza por el quiebre del modelo económico neo-liberal, por una situación de crisis sostenida del régimen y de aceleración de las expectativas democráticas. Para Subercaseaux (s/f, p.43) no se trata del simple fracaso de una política económica: *el modelo neo-liberal fue mucho más que eso, fue el eje de un proyecto de refundación y transformación profunda de la sociedad. Fue la piedra angular de un nuevo orden social en el que se postulaba que la libertad de mercado traería aparejada la libertad política.*

Dentro de la primera etapa, periodo o fase, en la que Ubarri, Brunner y Subercaseaux sí coinciden, se sientan las bases del autoritarismo caracterizado

éste por ser eminentemente reactivo ante la cultura política del pasado y respecto a los sectores sociales que la alimentaron. Bernardo Subercaseaux (Ibíd., p.72) recuerda que *sin que se hubiera perfilado todavía un proyecto futuro, el énfasis de negación se manifestó excluyendo y desarticulado los espacios sociales previos, fueran estos institucionales, políticos, comunicacionales o artísticos. El régimen militar transformó el papel del Estado, otorgándole una extensa función de supervigilancia en el campo cultural. Gran parte de las editoriales y librerías fueron controladas, debiendo autocensurarse y clasificar su existencia de libros en tres categorías: vendibles, reservados (en bodega) y destruibles.*

Parte importante de la obra de Neruda dejó de estudiarse y de circular y no se permitió el ingreso al país de ***Confieso que he vivido***, memorias que habían sido editadas poco después del golpe en España. Lo que equivale a decir, en términos de Bourdieu (1997; p. 287), que *las regiones de los campos de producción cultural están habitadas permanentemente por una especie de antiintelectualismo reptante: esta violencia contenida surge a la luz cuando se producen las grandes crisis del campo, o cuando se instauran regímenes decididos a someter el pensamiento libre.*

A decir de Ubarri (Ibíd., p. 29), *en esta primera etapa, los acontecimientos históricos precipitan un relevo de guardia generacional, y un quiebre o distanciamiento de los creadores y la institución, a saber, las universidades desmembradas y carentes de presupuestos para la investigación, la reflexión y el estímulo de la creación y la cultura.* El gran proyecto ha fracasado. Viene el tiempo de atomización y silencio, una desarticulación del tramado cultural

diseñado por la academia, el museo, la Universidad, el proyecto colectivo. Mientras los creadores, que partieron a diversas geografías, intentan reinventar el espacio de su existencia; en Chile el desconcierto y el temor llevan a una parálisis expresiva que no tardará en revertir su propia tendencia. El espacio colectivo utópico y heroico de los años 70, dará paso al tiempo de la creación y la búsqueda solitaria en el taller. Al trabajo individual de una escritura silenciosa gestada en los ámbitos privados.

## **2. UNA MIRADA AL ESTADO DEL CAMPO LITERARIO CHILENO**

El esbozo de la cultura antes y después del golpe militar, ofrece signos de un ciclo autoritario que es recogido temáticamente en ***Por la Patria***. La articulación temático-narrativa con el tiempo histórico digamos "real" que Eltit realiza, nos ha obligado a mirar más allá del texto y sin negar los evidentes méritos literarios de ***Por la Patria***, nos resulta incuestionable que gran parte de su importancia socio-histórica reside en el propio autor. Para entender mejor esto, y de igual manera para comprender mejor la obra de Diamela Eltit, resulta ahora necesario situarla dentro del vasto conjunto que ofrece la literatura chilena e hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Y justamente por ser tan vasto, decidimos hacer un recorte espacial (1973-1990), en un intento de rescatar la particularidad multifacética que ofrece el campo literario de ese periodo que coincide con el régimen dictatorial de Augusto Pinochet. El esbozo de la cultura hecho anteriormente ya apunta hacia ese intento de recomposición del campo en el que se inscribe esta autora fuertemente condicionada, al igual que tantos otros, por el nuevo orden político.

**Al hablar de “campo” damos por sentado que esta noción bourdiana es el eje** que guiará nuestro trabajo en los apartados subsecuentes toda vez que permite el análisis socio-histórico de las condiciones de la semiosis literaria. Tal actitud metodológica lleva consigo la convicción de que la mera descripción de las condiciones objetivas no logra explicar totalmente el condicionamiento social de las prácticas; es importante asimismo rescatar al agente social que produce las prácticas y a su proceso de producción. Pero se trata de rescatarlo, no en cuanto individuo sino como agente socializado, es decir, de aprehenderlo a través de aquellos elementos objetivos que son producto de lo social. Para ello es necesario romper con la falsa dicotomía entre el objetivismo y el subjetivismo y sustituir la relación ingenua entre el individuo y la sociedad, por la relación construida entre los dos modos de existencia de lo social: las estructuras sociales externas y las estructuras sociales internalizadas. Aquí, lo social existe de doble manera: en las cosas y en los cuerpos.<sup>100</sup> En la complicidad entre habitus y campo se da el fundamento de toda práctica social. Bourdieu (1990; 136) afirma que *esta complicidad se instituye entre dos realidades, el habitus y el campo, que son dos modos de existencia de la historia, o de la sociedad, la historia hecha cosa, institución objetivada, y la historia hecha cuerpo, institución incorporada.*

Dicho de otro modo, lo social está conformado por relaciones objetivas, pero también los individuos tienen un conocimiento práctico de esas relaciones –una manera de percibirlas, de evaluarlas, de sentirlas- e invierten ese conocimiento

---

<sup>100</sup> Hablar de “lo social” en Bourdieu implica, simultáneamente, hablar de “lo histórico”. Lo que el espacio social, los campos, los habitus, las instituciones y los cuerpos son hoy, se debe al resultado de lo que han venido siendo.

práctico (habitus) en sus actividades ordinarias, en sus luchas dentro de los campos a los que pertenecen. Asumiendo, pues, la necesidad de considerar simultáneamente ambas dimensiones de lo social trataremos ahora de analizar la posición a partir de la cual los escritores tienen una mirada específica sobre el mundo social en el que se han desarrollado literariamente y de las luchas que mantienen al interior de su campo. Nos interesa precisar que pondremos especial interés en el periodo que inicia con el año de 1980, porque es en el que se encuentra situada Diamela Eltit, pero antes daremos una revisión al estado del campo literario chileno partiendo del momento en que las fuerzas armadas asumen el control del país.

## **2.1 LOS QUE SE DISPUTABAN EL CAMPO: LA GENERACIÓN DEL CINCUENTA**

Al igual que otras áreas de la cultura, el quehacer literario sufrió un quiebre después del golpe de estado. La literatura quedó dividida y marcada entre el interior y el exterior, entre los que se fueron (exilio) y los que se quedaron (insilio) y al igual que el país, ésta entró en una etapa de transición.

Quienes se disputaban el reconocimiento dentro del campo literario a la caída de la Unidad Popular eran los de la generación<sup>101</sup> del 50 y la generación del

---

<sup>101</sup> Ricardo Cuadros (1996) afirma que el concepto de “generación” proviene del positivismo francés a través de Augusto Comte (1839). Posteriormente es referida, en Alemania, por Wilhelm Dilthey (1865-1875) y a comienzos del siglo XX la recoge Wilhelm Pinder (1926) como base teórica para su trabajo *El problema de las generaciones en la historia del arte en Europa*. Ortega y Gasset retoma este material del pensamiento francés y alemán para elaborar su teoría generacional en dos momentos (1920-1933), sin volver a ella después de esta última fecha y, es conveniente agregar, sin haber pretendido nunca distinguir “generaciones” en la literatura. El concepto de generación literaria –ausente en Ortega y Gasset- proviene de la reflexión alemana sobre los románticos del siglo XIX, y su mejor exponente es Julios Petersen, en la década de los veinte del siglo pasado. Sus “siete condiciones” para reconocer una generación literaria son las que gravitan sobre el trabajo de Cedomil Goic de modo tanto o más claro que los factores generacionales orteguianos. La propuesta del modelo literario-generacional de Cedomil Goic pretende dar cuenta del desarrollo de la narrativa a través del tiempo histórico, estableciendo periodos que si bien se manifiestan como agrupaciones generacionales cada treinta años –quince de gestación y quince de vigencia- también reconoce otros ciclos como “el periodo que comprende tres generaciones” y la “época” que a su vez comprende tres periodos. Según Cedomil Goic en 1935 se habría producido el recambio total

60. Siendo los de la generación del 50 los que conservaban el campo literario y los de la generación del 60 los que intentaban conquistarlo. Los escritores de la generación del 50 no tienen un conductor declarado, aunque hay quienes piensan que, tal vez sin proponérselo, quien ha ocupado ese lugar es José Donoso (1924-1997), pero Mauricio Wacques (2005) afirma que *su representante es Enrique Lafourcade, periodista y novelista reconocido en la literatura chilena*. A comienzos de la década del 50 Lafourcade y otros organizaron, en la Escuela de Derecho de Santiago, unas jornadas del Cuento Chileno, de las que nacería, primero, una *Antología del Nuevo Cuento Chileno* y, segundo, un grupo bastante cohesionado de escritores. Enrique Lafourcade fue quien acuñó la denominación *generación del cincuenta*, en tanto que Jorge Edwards la denomina *vapuleada generación*. En torno a este nombre se han nucleado, o por lo menos lo ha hecho la crítica, Armando Cassigoli, Jorge Edwards, Margarita Aguirre, María Elena Getner, Mercedes Valdivieso, José Donoso, Jaime Valdivieso, José Manuel Vergara, Mario Espinoza, Lafourcade y **Claudio Giaconi, "representante de los chilenos de la ira y la desesperación"** y autor de *La difícil juventud*, conjunto de cuentos que fueron analizados por Edwards y a los que considera como relatos que trajeron a la literatura chilena una estética de lo sombrío, de lo obsesivo y enfermizo, de lo que se encuentra detrás de las apariencias y es posible percibir en una segunda mirada. Todos ellos pretendían llamar la atención sobre el decaído panorama de la narrativa chilena. Se declaraban fundadores de una nueva literatura, contraria al

---

en la narrativa chilena e hispanoamericana, dándose inicio a la época del "Superrealismo" (o "contemporánea"), el periodo "Superrealista" y "la Generación de 1927". El modelo generacional se ha establecido exclusivamente en el campo literario, aunque también se encuentran, con ciertas diferencias, en la poesía y el teatro.

criollismo y al tipismo rural de los grandes del 27. Decididos a *armar la gresca* alrededor del inocuo arte de escribir, como afirma Wacques, publicaban novelas en clave, escandalosas –como las de Jaime Bayly pero mejor escritas- con el objeto de que el tema literario saliera en las primeras páginas de los diarios.

Buscando distanciarse de los criollistas, los escritores de la generación del 50 fueron conscientes de los desplazamientos que tenían que producir para, tal como lo estipulan las reglas del campo literario, generar una nueva manera de escribir y de registrar ciertos procesos que estaban operando en la sociedad de su tiempo. Sobre esos procesos que ya estaban operando en la sociedad y sobre la búsqueda innovadora Bourdieu (1997; p. 349) sostiene que *para que ésta tenga posibilidad de ser concebida, tiene que existir en estado potencial en el seno del sistema de posibilidades ya realizadas, en forma de lagunas estructuradas que parecen estar esperando y pidiendo ser colmadas, en forma de direcciones potenciales de desarrollo, en forma de vías posibles de búsqueda.*

El reto consistió entonces en inscribir esas *direcciones potenciales* en un ámbito que fuera más allá del que los criollistas referían en sus obras. De este modo, la pérdida de poder, el deterioro social, el fracaso, el destino incierto de una clase social hasta el momento poderosa y la pérdida de los afectos serán problematizados por la narrativa de esta generación la cual mantiene lazos evidentes con el realismo norteamericano. Todos ellos fueron lectores de *Dublinenses* y de *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, de Henry James, de Gustave Flaubert, de Stendhal y de Franz Kafka. En sus textos, al decir de Wacques (Ibíd., 70) *están presentes, por un lado, la ciudad oscura y*

*sórdida por la que deambulan anónimos paseantes, y por otro, el mundo decadente de la alta burguesía con sus casas opresivas y con una atmósfera extraña y casi misteriosa. En este ámbito, la familia que ya presenta indicios de fragmentación, ocupa un lugar preponderante; ya no es presentada con la perspectiva monolítica que registró la narrativa del siglo XIX y XX.*<sup>102</sup>

A pesar de lo mucho que se habló de estos *jóvenes iracundos lastrados por todas las rebeldías e insatisfacciones de la posguerra* (Ibid., p. 74), el ruido provocado no correspondía con sus propuestas, ni sus literaturas cortaban radicalmente con el pasado (como fue el caso de *Coronación* de José Donoso), ni fueron ellos los que rompieron con el realismo criollista de la generación anterior, puesto que entre ambas generaciones se situaban dos de los menos desdeñables escritores chilenos del siglo XX. Uno era María Luisa Bombay, autora de la *Última Niebla*, *La amortajada* y de un libro de cuentos titulado *El árbol*. Esta escritora revolucionó en 1935 la narrativa con un discurso interior, que incorporaba el *stream of consciousness* de Virginia Wolf y de Joyce, escritura impresionista que sí cortó con el pasado descriptivo y pintoresco del criollismo. El otro era Carlos Droguett, cuyo *Eloy* quedó finalista del premio Biblioteca Breve y que en su momento nadie leyó en Chile, al menos no los afrancesados de la generación del cincuenta, ni tampoco los de la generación del sesenta para quienes la literatura o era francesa, o rusa o sajona. Es decir, la narrativa en español no tuvo ninguna importancia para aquellos que intentaban escribir en los años cincuenta y comienzos de los sesenta.

---

<sup>102</sup> El cuento “El orden de las familias” de Jorge Edwards es un ejemplo de esta problemática. En él se pone en escena la tensión en la que se debaten las relaciones familiares, atravesadas por los engaños, las miserias y una ambigua relación incestuosa, mostrando así una estructura familiar que se apoya en convenciones y alienaciones.

La generación del cincuenta tuvo un vasto espectro cronológico que iba desde Carlos Droguett a todos aquellos que asistieron a las jornadas de la Escuela de Derecho, como Jorge Edwards, Enrique Lihn y Alberto Rubio. Por ese tiempo la figura mayor de esta generación era José Donoso, que en 1957 había publicado *Coronación* una novela de corte normativo, pero que, a decir de Wacques, seguía perteneciendo al ámbito "recoleta"<sup>103</sup> de lo chileno. Por esos años se publicó en México *La región más transparente* de Carlos Fuentes que de alguna manera demostraba que se podía escribir en el tono y con los recursos de la gran literatura y cuya digestión del Faulkner y otros Steinbecks influyó decisivamente en los de la generación del sesenta. Esto sucedía al mismo tiempo que Borges, Cortázar, Leopoldo Marechal y Onetti escribían sus mejores obras. Ellos serían los padres evangelistas del Boom Latinoamericano.

Karl Kohut (2002) afirma que *esta generación, con José Donoso y Jorge Edwards como máximos representantes, se distinguió radicalmente de sus predecesores (la generación del 38) por su desinterés consciente de la política y por evitar opinar sobre lo que estaba ocurriendo: Es muy instructivo leer en este sentido el artículo de Jaime Concha en el que relata cómo José Donoso escribió, en los años 60, en el pabellón del jardín del domicilio de Carlos Fuentes –la casita chica- la novela que iba a ser El lugar sin límites, mientras que éste escribía en la casa grande lo que iba a ser Cambio de piel.*

Los lugares de escritura reflejan irónicamente la relación entre las literaturas mexicana y chilena de esos años. *El lugar sin límites* significa, la transición del realismo costumbrista de *Coronación* (1957/58) al lenguaje internacional de *El*

---

<sup>103</sup> Suponemos que Wacques se refiere con este término a las personas conservadoras ya que el diccionario define este adjetivo como: (*recollectus*, recogido). Dic. del que vive con retiro y abstracción.

*obsceno pájaro de la noche* (1970), del provincianismo estrecho de las letras chilenas en los años cincuenta hasta su consagración en los Estados Unidos. En otras palabras, la estadía mexicana y, más concretamente, *El lugar sin límites*, significan un paso decisivo con el cual Donoso se unió a los autores del *Boom*. Con ellos compartiría una postura de rechazo de la literatura anterior, hasta tal punto que parecía que estaba escribiendo en un vacío literario. La otra cara del mismo hecho es que Donoso es considerado por los autores más jóvenes (tal vez no por todos, pero sí por una gran parte de ellos) una figura casi paternal, **según Carlos Franz, por citar un ejemplo, "lo mejor de nuestra escasa tradición de escritura artística"**. Pero luego viene el golpe del 73 y con él inevitablemente los de esta generación se vieron obligados a enfrentarse con la realidad política de su país, aunque a decir verdad muchos optaron por autoexiliarse.

### **2.1.1 LOS DEL SESENTA**

Hablar de esta generación, a partir del contexto previo que hemos presentado, no es tarea fácil. Demasiada carga ideológica sobre ella, demasiados presupuestos. Una de las razones que pueden explicar su complejidad es que esta generación<sup>104</sup> se inserta dentro de un panorama cultural sometido a transformaciones de orden histórico, político, social, es decir, los criterios externos de los que habla Kohut.<sup>105</sup> El hecho de haber sido uno de los grupos que se disputaban el campo literario al momento de la caída de Allende es parte de su sello indeleble y, en mucho, estos hechos han determinado el destino de sus obras.

---

<sup>104</sup> Seguimos los "criterios externos e internos" que Karl Kohut hace en su ensayo *Generaciones y semblanzas en la literatura chilena actual* (en *Literatura chilena hoy. La difícil transición* 2002; 12).

<sup>105</sup> Los criterios internos giran en torno a las diferentes generaciones que se distinguen tanto por factores políticos como literarios.

Al rastrear lo que se ha escrito en torno a esta generación nos encontramos de entrada que existe gran confusión sobre sus límites. Los distintos nombres que ha recibido por parte de sus estudiosos corrobora este hecho y lo mismo se les conoce como: la generación del sesenta o como la generación del sesenta y ocho; generación del setenta y dos, **los "Novísimos"** (según el nombre propuesto por José Donoso) **y hasta hubo quienes les llamaron "los emergentes", palabra que más tarde sería aplicada a la** generación del ochenta e incluso a la de los noventa. Como se especificará más adelante, el interés que presenta justamente la emergencia de dicha generación estriba, en gran medida, en la índole más bien de contingencia histórica: la crisis del mundo socialista, el viaje del hombre a la luna, el Concilio Vaticano Segundo, etc.

Fernando Jerez (en Kohut, 20002) afirma que *esta fue una generación irreverente en muchos sentidos, desagradable al comienzo para los críticos literarios por el afán de ruptura con los moldes lingüísticos y por su separación de las referencias emanadas de sus modelos anteriores.*

Esto no nos extraña puesto que la mayoría de las veces, al inicio de casi todos los ciclos literarios, los autores se formulan un programa que pretende revolucionar las letras de su país. Bourdieu (1997; p. 238), atinadamente señala que *la historia del campo es la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas [...] El envejecimiento de los autores se engendra en el combate entre aquellos que hicieron época y luchan por seguir durando, y aquellos que a su vez no pueden hacer época sin remitir al pasado a aquellos a quienes interesa detener el tiempo, eternizar el estado presente.*

Entre los escritores que conformaban los "novísimos" se encontraban: Antonio Skármeta que al momento del golpe tenía treinta y tres años y ya había escrito los libros de cuentos *El entusiasmo y Desnudo en el tejado* (1967); justo en el setenta y tres salen a circular dos libros suyos: *Tiro libre* y *El ciclista de San Cristóbal*. Poli Délano, quien con tan solo treinta y siete años ya contaba con una considerable producción: *Gente solitaria* (1960), *Amaneció nublado* (1962,) *Cuadrilátero* (1962), *Cero a la izquierda* (1966), *Cambalache* (1968) y *Vivario* (1971). Ariel Dorfman, de treinta y un años, tenía publicado el libro *Para leer al Pato Donald* (1971) y en el setenta y tres había lanzado *Moros en la costa*. Ramiro Rivas, de treinta y cuatro años, había publicado *Una noche sin tinieblas* (1963) y *El desaliento* (1972). Carlos Olivares, de veintisiete años, tenía publicado *Concentración de bicicletas* (1971) mientras que Eugenia Echeverría, de treinta años, ya tenía publicado *Cambio de palabras* (1972). Por su parte, Cristián Huneeus había escrito *La casa de algarrobo* (1968) y Mauricio Wacques, de treinta y cuatro años, había publicado *Excesos* (1971). Fernando Jerez había escrito *Déjame tener miedo* (1971) y poco antes del golpe militar había salido a circular brevemente en Chile la novela *El miedo es un negocio* que fue el último libro que publicó la editorial Quimantú. De acuerdo con Jerez (en Kohut, 20002; p.103) *hay autores que incluyen en esta generación a Antonio Avaria, de cuarenta y un años, quien había publicado Primera Muerte* (1971); *a Luis Domínguez, de cuarenta y cuatro años, con un libro publicado Citroneta Blues* (1971) *y a Manuel Miranda, de cuarenta y tres años, con su libro David de las islas* (1972). Poli Délano en entrevista con Michael Lazzara (s/f; p.22) sostiene: *de mi generación hay un grupo de gente que siguió*

*escribiendo pero que no tiene mucho que ver con el grupo del que yo me creo parte. Me refiero a escritores como Cristián Huneus (que sigue escribiendo), Juan Agustín Palazuelo (que ya murió) y Carlos Morand (que sigue escribiendo). Ellos son distintos de Skármeta o de mí o de Luis Domínguez.<sup>106</sup> Yo diría que al grupo al que yo me adscribo, las influencias venían de los escritores norteamericanos. Yo creo que fuimos una generación que leímos más a Hemingway, Faulkner, Thomas Wolf, Salinger y Mailer (sic.) que a los europeos. Entonces, nuestra influencia es más ésa. Somos desolemnizados, anti-solemnes. Somos vernáculos. Nos gusta que la escritura pareciera (sic.) como si estuviéramos hablando. Somos de puertas afuera. La generación del 50 es de casas, espacios cerrados. En cambio nosotros somos de calle.*

De acuerdo con las denominaciones anteriores **tenemos que el criterio "interno"** para articular a estos autores en torno a la generación de **"los novísimos"**, fue la fecha de nacimiento y el año de la publicación que oscila entre el 63 y el 73, en tanto, **los criterios "externos"** giran en torno a una fuerte contienda ideológica, librada en años de plena democracia por la Revolución Cubana y por el surgimiento de grandes voces narrativas de este continente. La política, afirma Délano (Ibíd.; p.16) *era algo dentro de la cual estaban inmersos.*

Estéticamente hablando, estos autores, además de contar con sólidas lecturas de escritores extranjeros, especialmente norteamericanos como ya se ha dicho, también se caracterizan por un profundo conocimiento de las técnicas literarias. Ignacio Valente citado por Jerez (en Kohut; p. 101) sostiene que los escritores

---

<sup>106</sup> Mientras que Fernando Jerez parece tener sus dudas con respecto a la inclusión de Luis Domínguez que contaba con más años que la mayoría del grupo, Poli Délano no tiene reparos en incluirlo tomando como base la influencia que los escritores norteamericanos tuvieron sobre los "Novísimos".

de este periodo plantean *una decidida voluntad de exploración de los lenguajes nuevos y de las nuevas situaciones existenciales y colectivas del país y del mundo*; mientras que Ramiro Rivas afirma que *estos narradores dan sepultura al pseudo-lirismo, al pseudo-filosofar, o a la maraña metafísica, al constante falseamiento de la historia, o a la adoración mitificada de la anécdota. En su gran mayoría, dejaron atrás a los caducos moldes del narrador omnisciente.* Jerez insiste en que los afanes de experimentación de este grupo no iban encaminados a realizar una literatura expuesta a perecer asfixiada en un narcisismo extremo. Por el contrario, sus textos logran muchas veces acusar, denunciar, desenmascarar, mostrar los microscópicos fragmentos que dan sustancia a la realidad, como si fuera otra y distinta. Esta generación se suma de forma espontánea a quienes por largo camino esperan modificar las características de eternidad que iba adquiriendo la injusticia en los pueblos latinoamericanos y en particular en Chile. Pero a la vez está empeñada en realizar hechos literarios nuevos y trascendentes. Así lo advierte tiempo después Cedomil Goic cuando afirma que esta generación debe originar una etapa de renovación formal y temática. De hecho, algunas primigenias manifestaciones han quedado ya estampadas en las novelas incipientes de los escritores jóvenes: su temática juvenil de radical antinomia con la imagen vetusta de lo real y sobre todo, la especial manera de configurarse un narrador cuya perspectiva vitalista y vitalizadora se opone también abiertamente al escepticismo y desencanto de los narradores de 1957 (citado por Jerez en: Kohut; 2002).

De lo anterior se desprende, tal y como sostiene Bourdieu con relación a las luchas internas dentro del campo, que *éstas dependen siempre en sus resultados, de la correspondencia que puedan mantener con las luchas externas, tanto como si se tratara de luchas en el seno del campo del poder (en este caso el literario) como en el seno del campo social en su conjunto* (1997; p.195). En otras palabras, si "los novísimos" pudieron entrar, con su estilo "irreverente" y forma "vitalizadora", a un campo literario ya ocupado fue gracias a las nuevas disposiciones (habitus) que ellos pudieron introducir en el campo de producción. Pero su irrupción en el campo no depende exclusivamente de los cambios políticos externos, sino que es correlativa a aquellos aspectos latentes en la generación anterior que no tardaron en fisurar el campo, aspecto que facilitó la entrada de los jóvenes. En términos de Mauricio Wacques (2005) estos aspectos latentes serían *el analfabetismo que los de la generación del sesenta creían ver en aquellos "cincuenteros" que no habían leído a Marco Aurelio ni a Kant y desconocían la filosofía clásica: Nosotros los Novísimos, ni siquiera nos molestamos en atacar a los escritores de la generación del cincuenta. Les reprochábamos in pectore que fueran autodidactas –lo que no era verdad- en circunstancias que a nosotros nadie nos bajaba del Árbol de la ciencia, de la filosofía y de las lenguas clásicas.*

En una línea autocrítica Fernando Jerez (Ibíd.; p.16) ve en el proyecto político de esta generación una pretensión desmesurada y, por cierto, algunos peligros; más válidas le parecen sus pretensiones literarias que giran en torno a la formulación de un programa que pretendía revolucionar las letras chilenas, a lo

sólido de sus lecturas principalmente de extranjeros y a su profundo conocimiento de las técnicas literarias.

Si a la generación del cincuenta, formados en su mayor parte en medio del pueblo o de la pequeña burguesía, se les caracteriza por una tónica asocial, con tendencia al cosmopolitismo, al afrancesamiento, y también por sus **aspiraciones de cambiar la tradición literaria chilena; a "los novísimos" se les** reconocerá el haber vivido fundamentales alteraciones históricas como la Revolución Cubana, la actuación de estadistas como De Gaulle, Kennedy, la intervención norteamericana en Santo Domingo, la guerra de Vietnam, la Revolución Cultural China, la muerte del Che Guevara en Bolivia, el movimiento de Mayo de París, el gobierno popular de Allende y el posterior golpe militar de 1973. Es una generación que en su mayoría se desarrolló en el exilio y que pronto comenzó a darse a conocer con publicaciones de insospechado alcance. Los que se quedaron fueron silenciados y dispersos bajo el régimen dictatorial, pero en ambos casos, la prolongada convivencia con el drama colectivo que vivía el país, dio como resultado innumerables novelas y cuentos aparentemente arquetípicos, muchos testimoniales, los más comprometidos políticamente, pero que en conjunto asumen una actitud crítica e interpretativa de la realidad chilena.

### **2.1.2 INEVITABLEMENTE... EL EXILIO**

Partimos de la convicción de que el exilio chileno de la década del setenta debe ser abordado en el marco del proceso de violencia imperante en el Chile, que fue otro, después del golpe. Sin embargo, damos solo una mirada a la historia del exilio de ese periodo con el único objetivo de tener un panorama más

amplio de las formas en que dicho suceso político repercutió dentro del campo literario.

La respuesta a la etapa **“depuradora” como la llama Brunner fue el exilio** masivo, porque al igual que otras áreas de la cultura como ya se ha dicho, el quehacer literario sufrió un quiebre. Con el éxodo de un importante número de **escritores, cuatro de las llamadas “generaciones literarias” se entrelazaron en** los diversos países que los acogieron produciendo obras distintas a las escritas en esos años en Chile. En ese mosaico multigeneracional estuvo presente la **“generación del 42” con Carlos Droguett, Fernando Alegría, Guillermo Atías y otros. La “generación del 50” con algunos como Hernán Valdés, Alfonso Alcalde, José Donoso y Jorge Edwards. La generación de “los novísimos” entonces** conocidos como los nuevos narradores y la más numerosa del destierro con Antonio Skármeta, Poli Délano, Ariel Dorfman, Omar Lara, Mauricio Wacques, Leandro Urbina y otros más; y por último la generación que emergió en exilio representada por Isabel Allende, Soledad Bianchi y Gonzalo Santelices, entre otros. De entre ellos había algunos que tenían obras editadas y hasta consagradas, pero había otros que no habían escrito ni publicado en Chile. A los que ya tenían obras publicadas les fue más fácil acceder a las empresas editoras; los que no, en cambio, debieron autoeditarse y/o agruparse para formar sus propias editoriales. En ambos casos las obras se publicaron ya fuera en español, traducidas al idioma del país de edición, o escritas en lengua extranjera o en versión bilingüe. Como una forma concreta de apoyo, diversas asociaciones culturales extranjeras, particulares o gubernamentales, les cedieron temporalmente salas y recintos adecuados para realizar actividades.

Los exiliados, casi desde su llegada, tendieron a asociarse movidos ya fuera por intereses comunes, el deseo de intercambiar y sumar experiencias, o por el afán de aunar esfuerzos para acceder más rápidamente al público a través de actos culturales y/o publicaciones.

Asimismo, todos ellos sentían la urgencia de comunicarse con sus pares de Chile para evitar la fragmentación y cohesionar la cultura del país, y a la vez, conocer y dar a conocer la creación del momento. Con esta finalidad organizaron seminarios, conferencias, encuentros y mesas redondas; entre ellos, el Primer Coloquio Internacional de Literatura, efectuado en Francia entre el 17 y 19 de junio de 1983; y el Primer Encuentro de Poesía Chilena, realizado en Holanda entre el 1º y 3 de abril de 1983.

Con algunas variaciones, el camino que recorrió la creación literaria en el exilio pasó por diversos momentos, como los anteriormente señalados. Así, aparece el testimonio como relato escrito, en algunos casos sin pretensión artística; luego el cuento, la poesía y la novela. *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, es uno de los primeros escritos testimoniales. Obra de Hernán Valdés basada en su experiencia como detenido político y que fue publicada en 1974 por la editorial Ariel en Barcelona. En la narrativa surgen obras en las que se recrea el pasado a modo de explicar el golpe militar. Con respecto a la producción situada entre 1972-1984, Juan Armando Epple (1986)<sup>107</sup> anota que *en ella se advierte el proceso de expansión retrospectiva del mundo narrado que va de la inmediatez de la experiencia del golpe militar, a la configuración de un pasado que gravita ominosamente en las formas*

---

<sup>107</sup> “Notas a Nina Asturriaga, de Vicente Urbistondo”, en Revista Araucaria de Chile No. 33, Madrid, España, p. 216.

*actuales de la vida nacional. Se trata de novelas que re-crean distintos momentos de una temporalidad histórica configurada como una realidad ficticia autosuficiente, evocadas desde una perspectiva narrativa que busca definir las claves de un comportamiento social ideológico y cultural que puedan explicar el violento cambio que se operó con el golpe militar.*

Algunas de las novelas escritas en el exilio son: *El paso de los gansos* (1975) y *Coral de guerra* (1979) ambas de Fernando Alegría; *Museo de Cera* de Jorge Edwards; *Casa de campo* de José Donoso; *Nina Asturriaga* de Vicente Urbistondo; *Viudas* de Ariel Dorfman que fue publicada en 1981 y traducida a nueve idiomas. En ella se habla acerca de la represión en la que las mujeres son las protagonistas enlutadas por la violencia política. En cuanto a las que hablan acerca del exilio, si bien no numerosas, vale destacar: *Nopasonada* (1996) de Antonio Skármeta quien es visto como la figura paradigmática del *Posboom*; *El jardín de al lado* (1978) de José Donoso; *La velada del exilio* (1984) de Luis Enrique Délano y *Rumbo a Itaca* (1987) de Virginia Vidal. Cabe también mencionar, por su singularidad, el libro para ciegos escrito en Braille por Roberto Matta y otros de corte didáctico para niños y adolescentes titulados *Canciones y juegos infantiles chilenos* (1979) de Sara de las Heras; y *La tierra de la paloma* (1981) de Miguel Rojas Mix. La intencionalidad de este último fue despertar en los jóvenes interés por América Latina y Chile y afianzar de este modo sus raíces culturales. La poesía fue notablemente prolífera en los inicios del destierro, sus temáticas recurrentes fueron las referidas al exilio y a la represión. Aunque *Morir en Berlín* de Carlos Cerda fue publicada en 1993, es considerada por la crítica, como la gran novela del exilio.

Llama nuestra atención la forma en que la actividad creadora se volcó en el cuento de forma más abundante que en la novela, de entre los autores destacados de este género tenemos a Héctor Pinochet y Poli Délano. Capítulo completamente aparte merece el fenómeno de Isabel Allende quien es situada en la generación del sesenta, pero hay algunos que la sitúan dentro de la del ochenta.<sup>108</sup>

En el ámbito de las letras es conocido el desprecio que, por haber seguido los postulados de mercado editorial, muchos experimentan hacia el nombre de esta autora. Sin embargo, y a pesar de lo que algunos piensan hay que reconocer, como afirma Kohut (Ibíd.; 10) que *las novelas de Isabel Allende tienen los tirajes más altos, y es probablemente ella la que es actualmente considerada por el público lector europeo y norteamericano como la figura más representativa de la literatura latinoamericana*. En esta línea, Mauricio Wacques (Op.Cit., p. 31) nos dice que *Isabel Allende publicó La casa de los espíritus cuando su apellido llamaba poderosamente la atención. Su estilo sin pretensiones innovadoras y más bien mimético caló hondamente en el gran público que la ha convertido en una escritora rica y conocida*.

Lo de "mimético" sin duda se refiere a los giros garcíamarquianos que es posible intuir en la novela, pero como quiera que esto sea hay en la obra algo que sigue encantando. Lo compruebo todavía con mis alumnos quienes, principalmente con *La casa de los espíritus*, se impresionan con el lenguaje

---

<sup>108</sup> Al respecto Isabel Allende afirma: hay quien me clasifica como la única mujer del *boom* latinoamericano. Sin embargo yo llegué después del *boom*, todos eran ya escritores consagrados cuando publiqué *La casa de los espíritus*. Me resulta difícil clasificarme. Diría que me siento muy solita, no pertenezco a ningún club, a ninguna de esas complejas relaciones que los escritores establecen y en las que unos se apoyan en los otros, se inflan los unos a otros. Eso se nota mucho en Chile, donde las páginas de literatura de El Mercurio están manejadas por cuatro o cinco escritores que siempre están echándose flores los unos a los otros. Fuente de la entrevista: [www.clubcultura.com](http://www.clubcultura.com)

claro y sencillo que utiliza Allende que hace parecer como si escribir novelas fuera la cosa más fácil de hacer. Y a mí, me impresiona la fuerza de su llegada al lector, la profundidad de sus dotes como narradora.

Finalmente, no cuesta reconocer el quehacer de los chilenos exiliados durante la dictadura. Su integración y aporte a las nuevas culturas, su creatividad y su trabajo en distintos ámbitos del quehacer humano realizado en países de todos los continentes; especialmente en México, España y Francia entre septiembre de 1973 y diciembre de 1989, ha hecho grandes aportes a la literatura latinoamericana. Fernando Jerez (en Kohut; 104) sostiene que *según la bibliografía reunida por Giny Klatser, de Holanda, alrededor de 260 escritores chilenos escribieron libros durante los años 1973-1987. Por supuesto, no todas las obras pertenecen al género narrativo o poesía, pero la mayoría de estos libros, algunos valiosísimos si nos atenemos a la opinión de quienes han tenido acceso a ellos en tierras extranjeras, no han llegado a Chile en ninguna forma y los que llegaron lo hicieron por vías particulares que los hacían circular de manera subterránea, hecho que permitió que los exiliados fueran leídos, sobre todo, por los escritores jóvenes, los de la generación "emergente".*

En 1984 empieza a levantarse la censura, para ese entonces ya se había aniquilado la Ley de Censura Previa al libro, pero es en 1990 que se inicia el proceso de recobrar la democracia y con él se inaugura una corriente estigmatizadora. Da la impresión de que el país se encuentra urgido de amnesia. Evita los recuerdos del pasado reciente enquistados en su literatura, desea la extirpación de la memoria. Tal vez sea, como el mismo Jerez afirma: *Porque la memoria se ha vuelto para muchos una tortura. La memoria de lo*

*que fueron, la memoria de aquellos tiempos en los que participaron activamente. ¡¡¡Que participamos activamente!!!, ¡vaya, quería excluirme de este juicio, como tantos!* (en Kohut; 107).

Es posible que todavía no se haya terminado el registro de lo publicado en otros lugares del mundo, sin embargo lo que existe permite constatar lo que fue ese gran paréntesis creador de la cultura chilena, así como el hecho de que la dictadura, asentada en su temor por las novelas, cuentos y poemas, ejerciera durante más de dieciséis años su repudio por la palabra escrita.

Recapitulando. Hasta este nivel del trabajo hemos intentado captar el espacio socio-histórico dentro del cual se han desarrollado las vanguardias literarias de los años cincuenta y sesenta; y hemos mencionado algunas de las estrategias puestas en juego por el grupo de **los "novísimos"** como su derecho de entrada a un campo literario en ese entonces ocupado por una elite consagrada. Ahora procederemos a analizar la estructura del campo literario de los ochenta lo cual nos permitirá observar *toda suerte de homologías estructurales y funcionales entre el campo social en su conjunto, el campo político y el campo literario que, como ellos, tiene sus dominantes y sus dominados, sus conservadores y su vanguardia, sus luchas subversivas y sus mecanismos de reproducción* (Bourdieu 2000; 143).<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Baste recordar que para Bourdieu la homología entre el campo político y el campo literario está descrita "como un parecido en la diferencia". Y que al hablar de homología entre el campo político y el campo literario se afirma la existencia de rasgos estructuralmente equivalentes, lo que no quiere decir idénticos. Estos rasgos equivalentes a los que se refiere Bourdieu son las relaciones de fuerza y de luchas tendientes a transformar o a conservar el campo.

## 2.2 EL ESCENARIO DE LA TRANSICIÓN Y LA ESTRUCTURA DEL CAMPO EN LOS OCHENTA

Tal y como es concebida por Bourdieu, la estructura de un campo es un estado – en el sentido de *momento histórico* - de la distribución en un momento dado del tiempo, del capital específico que allí está en juego. Se trata de un capital que ha sido acumulado en el curso de luchas anteriores que va a orientar las estrategias de los agentes que están comprometidos en el campo y puede cobrar diferentes formas dentro de las cuatro grandes especies que el sociólogo francés caracterizó en diferentes momentos: el capital económico, el capital cultural, el capital social y el capital simbólico. *Además de un campo de fuerzas, un campo social determinado constituye un campo de luchas destinadas a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. Es decir, es la propia estructura del campo, en cuanto sistema de diferencias, lo que está permanentemente en juego. Se trata de la conservación o de la subversión de la estructura de la distribución del capital específico, que orienta a los más dotados de capital específico a estrategias de ortodoxia y a los menos capitalizados a adoptar estrategias de herejía* (Bourdieu; 1990). Desde esta base partimos para comprender el juego que se produce dentro del campo literario chileno en los ochenta; así como **los intereses y “envites”** (apuestas) materiales o simbólicos que en él se engendran y las luchas que dentro de él se sostienen. Pero también se trata de situar los campos de producción cultural (campo artístico, campo literario, campo científico, etc.) dentro del campo del poder. Para Bourdieu, los campos de producción cultural ocupan una posición dominada: *podría decir que los intelectuales, son un sector dominado de la*

*clase dominante. Dominantes, en tanto que poseedores del poder [...] los escritores y los artistas son dominados en sus relaciones con los que tienen poder político y económico [...] la forma de dominación ya no es, como en otros tiempos, a través de las relaciones personales (como la del escritor y el mecenas), sino que es estructural, ejercida a través de mecanismos muy generales como los del mercado* (Bourdieu; 2000).

En definitiva, entramos ahora al campo del juego para exponer las luchas y los mecanismos estratégicos que esta generación *emergente* lleva a cabo para hacerse de un lugar y de un nombre dentro del campo de producción simbólica en Chile. Y como la generación literaria en cuestión tiene unas referencias temporales, históricas y estéticas comunes, seguimos utilizando el método de ida y vuelta, solo que en este apartado el movimiento de ida es al contexto socio histórico tomando como referencia a Diamela Eltit, y el movimiento de vuelta se hace hacia el grupo y/o grupos que se disputaban el campo en esa época.

Cuando se publica *Lumpérica* (1983), la primera novela de Eltit, habían transcurrido diez años en que el rumbo histórico de Chile pasó de un extremo a otro con el golpe y la imposición de un estado de sitio. La primera fase de **“implementación del régimen”** como la llama Brunner, ya había tenido lugar y la **segunda fase de “institucionalización del régimen”** empieza, en 1980, con una clara visión política e ideológica que se expresa en un verdadero proyecto de **“refundación nacional”**. La cultura empieza a dirigir sus pasos hacia las preocupaciones de la iniciativa privada y hacia las demandas de las modernas sociedades de consumo. Económicamente, en 1981, el país experimentó un

periodo de expansión que sorprendió incluso a algunos de los llamados **“Chicago Boys”**, pero casi inmediatamente después de ese auge, el peligro se cernió sobre Chile debido a una crisis económica que amenazó con provocar convulsión política. Dicha crisis tuvo su origen en las políticas de administración del entonces presidente Reagan que desaceleró los préstamos internacionales y que no solo sumió en una profunda recesión a este país del Cono Sur, sino a América Latina toda. Así, entre 1982 y 1986, las reservas internacionales chilenas mermaron gravemente, el banco central experimentó serias dificultades con la balanza de pagos y Chile sufrió un considerable declive del 14% de su producto interno bruto. Socialmente hablando, el régimen se enfrentó con dos desafíos simultáneos: huelgas y protestas callejeras y violencia terrorista. El objetivo de ambos era derribar a Pinochet y el slogan de **“va a caer”** se podía escuchar por las calles de Santiago. El régimen respondió en la única forma en que sabía hacerlo: reprimiendo. De entre las huelgas importantes estuvo la del Sindicato de Trabajadores del Cobre que el 11 de mayo de 1983 convocó a huelga en protesta contra los severos efectos de la crisis económica y contra la política económica del régimen en general. Y para 1986, año en que se publica ***Por la patria***, en la huelga planeada para el 2 y 3 de julio que estuvo a punto de paralizar la economía, la descontenta clase media sobrepasó en número a los manifestantes de las barriadas pobres, invirtiendo así la tendencia constatada desde hacía más de tres años. Este tipo de huelgas se realizaron sistemáticamente de 1983 a 1986 con la consabida reacción violenta del régimen y la muerte de innumerables manifestantes. Ante este escenario, Pinochet estimó conveniente asumir los extremos poderes de

emergencia que le otorgaba la Constitución de 1980 y declaró el estado de sitio que en marzo de 1978 había sido rebajado a estado de emergencia. Consecuentemente, Amnistía Internacional, Américas Watch y el Comité de Juristas para los Derechos Humanos, así como las múltiples organizaciones chilenas de derechos humanos, comenzaron a denunciar los nuevos modelos de represión:

- d) Excesivo uso para silenciar las manifestaciones
- e) Incursiones masivas en barriadas para evitar la radicalización de los pobres
- f) Intimidación violenta de los líderes de los trabajadores, de los activistas estudiantiles, de los defensores de los derechos humanos y de los sacerdotes que trabajaban en las barriadas.

El Departamento de Estado de los Estados Unidos confirmó el alarmante incremento de la represión, pero el informe de Américas Watch y del Comité de Juristas por los derechos humanos, proporcionó cifras mucho más elevadas sobre el funesto resultado de las redadas masivas que el gobierno realizaba en los vecindarios. Y 1986 fue testigo, a finales de la primera semana de septiembre, de la llamada "Operación Siglo XX" que no era otra cosa que una emboscada preparada por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) en contra de Pinochet de la cual salió ileso, hecho que provocó que el Partido Comunista y el FMPR se distanciaran provocando que la oposición moderada uniera sus fuerzas. Así, entre 1983-1986, años en que Diamela Eltit publica sus dos primeras obras, la crisis vivida tuvo causas económicas, sin embargo la causa principal fue política. Dicha crisis dio la oportunidad de desafiar al

régimen desde su mismo centro y de iniciar en Chile un proceso de democratización que ya estaba culminando en otros países del Cono Sur. Sobre esto habla Nelly Richard (en Garretón: 1993; 39): *pasar de la política como antagonismo (con todo el pathos levantado –bajo paradigma dictatorial- por la cultura de la Resistencia) a la política como transacción (la democracia de los acuerdos con su fórmula del pacto y su tecnicismo de la negociación), no podía sino traer desconciertos y redefiniciones político-culturales. No sólo se desdramatizó el juego de relaciones entre estética y sociedad, entre arte y política –hasta relajarse a veces en la banalidad del acomodo burocrático-administrativo. Hubo también que reaprender el trato con la institución que pasó de autoritaria a conciliadora, de represiva a dialogante.*

### **2.2.1 BUSCANDO LA POSICIÓN**

Así pues, dentro del periodo de democratización (1983-1988) que trajo consigo la apertura política, los exiliados empezaron a retornar a Chile. De entre las primeras cosas que la mayoría hizo una vez establecidos, fue contactar a sus pares; hecho que les permitió corroborar la existencia de una gama de nuevos novelistas –incluidos con posterioridad en una generación literaria emergente– que habían escrito novelas de calidad literaria nada despreciable. El lapso **histórico conocido como “el apagón cultural” quedaba al descubierto, la situación política a pesar de todos sus esfuerzos no había logrado acallar del todo las voces literarias de los que habían permanecido en el país.**

Sin embargo, hay que decirlo, el regreso también marcó una distancia y una diferencia entre los que permanecieron y los que regresaban. Mientras que la

mayoría de los exiliados ya eran conocidos por sus obras en diversas partes del mundo; conocían las estrategias del mercado editorial y hasta habían dejado su ocupación secundaria (la de maestro por ejemplo) y habían hecho de la escritura su modus vivendi, es decir, ya se habían ganado un lugar por lo que habían producido en exilio; algunos de los insiliados apenas comenzaban a mostrar aquello que habían escrito en un estado de excepción, aunque otros habían encontrado las vías para hacer llegar sus textos y antologías a los que permanecían en el exilio y que fueron promovidas por éstos y publicadas, por ejemplo en España, por una revista que contaba con un espacio especial para las producciones chilenas. Desde nuestro punto de vista, el regreso también marcó el inicio de las luchas dentro del campo, toda vez que los que venían precedidos por el exilio, venían asimismo y como se ha dicho, precedidos por el conocimiento de lo que significaba estar dentro del juego, con un habitus fortalecido por los premios literarios obtenidos en el extranjero, por su paso en los Encuentros Internacionales de literatura y por la propia producción simbólica reconocida en el extranjero.

Políticamente hablando, después del plebiscito del cinco de octubre de 1988 en el que Pinochet llamó a votar sí o no por la continuidad de su régimen, la democracia naciente se empeñó en satisfacer, en la medida de lo posible, las **necesidades de todos los sectores. La cultura no estaba ausente; la frase "Chile está en deuda con la cultura" resumió las demandas del mundo cultural: mayor libertad, más financiamiento y más coordinación. Más libertad significó destrabar legislaciones autoritarias que mantenían una censura que autorizaba a la justicia para ordenar el requisamiento de libros supuestamente atentatorios**

a la dignidad de las personas. Más financiamiento implicó crear y desarrollar fondos públicos concursables para apoyar la creación artística y aprobar una ley de estímulos tributarios para los aportes privados a la cultura. Más coordinación significó proponer al parlamento la creación de un Consejo Nacional de la Cultura que reuniera a las múltiples entidades gubernamentales dispersas y les diera un rango ministerial. Junto a ello, de entonces a la fecha, se han desarrollado políticas culturales orientadas a la creación de nuevas audiencias, la infraestructura, la formación de creadores e intérpretes, el desarrollo de las industrias culturales, etc.

Así, dentro de este **escenario social de “cambios” y “apertura”** imperante, se da el surgimiento de un nuevo grupo de escritores conocido y nombrado por los estudiosos como: La Generación del Ochenta, La Generación Emergente,<sup>110</sup> Escena de Avanzada, Neo-vanguardia y Nueva Narrativa; cuyo perfil estético e ideológico se entrelaza estrechamente al acontecer socio-político y cultural que enfrentaba el país en la década de los ochenta; tiempo que marca de alguna **manera la salida del conocido “apagón cultural”** y que cronológicamente correspondería a quienes pasaron su adolescencia y juventud entre el golpe de **estado y el triunfo del “NO” en octubre de 1988**. Son los escritores que se quedaron a vivir en Chile (los del insilio) y se van a caracterizar por la gran variedad de sus propuestas estéticas, aspecto que dificulta el encuadre de algunos autores en una sensibilidad única o coherente, pero justamente, a decir de algunos críticos, esta dificultad es parte de su esencia, de su particularidad.

---

<sup>110</sup> José Morales Saravia (2002; 447) enfatiza que el término “emergencia” es empleado específicamente para designar fenómenos literarios –en este caso la última narrativa-, pero que procede del dominio de lo político y que designa allí el ascenso de nuevos grupos sociales a la palestra de las decisiones en torno al poder.

Así fue como, dentro del contexto de silenciamiento oficial que vivieron los que optaron por quedarse, se gestó un corpus importante de la literatura chilena que se refiere a la contingencia del país. Se hizo frecuente, en este grupo, el recurso de la metáfora y la alegoría como formas de esquivar la pluma roja de la censura o de aproximarse a una realidad compleja y violenta.

Uno de los aspectos que nos interesa resaltar en este trabajo es el hecho de que más allá del carácter conservador y retrógrado, la dictadura pinochetista propició un conjunto de cambios profundos en la estructura del estado y del país que ha llevado a algunos politólogos a aseverar que en este periodo se produjo una verdadera revolución (surgida del ala conservadora) que definió sin duda lo que es actualmente el país. Y más allá de que se pueda establecer un **paralelo entre la dictadura y el movimiento de "avanzada" "emergente" o "neo-vanguardista", no significa que dicho movimiento haya sido la avanzada estética del régimen dictatorial.** Es necesario diferenciar a aquellos escritores que se adhirieron al régimen de Pinochet (Rosasco y Emmerich)<sup>111</sup> de los que estaban en contra del régimen y que viviendo bajo el miedo cotidiano llegaron a escribir, más que publicar, clandestinamente obras que hasta después de los años de apertura empezaron a circular internacionalmente. Según la escritora Ana María

---

<sup>111</sup> José Luis Rosasco (1935) ha obtenido los premios: Andrés Bello de novela, Premio Municipal de Santiago y Consejo Nacional del Libro por *Dónde estás Constanza* (1980), *Francisca, yo te amo* (1988) y *Tiempo para crecer* (1982). Ha escrito más de 20 obras entre las que destacan: *Mirar también los ojos* (1972), *Ese verano y otros ayer* (1974), *La niña azul* (1997) y *La mariposa negra* (2000). Fernando Emmerich Leblanc (1932), fue director de la revista *Andrés Bello* y de *El mercurio*. Ha recibido los siguientes premios: Premio Portal de Cuento (1969), Premio Pedro de Oña (1975), Premio Municipal de Santiago (1983), Premio Gabriela Mistral y Premio Regional de Literatura Joaquín Edwards Bello (1983), entre otros. Algunas de sus obras son: *El tigre de papel* (1980), *Cuentos Iberoamericanos* (Recopilador, 1983), *Los árboles azules* (1984 y 1988), *Las palabras y los días* (2005)

del Río, para todos los libros que ganaban concursos, la autoridad no decía nada. Era la única manera de publicar.<sup>112</sup>

En una primera aproximación tenemos que el amplio rango de edades que caracteriza **a los integrantes de esta generación “emergente” desestabiliza el** esquema generacional de Cedomil Goic en que Rodrigo Cánovas y muchos otros, sostienen sus diferentes análisis y estudios.<sup>113</sup> La primera evidencia de la dificultad de su encuadre se advierte en la copresencia de tres generaciones de escritores separadas por periodos de quince años, todos abriéndose paso en el escenario de la literatura nacional: la generación del setenta y dos o Novísimos; la generación del 87 y una tercera a cargo de Alberto Fuguet y Sergio Gómez en sus prólogos a las antologías de *Cuentos con walkman* de 1993 y *McOndo* de 1996. Nosotros revisamos las dos primeras porque nos interesa situar a la escritora objeto de nuestro estudio la cual, definitivamente, se sale de la imagen de este último grupo. En consecuencia, si nos atuviéramos a la característica de la fecha de nacimiento incluiríamos, como lo ha hecho Marcelo Vargas profesor de la Universidad Viña del Mar, a Diamela Eltit (1949) en la generación del 72, nacidos entre 1935 y 1949. Si bien es cierto que Eltit se encuentra afín al grupo de escritores de esta generación por el rango de edad (Délano, Skármeta, Dorfman, José Leandro Urbina, Isabel Allende, etc.), la condición de sus obras se diferencia por cuestiones de género, de filiaciones literarias e ideológicas, por contexto de producción y recepción de sus obras.

---

<sup>112</sup> Ana María del Río pudo publicar en 1986 *Óxido de Carmen* porque fue producto de un concurso.

<sup>113</sup> Tratando de ubicar a Diamela Eltit dentro del esquema generacional de Cedomil Goic adoptado por Cánovas, hemos comprobado que contiene suficientes indicadores para dudar de su eficacia porque deja fuera modos narrativos y programas estéticos-ideológicos irreductibles al orden cronológico dominado, además, por una sola tendencia como lo exige el método generacional. Sin embargo nos valemos de él porque facilita la aprehensión de las luchas que sus integrantes sostienen dentro del campo literario de la época.

Luego tenemos a la generación del 87, nacidos entre 1950 y 1964, denominados *Post Golpe*, *Nueva Narrativa*, *Marginales*, etc. etc. En ella identificamos a Hernán Rivera Letelier (50), Juan Mihovilovic (51), Marcela Serrano (51), Marco Antonio de la Parra (52), Arturo Fontaine (52), Roberto Ampuero (53), Gregory Cohen (53), Antonio Ostornol (54), Antonio Gil (54), Jaime Collyer (55), Ramón Díaz Eterovic (56), Diego Muñoz Valenzuela (56), Pía Barros (56), Carlos Iturra (56), Sonia González (58), Gonzalo Contreras (58), Lilian Elphick (59), Carlos Franz (59), Roberto Rivera (59), Pablo Azócar (59), Sergio Gómez (62), René Arcos Levi (64) y Alberto Fuguet (64).

Diamela Eltit es incluida en esta generación, al menos por Marco Antonio de la Parra, no tanto por la fecha de nacimiento sino "como parte de la producción novelística del país en ese momento". Pero es claro que esta generación estaba y sigue estando vinculada a un mercado editorial que le resultaba propicio, aspecto que obligaría a mantener ciertas reservas en cuanto a la inclusión de Eltit en la mencionada generación por la conocida y pública postura que la escritora mantiene en contra de dicho mercado editorial; sin embargo es en la que mejor se acomoda por ser la generación en que se hace manifiesta la participación de mujeres.<sup>114</sup>

Ahora bien, cuando Cánovas (1997) habla de Nueva Narrativa alude generalmente como carta de presentación de una nueva generación literaria en materia de publicaciones y de difusión, a la aparición de *Contando el cuento*.

---

<sup>114</sup> Pía Barros (en Cánovas, 1997; 20) señala que "las escritoras de ese momento, exceden los límites generacionales –tienen entre 20 y 70 años de edad- y aquellas que ya cumplieron los 40 se quedan en territorio de nadie, pese a sus motivaciones, sus detonantes, sus temáticas, sus estructuras narrativas están adscritas a la generación post-golpe". De paso hay que señalar que Cánovas lo único que hace en el *Abordaje de los huérfanos*, es consignar su señalamiento dejándolo estacionado.

*Antología joven narrativa chilena*, texto que en 1986 fue preparado por los escritores Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela.

En el prólogo del mencionado texto queda asentada, por así decirlo, una especie de acta constitutiva de la nueva generación. El entorno sitúa el año de 1973 como origen de una identidad escindida y al referirse Cánovas al estilo literario que la caracteriza se destaca la diversidad: *el lenguaje es –a veces– directo y punzante; otras poético y alegórico. Es frecuente el uso de la ironía y de las parábolas y en algunos casos, el estilo irrumpe lo sobrenatural o lo kafkiano*. Actuando como colectivo y dentro de un amplio marco disidente, el grupo organiza, en 1984, un encuentro donde se reconoce un ideario común que valora la experiencia colectiva de los talleres literarios, la influencia del Boom latinoamericano, así como la ausencia explícita de un guía literario. En *El abordaje de los huérfanos*, Cánovas (Ibíd.; 56) dice de ellos que *son jóvenes educados en los caminos de la orfandad, privados del diálogo y la polémica con sus antecesores y que es por demás evidente que la primera imagen de esta nueva generación surge desde el ámbito de la cultura política*.

La segunda imagen de esta polémica generación sí surge con la presencia de un maestro, José Donoso, quien a su regreso a Chile abre un taller literario centrado en la novela. Es Marco Antonio de la Parra, discípulo de Donoso, quien fija esta segunda imagen a través de un escrito de 1989 en el cual pasa revista a numerosos proyectos novelísticos y privilegia el quehacer artístico de los asistentes a ese taller literario. En dicho escrito, de la Parra hace, igualmente, mención a una generación emergente teniendo en cuenta el género de la novela y propone como antecedente central el taller de Donoso y como

escenario público de aparición de los nuevos actores (novelistas), la Feria del Libro de Santiago, de 1988; asimismo propone como rasgos singulares de esta novelística lo siguiente: el retorno de la narración bien hecha, el desprestigio de la experimentación formal, la vuelta del argumento, el guiño al lector y el descrédito del escritor maldito. Señala fuera de boga toda idea de una novela demasiado comprometida y de la separación entre géneros nobles y espurios.

El hecho de que Donoso estuviera, como maestro, al frente de esta generación, provoca que Marco Antonio de la Parra sitúe a la novela en un escalafón de mayor prestigio; desvincule la actividad literaria del ámbito cultural público de orden disidente centrándose en la discusión sobre la creación de una obra artística y otorgue un nuevo papel social al escritor ligado a un mercado editorial.

Las divergencias que se suscitan a partir de esta publicación no se hicieron esperar por parte de Díaz Eterovic. En una respuesta pública a de la Parra, Díaz Eterovic señala que es un error desprestigiar la actividad cuentística, clave en su generación, y también hace evidente el arribismo social de los nuevos actores, ansiosos de reconocimiento social, y alejados de las tradiciones políticas.

Al afirmar que la novela tiene más prestigio que el cuento, Marco Antonio de la Parra abre un debate y un espacio de luchas que, desde esa fecha hasta el presente, ha tomado diferentes direcciones y obliga a descubrir esa especie de mecanismos (envites o apuestas) que los artistas despliegan dentro del campo. No puede negarse la igualdad de condiciones, en cuanto a dotación de capital cultural, que ambos escritores tienen; pero llama la atención la forma en que las distintas posiciones de los agentes en cuestión (Díaz Eterovic y Marco A. de

la Parra), se mantienen muy próximas a sus tomas de posición tanto políticas como estéticas, las que sin duda provienen de posiciones más centrales. Cuando Díaz Eterovic decide antologar solo a cuentistas y Marco Antonio de la Parra solo a novelistas, ambos se sitúan mediante esa elección en el *espacio de los posibles*. Para Bourdieu (Ibid.; 196), el *espacio de los posibles* inscritos en el campo *es lo que se suele entender por el término impreciso de tradición artística o literaria*.

En el caso particular de Marco Antonio de la Parra hay que tomar en cuenta el antecedente de su paso por el taller de Donoso. Éste, con el solo hecho de haberse constituido en el maestro de la generación emergente, otorgaba de facto un certificado de reconocimiento que de la Parra supo aprovechar. Al privilegiar la narrativa por sobre el cuento expresó su ruptura con la lógica de campo establecida por Eterovic. A partir de dicha elección estratégica, la novela quedó posicionada, y de la Parra con ella, dentro de una corriente mercantil vinculada, además, al progreso económico del país. De esta manera, el campo literario de esta época tiende a organizarse en función de dos principios de diferenciación independientes y jerarquizados: la oposición principal entre la producción cuentística ligada a una tradición política y la producción narrativa ligada a un mercado editorial que apenas iniciaba su expansión. Esta diferenciación nos parece fundamental porque despeja las dudas en cuanto al posicionamiento de Eltit

Después de las anteriores posiciones, se definirán otras más como la de Arturo Fontaine y Jaime Collyer. Fontaine destaca la producción cuentística más reciente y, en el ámbito de un entorno histórico-literario, otorga gran relevancia

a los talleres de José Donoso y de Enrique Lafourcade. En el inicio de todo sitúa, con un comentario ambiguo sobre sus vicisitudes, el año de 1973. Al igual que de la Parra, Fontaine privilegia las discusiones surgidas en mesas redondas y foros de las ferias del libro de 1988 y 1992, en Santiago de Chile; y afirma que de la feria del ochenta y ocho recuerda las argumentaciones en contra del experimentalismo lingüístico de cierta novela *posboom* y de los encuentros de la feria de 1992, rescata el siguiente diagnóstico general: El experimentalismo está en franca retirada y ha ido aflojando los mecanismos de represión del gozo en la ficción. Todos queremos contar buenas historias. Surgen otros peligros: el espejismo del mercado como sustituto de calidad, la creencia (errónea por cierto) de que el público se traga lo que le venden si hay empuje publicitario.

Por su parte Jaime Collyer, en un artículo publicado por la revista *Apsi* a comienzos de 1992, escribe una especie de manifiesto desde el cual desafía a los maestros locales: Se acabaron las contemplaciones: no más tacitas de té en compañía de los viejos maestros, no más talleres literarios a su gusto y medida –ahora los maestros somos nosotros–, no más sonrisas y halagos a los patriarcas del 50 o a la generación novísima. Nosotros somos ahora la novedad del año, lo demás es pura y simple redundancia en las páginas sociales. En este artículo, Collyer simula un cuerpo generacional sin fisuras –aun cuando da a entender ciertas discordias en el plano valórico e ideológico – otorgando una lista amplia de veintiocho nombres con pocas (aunque marcadas excepciones): Díaz Eterovic, Franz, Contreras, Fuguet, De la Parra, Jaque, Rivera, Azocar, Reinaldo Marchant, Pía Barros, Fontaine, González, Rivas, Calvo, Sepúlveda, Elphick, Cohen, Rodríguez Villouta, Mihovilovich, Oses, Muñoz Valenzuela,

Gumucio, Iturra, Basualto, Ostornol, Tamayo, Ana María del Río, Andrea Maturana (en Cánovas; p.21).

Collyer es claro y explícito en cuanto a sus intereses y presumiblemente los de los escritores por él agrupados: rebasar el éxito local y lograr la consagración internacional en el mercado del libro. Es evidente que la propuesta de Collyer no parte del sistema generacional de Goic, pero **en este "cuerpo generacional sin fisuras" Diamela Eltit tampoco es incorporada.**

Hasta aquí es claro que cada una de estas generaciones tiene sus propios rasgos que definen la situación del campo literario chileno de los ochenta. Por un lado, los exiliados, quienes eran en ese entonces la vanguardia consagrada, deseosos de insertarse en un campo literario **aparentemente "apagado"**, con todo su habitus por delante como apuesta para mantener el espacio ganado desde el exilio. Por otro, la producción cuentística y narrativa surgida del espacio social censurado entrando al juego a partir de una lucha de intereses centrada en la discusión del prestigio de los géneros y de la importancia o no importancia del mercado editorial como sello distintivo del éxito, de la pertenencia o no a determinado grupo generacional, así como de la figura de un maestro que valide la entrada de la vanguardia, de los recién llegados, al mencionado campo.

La lucha que se establece por el *monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas* dará origen no solo a una prolífica presencia de nuevos creadores, sino a la cristalización de discursos extremadamente innovadores, singulares y hasta incluso sorprendentes. Pero también no hay que perder de vista que todo esto ocurrió porque tanto el

orden histórico-social como el sistema natural de convivencia de la vida nacional cambiaron a partir del setenta y tres, año que determinó la práctica cultural creadora configurada ahora en una dinámica sin precedentes, en una eclosión extraordinariamente rica de la producción literaria y artística de fin del siglo pasado. Más allá de constatar el carácter rupturista de esta generación emergente se hace necesario resaltar que, entre los integrantes de las diferentes imágenes que de ella se tienen, hay quienes apuestan más y de diversas formas. En buena medida la Nueva Narrativa, la Nueva Novela, consiste en la citación de múltiples discursos definitorios o indagatorios sobre esa realidad histórica y su puesta en relación dialéctica; justamente aquí es en donde se posiciona Diamela Eltit, en la vanguardia dentro de la vanguardia.

### **2.2.2 DE LA POSICIÓN A LA TOMA DE POSICIÓN VANGUARDISTA**

Es evidente que no podemos negar las bondades del sistema generacional de Cedomil Goic aun cuando Eltit no quede debidamente situada dentro de ella a no ser en la posición de los intersticios o de "los márgenes" como la propia escritora asegura. Aun cuando esta expresión se refiera solamente a las temáticas y a las propuestas estilísticas que caracterizan la narrativa eltiana, resulta pertinente extenderla hasta la posición de la escritora porque hemos comprobado que ésta no llega a ajustarse a las características plenas de cada una de las imágenes del campo literario de los ochenta. En consecuencia, es fácil llegar a la conclusión de que el campo literario de los ochenta en Chile no está suficientemente cohesionado como para hablar de una generación en el total sentido goiceano. Y es Diamela Eltit quien nos da la pauta para afirmar lo anterior. No es posible hablar de generación cuando se compara, por ejemplo,

la obra de esta escritora con la de Darío Osés (1949). Si bien es cierto que los reúne la edad dentro de la generación emergente, la condición de sus obras, sus modos de asumir la escritura, el proyecto escritural en sí, los distancia de ella.

Darío Osés se encuentra posicionado por Cánovas (Op.Cit. 37) dentro de lo que éste denomina como la *imaginación paródica*. *Los comentarios que Osés hace sobre la sociedad chilena se cumplen a través del pastiche, es decir, desde la copia consciente de estilos que están asociados a visiones específicas sobre la realidad nacional y su interés por los géneros menores están asociados en él a modos más folletinescos; mientras que la producción textual de Eltit diagrama ejemplarmente la práctica literaria vanguardista conceptual.*

Lo anterior nos conduce a constatar que la relación entre los grupos generacionales en este periodo implica la presencia de lagunas estructurales, lo que equivale a decir en palabras de Bourdieu (1997; p. 238), *los términos, nombres de escuelas o de grupos, nombres propios, sólo tienen tanta importancia porque hacen las cosas: señas distintivas, producen la existencia en un universo en el que existir es diferir, hacerse un nombre.*

Y **“hacerse un nombre”** difiriendo es una de las más claras características de Eltit. Por lo tanto, atendiendo a lo que Bourdieu afirma en este sentido y en el trazado de rupturas y continuidades que nos ofrece el sistema generacional de Cedomil Goic utilizado por Cánovas en el *Abordaje de los Huérfanos*<sup>115</sup>,

---

<sup>115</sup> Hablando de esta generación Cánovas expone tres imágenes, tres modos de asumir el quehacer literario de la generación, para proponer luego una figura que resuelve esas diferencias, un concepto denominador común de la generación: la orfandad. En la primera imagen quedan contenidos Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela con dos oportunidades: en 1986 cuando estos autores prologan la antología de cuentos *Contando el cuento. Antología joven narrativa chilena* y en 1992 cuando hacen lo

retomamos la posición en que éste último la sitúa; posición que obedece más a la sensibilidad y a la propuesta creadora de la escritora que a su fecha de nacimiento: "La imaginación Poética". La imaginación folletinesca y la publicitaria, asegura Cánovas (p. 60), *convocan un público masivo desde la confección de mensajes de fácil traductibilidad (sic). De un modo opuesto es posible postular una imaginación ligada estrictamente a un mensaje poético, caracterizado por su carácter ambiguo, que exige la presencia de un lector –de elite- interesado en la capacidad inventiva del lenguaje per se. La imaginación poética convoca, entonces, una tradición artística específica que la sociedad reconoce desde el establecimiento de un canon. La imaginación poética adopta diversas formas, siendo una de ellas la vanguardia, que pone en crisis los sistemas culturales desde la dislocación de sus conceptos. La imaginación vanguardista experimenta lúdicamente con el lenguaje y su proceso se coloca en ese nuevo modo en que la medida del lenguaje está concebido no solo como fragmento y ruptura, sino como movimiento y cambio lo cual otorga nuevos cauces a la dimensión estética. Reconocemos esta escritura como vanguardista, porque se presenta siempre como un artificio, poniendo de relieve el carácter significativo del lenguaje, exhibiéndolo como la realidad primaria de nuestras vidas y como un doble de nuestros cuerpos.*

Por nuestra parte consideramos que si bien es cierto que los procesos históricos, políticos, sociales, artísticos, cognitivos, que sacudieron a Chile y a otros tantos países latinoamericanos en las últimas décadas del siglo pasado

---

mismo con la antología *Andar con cuentos*. La segunda imagen queda a cargo de Marco Antonio de la Parra y Arturo Fontaine Talavera. En la tercera imagen, quedan inscritos Alberto Fuguet y Sergio Gómez en sus prólogos a las antologías *Cuentos con Walkman* de 1993 y *McOndo* de 1996.

han provocado una sensación de desequilibrio, variabilidad y mutación en las maneras de conceptualizar y tornar en discurso las variadas experiencias de lo real; no es menos cierto que en algunos aspectos, muchos campos disciplinarios han entrado en crisis ante la llegada de diversas teorías ( la cuántica, el indeterminismo, el constructivismo) que han roto el paradigma racionalista-positivista de la modernidad. Tal crisis, también trajo consigo la necesidad de construcción de un nuevo paradigma que ha llegado a ser un tópico entre los investigadores contemporáneos. Algunas de estas modificaciones se han realizado dentro de los límites de las disciplinas específicas, mientras que otras afectan vastos sectores del conocimiento, produciendo hechos, categorías y problemas de carácter transdisciplinario e intercultural. Dentro del campo artístico y cultural, que no podía estar exento de tales modificaciones, es posible observar que los géneros convencionales han perdido estabilidad y se han confundido con otros de naturaleza análoga o diferente dando por resultado la aparición de géneros y textos intermedios, híbridos y hasta confusos o ambiguos. En el campo literario estos hechos presentan rasgos de mayor intensidad y complejidad porque los cambios se han producido en interacción con discursos y géneros convencionalmente considerados no literarios: el cine, el video, la plástica, el performance, etc. Tal situación ha puesto en crisis el modelo canónico<sup>116</sup> de la literatura y del discurso

---

<sup>116</sup> De acuerdo con Bloom (1995) tenemos que “canon” es un término y concepto de origen religioso que tuvo que ver con la elección de libros para los oficios litúrgicos y luego para la enseñanza. Actualmente su sentido se ha desacralizado, pero conserva lo esencial y de tal manera es así que la expresión de “canon” se sigue utilizando como norma digna de ser enseñada en la institución educativa para servir de modelo a las nuevas generaciones, establecer una tradición, ordenar, discriminar y valorar los libros entre la infinita cantidad de textos y tipos discursivos, así como categoría para percibir ciertas relaciones de los textos literarios con la tradición, el poder, la educación, el gusto, los criterios de selección de textos, los autores, las relaciones transtextuales. El “canon” existe para imponer límites, establecer un patrón estético

mediante las estrategias de la fragmentación (Eltit) y de la parodia (Marco A. de la Parra) por ejemplo.

Iván Carrasco (2002) asegura que *la mezcla, fusión o hibridismo de los textos y de los géneros dominantes y estables de la tradición, las variadas modalidades de la transtextualidad, etc., han roto o debilitado la naturaleza y los tipos de los textos conocidos, han diluido los límites y abierto las fronteras entre ellos, al mismo tiempo que han puesto en duda la influencia, el sentido y la validez de conceptos como verosimilitud, realismo, ficción, referente, veracidad, y su conexión necesaria con determinadas clases de oralidad y escritura.*

La propuesta estética de Diamela Eltit se sitúa dentro de este rango de cambios, alteraciones, modificaciones y establecimiento de un patrón estético al interior del canon literario chileno. Dicha propuesta, elaborada desde su posición<sup>117</sup> de escritora de narrativa va ser concretada en una serie de novelas (la toma de posición) cargadas de sorprendentes giros y re combinaciones estructurales y escriturales. Pero no hay que olvidar que tal propuesta estética tiene un antecedente clave que es la actividad vanguardista iniciada en 1973 con Ronald Kay en el Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile y continuada más tarde en el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A)

---

de medida, es un instrumento de supervivencia construido para resistir el tiempo y no la razón. Algunos autores pretenden que existe un canon universal de la literatura, el que en sentido estricto correspondería al sistema establecido a partir de la literatura del centro de Europa y Estados Unidos, y que Bloom llama *canon occidental*, aunque también reconoce que existen diversos cánones en una misma literatura e incluso, anticánones.

<sup>117</sup> Para Bourdieu hay una diferencia sutil entre la posición que se ocupa (dramaturgo, poeta, escritor de vanguardia) y la toma de posición (obras, manifiestos o manifestaciones políticas), que se pueden y deben tratar como un “sistema” que no son el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente. Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este “sistema” es la propia lucha.

vigente entre 1979-1989. Por tal razón es que un poco más adelante hablamos sobre ello.

**RECAPITULANDO:** En síntesis, resulta perceptible que dentro del campo literario chileno de los ochenta, la producción literaria se define como un ámbito a doble faz: por un lado la producción nacional in situ, espacio censurado y en situación precaria, pero rico y multiforme en su expresión; por otro, la creación del exilio dispersa, aislada, pero prolífica. Ambas confirman este estado, subrayando la condición espectacular del adentro y el afuera, ellas representan la doble imagen de una cultura quebrada que ofrece, sin embargo, una mirada formidable del campo de la praxis cultural creadora.

### **3. MERCADO Y RESISTENCIA**

Una vez que se ha determinado la posición ocupada por Eltit dentro del campo literario de los ochenta, pretendemos ahora detenernos en una característica singular que la escritora chilena ha mantenido hasta el día de hoy y que es además una característica muy próxima a su toma de posición política y estética que la ha predispuesto a ocupar el lugar que actualmente mantiene dentro del campo literario latinoamericano, europeo y estadounidense. Dicha característica se refiere sin duda a la distancia que la escritora ha mantenido con los lineamientos impuestos por el mercado editorial.

Para comprender esta postura es necesario recordar la dificultad de los novelistas para superar el estado de restricción en que vivieron bajo el régimen y que se ha interpretado de diversas formas de acuerdo siempre con lo expresado por los propios actores. El denominador común de dicha experiencia asfixiante fue, sobre todo en los que eran jóvenes, un sinnúmero de emociones

como la rabia, el miedo, el estupor, la indiferencia, el fastidio, etc. que determinaron el modo en que cada cual aprehendió la situación político-social y la labor artística e intelectual.

Como es sabido, a la llegada de la Unidad Popular a principios de los setenta, la cultura en Chile se cubrió de una dimensión política. La editorial Quimantú, que había sido por excelencia una de las responsables de traducir en libros las apetencias de las democracias, da un giro importante en aquellos años que han sido señalados por algunos como heroicos. El poder quiso establecer, como en otros ámbitos, la cultura al alcance de las mayorías y bajo ese sello aparecieron, en tirajes populares, las traducciones de un sinnúmero de autores provenientes de los grandes centros culturales, lo que hizo airear las intenciones estéticas de muchos narradores. Más tarde, en los ochenta, la cultura da un giro de ciento ochenta grados con respecto al periodo anterior. La experiencia editorial se muestra distinta. Al aparecer la Ley de Censura Previa, se reducen las oportunidades de participación y solamente un pequeño grupo de agentes culturales o comunicativos puede incursionar en ciertos tópicos dado que está presente el control de los temas con el propósito de lograr una **"integración política de la sociedad"**. Control que tiene por objetivo hacer que éste sea invisible o bien mostrado como un no-control; en este sentido los agentes culturales van a desempeñar un rol funcional al sistema. No hay posibilidad, salvo contadas excepciones como lo ha afirmado Ana María del Río, de que el Estado subvencione la publicación, ya que el nuevo modelo económico tampoco quiere responsabilizarse por la cultura. Sin embargo, a mediados de los ochenta (1985) a dicho modelo se le sumará un fenómeno

**sintomático que articulará, bajo la categoría de “Nueva Narrativa” a una gran** cantidad de escritores y obras literarias que de variadas formas van a dar cuenta de cuanto sucede en dicho periodo, pero que asimismo responderán en su mayoría a la lógica del mercado editorial. El campo narrativo de los ochenta está conformado por narradores que se incluyen en esta categoría y en esta lógica, ambas insertadas dentro de la corriente posmodernista que fue un concepto clave en los ochenta.

En estos años, sin lugar a dudas, el fenómeno de la multiplicación de actores internacionales en el orden de la cultura, la política y la economía se dio como consecuencia del despegue de los intercambios comerciales y de información que tendieron a hacerse mundiales. Algunos procesos de democratización como el de la Unión Soviética, la apertura de Europa del Este, la Unificación Alemana, el inicio de la redemocratización en América del Sur, hicieron pensar en el advenimiento de una era prolongada de paz; idea que se vio fortalecida por la propagación en todo el planeta del capitalismo liberal de occidente. Adicionalmente hemos podido identificar los gérmenes de ciertos procesos vinculados al campo literario, concretamente al fenómeno de la aparición de esta Nueva Narrativa, que han diseñado las características de la producción y recepción de la narrativa publicada en los ochenta: la aparición de editoriales que viendo una buena oportunidad de negocio y de ventas empiezan a publicar a autores nuevos aceleradamente. Si la noción de Boom de la narrativa Latinoamericana fue un slogan puesto en circulación y explotado a fondo por la editorial barcelonesa Seix Barral; en Chile, la comercialización de la Nueva Narrativa se debe sin duda a Editorial Planeta.

Desde sus orígenes (1949) esta editorial tuvo entre sus objetivos la promoción de autores de lengua castellana, la máxima difusión del libro como vehículo cultural y la proyección hacia el mercado hispanoamericano. En relación con estos objetivos, cada año Editorial Planeta otorga el premio en lengua española de mayor dotación económica en el mundo. El fondo editorial engloba unos seis mil títulos, agrupados en colecciones que incluyen todos los géneros literarios. Aproximadamente mil quinientos autores han publicado sus obras en esta editorial, de los cuales la mitad son de habla hispana. En esta misma línea de fidelidad a sus objetivos de promoción iniciales, en 1987 se inaugura, **exclusivamente para autores nacionales, la Colección "Biblioteca del Sur"**. Era la primera vez que esto sucedía, primero en Chile y más tarde en Argentina, y el objetivo de la campaña que a partir de ese entonces se inició, tenía como meta el comercializar e instalar la narrativa hecha, sobre todo, por los entonces jóvenes narradores de la época.<sup>118</sup>

En esta línea Soledad Bianchi (en Olivares 1997; 33) afirma: *ignoro si históricamente Planeta será la iniciadora absoluta, y relativizo pues imagino que habría que volver la mirada y advertir el desempeño de la local Zig-Zag en la década de los sesenta en difusión y venta de ciertos autores chilenos,<sup>119</sup> presentados como colectivo: fue el caso de la publicitada Generación del 50. Pero, volviendo al presente, lo cierto es que desde 1987 [...] existe una voluntad, un proyecto publicitario, comercial y editorial que avanza y se ha ido*

---

<sup>118</sup> Datos sacados de la URL: [www.planeta.es](http://www.planeta.es)

<sup>119</sup> Coincidimos en esto con Bianchi, pero estamos conscientes de que se necesitaría un estudio especial para revisar aquellas editoriales que precedieron la explosión comercial de los ochenta y asimismo habría que investigar a todos aquellos escritores que autoeditándose apelaron a tópicos recurrentes a lo largo de la dictadura, pero esa es una labor que excede los límites de nuestro trabajo.

*concretando, y ensanchando, pues nuevos sellos continúan el trabajo de intentar descubrir autores o de escoger aquellos que Planeta, en especial, había dado a conocer: así, sin inseguridades han funcionado Alfaguara y Grijalbo.*

A partir de estas fechas, las grandes casas editoriales, en su mayoría filiales transnacionales, van a imponer la pauta a sus escritores. El libro y en especial la novela, es perfilado como un negocio rentable o no se publica. Editoriales como Planeta, Alfaguara o Sudamericana se emblematizan; ellas implementan una estrategia comercial que en ningún momento extravía la potencia del mercado y en muchos casos consiguen tirajes nunca antes pensados. Se le saca provecho a la tragedia que se ha vivido en Chile y en otros países que, como Argentina, también han pasado por la etapa dictatorial y se crea una retórica de las pretensiones de este nuevo segmento que quiere comprar libros. Dentro de esta aventura se sostienen diversas propuestas para enfrentar el desafío de la venta, casi siempre avalados por las voces de la tradición. El concurso anual de novela del diario *El Mercurio*, del que en su momento fueron jurados Jorge Edwards, Ignacio Valente (seudónimo del crítico José Miguel Ibáñez Langlois) o José Donoso, es una prueba de ello.

Con la aparición de la Colección **"Biblioteca del Sur"**, el interés por la literatura se hace evidente por parte de un público lector que crece geométricamente y que consume preferentemente narrativa, mientras que la audiencia para la poesía disminuye drásticamente. Toda esta efervescencia editorial, provocó un significativo incremento en el volumen de publicaciones nacionales y una mayor recepción crítica de los textos publicados, pero también la sospecha, y en algunos casos la duda, sobre si todo cuanto se publicaba se mantenía dentro de

los estándares de calidad literaria. La relación entre mercado y literatura empieza a ser cuestionada por un sector reducido, en palabras de Bourdieu (1997; p.130) podríamos decir que este sector reducido llega incluso a **considerar el éxito inmediato como “una señal de inferioridad intelectual”**.

Las escrituras gestadas desde los márgenes, desde los intersticios que inevitablemente posee también el mercado, van a develar y revelar la otra cara del fulgor comercial. Pero tales posicionamientos no estarían concretados si algunas editoriales, **por ejemplo “Cuarto Propio”, no** hubieran dejado en claro la **idea de publicar autores “marginales” que en general tenían un apremio por la forma y por la temática deslumbrante**. Asimismo, es en esta editorial donde lo femenino va cobrar relevancia.

Entre dichos autores **“marginales”** encontramos a Diamela Eltit, cuya actitud ha sido la de ruptura ante un lenguaje oficial que sustentaba la retórica de la opresión en el acontecer cotidiano. Convencida de que frente al proyecto de la globalización neoliberal que **propone como “literatura” a textos cómodos**, referenciales y seriados que lleven al lector a disfrutar pasivamente de un correcto esparcimiento, Diamela Eltit apuesta a otro tipo de literatura. La escritora chilena ha dicho que *al hacer literario le corresponde hoy ese lugar radical de la diferencia en la medida en que se establece como cuerpo de escritura y no como cuerpo consumible, domesticado, entregado de lleno a los dictámenes del mercado* (entrevista con Lazzara; 2001).

Nuestra lectura de y a partir de ***Por la Patria*** ha pretendido hasta este punto, mostrar, entre otros aspectos, cómo en su autora hay una apuesta que por una parte esquivada las lógicas de los circuitos comerciales, pero por otra se concreta

en un sector específico que si presumiblemente no le ha elevado los niveles de su capital económico, si le ha elevado los niveles de su capital simbólico y cultural. Con esta postura que sin duda viene de las elecciones del habitus, Eltit contribuye a la ruptura entre edición comercial y edición de vanguardia contribuyendo así a que surja un campo de los editores homólogos al de los escritores situados en el mismo subcampo dentro del cual se encuentra posicionada ella: el de la vanguardia de la vanguardia, pero también el de la marginalidad y el de la memoria. Tal posicionamiento se inscribe, como asegura Bourdieu (Ibíd., p. 109), *con toda lógica en el proceso de institucionalización de la anomia que es correlativa a la constitución de un campo en el que cada creador está autorizado a inaugurar su propio nomos en una obra que aporta en sí misma el principio de su propia recepción.*

Cuando Eltit escribe ***Por la Patria*** se sitúa activamente mediante elecciones que implican otros rechazos, en el espacio de los posibles que se le presentan como asegura Bourdieu (Ibíd., p. 138) ya que tanto la jerarquía de los géneros y dentro de éstos, la legitimidad relativa de los estilos representan una dimensión fundamental de dicho espacio.

Al escoger escribir determinadas temáticas y en determinados estilos, la fragmentación por ejemplo, lo que hace la escritora es contribuir a la reconceptualización del género novelístico. Al escribir una novela en la que se habla de momentos específicos vividos durante el periodo de la dictadura, Eltit queda asociada a la pertenencia de un género específico de la literatura: el de la memoria, pero además eligió escribir performativa y neobarrocamente. Aquí el neobarroco viene a poner el acento en la técnica escrituraria y hace,

aparentemente, que la escritura se muestre por encima de lo socio-histórico cuando en realidad ambos aspectos se presentan indisociables dentro de la obra. Habla de la dictadura sin mencionar jamás el término en sí y sin dar nombres específicos, como si hubiera una ocultación de lo que se está expresando. Asimismo hay que decir que no es, al nivel de los temas propiamente, que Eltit rompe con sus contemporáneos, puesto que éstos (la tortura, el incesto, etc.) son recogidos de una u otra forma por los que integran el campo literario de la época; la ruptura se logra rechazando la estética vigente. Coge un tema típico del periodo dictatorial, pero hace desaparecer todas las resonancias del realismo atestiguando así que puede hacerse algo diferente a lo establecido.

Tal vez sea posible afirmar con Bourdieu (Ibíd., p. 140) que *este ejercicio sobre la forma es lo que hace posible la amnesia parcial de estructuras profundas y reprimidas. La escritora, más preocupada por la investigación formal, actúa como "médium" de las estructuras (social, política, histórica) que alcanzan la objetivación a través de ella y de su escritura sobre las palabras inductoras, "cuerpos conductores", pero pantallas más o menos opacas.*

Si bien es cierto que Eltit contribuye, a través de lo que invierte con la elección ruptural que la distancia de sus congéneres, a la modificación y establecimiento de un patrón estético dentro del canon literario, igualmente es cierto que aparejada a esa elección viene la apuesta por el reconocimiento. Pero el reconocimiento al que aspira no es el de un público lector más o menos comercial; es obvio que la apuesta se centra y la obtiene entre los académicos

e investigadores universitarios. Esto le ha permitido situar su novelística y su obra en general, más allá del propio campo literario chileno.

### **3.1 SENTIDO DEL JUEGO, PODER DE CONSAGRACIÓN Y CAPITAL SIMBÓLICO**

En este orden de cosas, se impone aquí la certeza de que si Eltit pudo acceder a un campo literario plagado por diversas generaciones en las que no había una cabida clara y cómoda para ella fue gracias a las disposiciones o habitus que ella supo introducir en el campo de producción de la época. No hubiera sido posible posicionarse dentro del interés académico sin haber conseguido cambiar, por lo menos parcialmente, los principios de percepción y de valoración vigentes. Y esto es importante subrayarlo, porque hay quienes piensan que la crítica ha sobredimensionado el valor de la obra eltiana, intentando con esto menguar los aportes de su escritura al canon literario. Tal vez, en el proceso del examen de sus textos, el error que se ha cometido es no señalar los antecedentes<sup>120</sup> vanguardistas que por supuesto estuvieron presentes en la literatura canónica del ámbito internacional y latinoamericano y en todos aquellos escritores que han sido agrupados en las diversas generaciones a las que se ha aludido en este trabajo. O tal vez se ha referenciado la obra de tal forma que pareciera que sus aportes son algo totalmente nuevo dentro del panorama literario. Lo cierto es que a su alrededor se cierne una serie de opiniones que lo mismo la exaltan, que la tachan de ser

---

<sup>120</sup> Para muestra tenemos las novelas: *Cagliostro* de Huidobro, *La amortajada* y *La última niebla* de María Luisa Bombay, *Umbral* de Juan Emar. A este propósito Nelly Richard (1987) afirma: “Y si pensamos en el fragmentarismo y las técnicas de des-narración, pensemos en *El Innombrable* de Samuel Becket, *El despertar de Finnegán* y el *Ulises* de James Joyce, *Las Olas* de Virginia Wolf o pensemos en cualquiera de las obras de Eugene Ionesco, en *Rayuela* de Julio Cortázar”.

"difícil", "ilegible" y hasta "rara". Asimismo, la postura subversiva que aún mantiene le ha venido bien toda vez que ha sido acompañada de su propósito estético, ético y político, aspecto además que la ha llevado a ocupar el interés y el gusto de un público lector que sí sabe o como afirma Bourdieu (1997; p. 223) *mientras la acogida de los productos llamados "comerciales" es más o menos independiente del nivel de instrucción de receptores, las obras de arte "puras" solo son accesibles a consumidores dotados de la disposición y la competencia que son la condición necesaria para su valoración.*

Quizá más de alguno se pregunte inmediatamente si la obra de Eltit entraría **dentro de este rango de obras de arte "puras"**, efectivamente, por lo menos desde la mirada de Bourdieu (Ibid., p. 322): *desde el principio autónomo en el que incluye al arte no comercial o "puro", los productores tienen como ley fundamental la independencia con respecto a las demandas externas [...] esta posición agrupa a artistas o a escritores de edades y generaciones artísticas distintas que pueden poner en tela de juicio la vanguardia consagrada bien en nombre de un principio de consagración nuevo, según el modelo de la herejía, bien en nombre de un retorno a un principio de legitimación antiguo.*

Este *principio de consagración nuevo*, la idea de base que nutre la actividad creadora de Eltit es la de la ruptura estética. Quiebre que es también la apertura, la salida, encuentro y mezcla de y con otras formas de expresión latentes en el escenario latinoamericano: performance, cine, video, fotografía. Estos aspectos adquieren, sin lugar a dudas, especial relevancia cuando se la ubica dentro del contexto singular en que escribió, sobre todo, las primeras obras que la han posicionado, al igual que a otros neovanguardistas, en el lugar

que se encuentra. Sumado a esto, y como se ha apuntado anteriormente, hay que considerar que quien ha otorgado el valor a la obra eltitiana y quien ha contribuido a su consolidación ha sido sin duda la crítica especializada. Si bien es cierto que la escritora ha rechazado seguirle el juego al mercado editorial, que es el que finalmente introduce a los creadores en el mercado de los bienes simbólicos a través de la publicación, no es menos cierto que ella ha apostado inteligentemente a una crítica más acorde con su posición dentro del campo, es decir, sujetos con habitus compartidos en un mismo seno; enfáticamente nos referimos a sujetos del ámbito académico. Tales sujetos son quienes han ejercido la crítica más especializada que ha favorecido su inmersión en un circuito de prestigio. A decir de Bourdieu (Ibíd., p. 323) *el principio de jerarquización interna, es decir el grado de consagración específica, favorece a los artistas que son conocidos y reconocidos por sus pares y sólo por ellos (por lo menos en la fase inicial de su empresa) y que deben su prestigio al hecho de que no hacen ninguna concesión a la demanda del "gran público" [...] debido a que proporciona una buena perspectiva del grado de independencia (arte puro, investigación pura, etc.) por lo tanto la adhesión presumible a los valores de desinterés, el volumen del público (por lo tanto su calidad social) constituye sin duda el indicador más seguro y más claro de la posición ocupada en el campo [...] Y los defensores más acérrimos de la autonomía constituyen como criterio de valoración fundamental la oposición entre las obras hechas para el público y las obras que tienen que hacerse su público.*

Evidentemente, para muchos de sus críticos (Nelly Richard, Juan Carlos Lértora, Julio Ortega, etc.), la novelística de Eltit entra dentro de este segundo rango en

el que se inscriben autores que se diferencian profundamente por sus estrategias discursivas y concretamente por la dirección que toman sus apuestas. Mediante tales apuestas, tratan de imponer los límites del campo más propicio a sus intereses, o la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al grupo, o a unos títulos que den derecho al estatuto de escritor. Bourdieu dedicó no pocos esfuerzos a instalar en el centro de la teoría social la idea de que los agentes llevan a cabo permanentemente estrategias orientadas a la acumulación de capital simbólico que es una especie de capital que juega como sobreañadido de prestigio, legitimidad, autoridad y reconocimiento a los otros capitales y que se agregaría a la posición que se tiene por el manejo de capital específico. En *Cosas dichas*, literalmente Bourdieu asegura que *en el seno de las luchas por la apropiación del capital específico de cada campo se halla la lucha por la posesión del poder simbólico: las luchas por el reconocimiento son una dimensión fundamental de la vida social y se basan en la acumulación de una forma particular de capital, el honor en el sentido de reputación, de prestigio; y hay pues una lógica específica de la acumulación del capital simbólico, como capital fundado sobre el conocimiento y el reconocimiento* (2000; 33).

Según Bourdieu, estas estrategias no son conscientes, en el sentido de obedecer a fines definidos explícitamente, pero tampoco son mecánicas: obedecen a las intuiciones de *sentido práctico* del que los agentes están dotados por el hecho de nacer en determinado lugar, incorporar determinadas pautas culturales, componer tal espacio social, etc. *Sentido del juego* también le llama, aludiendo a una metáfora que explica claramente de qué se trata esa

dotación de sentido que orienta la acción social de los agentes que deciden tomar parte del juego social. Asimismo, este sociólogo francés, afirma que uno de los envites centrales de las rivalidades literarias es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor o incluso decir quién es escritor; o si se prefiere el monopolio del *poder de consagración* de los productores y de los productos. En esta dinámica, el artista que hace la obra está hecho a su vez en el seno del campo de producción por todo el conjunto **de aquellos que contribuyen a "descubrirlo" y a consagrarlo como artista "conocido" y reconocido: críticos, prologuistas, editoriales, etc.** Todo este conjunto de "agentes" y de las instituciones que participan en la producción del valor de la obra a través de la creencia en el valor de la obra de arte, se tornan **en conjunto en una especie de "moneda fiduciaria" que Bourdieu llama "poder de consagración".** Este poder de consagración se da al interior del campo mediante la red de relaciones de intercambio a través de la cual se produce y circula a la vez, es decir, dentro de una especie de banco central que sería la garantía última de todos los actos de crédito.

La crítica académica especializada por la que ha apostado Eltit es la que ha fungido como esa especie de banco central, ella es la que está validada para decir qué escritores son dignos de ser publicados por la calidad de sus obras y cuáles no. Son críticos que se suponen no hablarán desde su gusto personal, **sino desde un criterio "impersonal" y endógeno en cuanto que sería la propia literatura la que construye la autoridad, la competencia, el código y la valoración misma.** Por supuesto que esta crítica requiere conocimiento del

campo, de la historia de la literatura y un conocimiento de las metodologías indispensables para acceder al análisis de los textos. Estas cualidades se traducen fácilmente en un lenguaje objetivo, sólido, rotundo y hasta un tanto categórico, en el que aparecen, a modo de certificados de autoridad, citas y referencias de autores, obras y críticos contrastados. En resumidas cuentas, se trata del gusto o disgusto de un grupo humano en un contexto socio-histórico dado, ya sea racionalizado en consideraciones estéticas, ya sea expresado solamente en la mayor o menor intensidad de aprobación o rechazo del producto o del productor simbólico.

Particularmente consideramos que estamos ante un nuevo comercio simbólico dentro del que participa una reducida elite capaz de decodificar y consumir los nuevos productos. Que la institución literaria es quien ha recibido con más beneplácito esta escritura experimental lo cual no nos resulta extraño ya que el consumo de este tipo de obras sirve maravillosamente al propósito de marcar una diferencia social en un ámbito dentro del cual el consumo masivo de bienes culturales democratiza a los sujetos más que en ninguna otra área del juego social. Leyendo la crítica suscitada por la obra de Eltit, y con el riesgo de caer en la subjetividad, no puede menos que llegarse a la conclusión de que ella ha resultado una fuente ideal para toda suerte de esnobismo académico que exhibe, quiérase o no, la otra cara del mercado editorial. Si bien es cierto que la literatura es, necesariamente, una producción cultural de élite y de consumo minoritario, lo cierto es que el constante regodeo estético ha contribuido a un vaciamiento constante de la escritura y a un alejamiento de las comunidades lectoras. Consideramos que si la literatura latinoamericana de los últimos

veinticinco años se ha desarrollado a través del duelo entre el mercado y las propuestas arriesgadas es porque, en parte, la herencia contradictoria del Boom, en el ámbito continental, favoreció la construcción de un enorme mercado editorial sin precedentes que permitió una difusión multinacional de las obras literarias; y que en Chile sufrió una considerable transformación a partir del 73, principalmente debido a la instauración del régimen dictatorial. Acéptese o no, esta circunstancia socio-política, dentro de la que emergió una nueva camada de escritores cuidadosos de las formas y del lenguaje, determinó los modos de escribir la experiencia excepcional; muchos de esos textos llegaron incluso al extremo de ser crípticos, dando como resultado novelas inaccesibles para un público cada vez más formado en los medios masivos. Dentro de estos autores de obras difíciles que se validan a través de un profundo, y tal vez calculado, desdén hacia el mercado editorial se encuentra Diamela Eltit.

Por otro lado, y en un intento por matizar las anteriores afirmaciones, habría que recordar que la literatura más representativa en América Latina durante los setenta y los ochenta consiste en obras de gran factura literaria que han requerido años para consolidarse entre el público selecto con la formación necesaria para acceder a ellas: *Cola de Lagartija* de Luisa Valenzuela, *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos, *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig o *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez, por citar solo algunos ejemplos. Tales obras nos permiten afirmar, sin lugar a dudas, que los ochenta fueron el periodo de incubación de la gran literatura de nuestros días. Y dentro de este periodo surge Diamela Eltit, considerada una de las escritoras

“de lectura difícil”, pero clave para comprender la literatura latinoamericana de nuestros días.

Toca ahora entrar al ámbito del *poder de consagración* y permitir que sea la crítica especializada quien nos la describa, y refiera<sup>121</sup> el propósito de una resistencia cultural que radica en el ejercicio de opciones narrativas que permiten la representación del imaginario socio-político y cultural de una época difícil como fue la de la dictadura chilena.

\* \* \* \* \*

SYLVIA TAFRA S. (1998) *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual*. Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana/DIBAM, RIL editores.

Por lo menos en *Lumpérica* y *Por la patria*, el significante constituye un orden autónomo donde la significación es alcanzada tanto en la relación de un significante con otro, por contigüidad en la cadena metonímica, como por sustitución, a nivel metafórico. La escritura es el lugar en que se define la relación del sujeto con su discurso, ya que en ese lugar se *representa* el Sujeto, cuya estructuración frente al objeto perdido de su deseo es denunciada por la **teoría del inconsciente [...] la polifonía del sentido produce** su propio universo significativo a espaldas de las determinaciones de la lengua y de su función

---

<sup>121</sup> Lo que se expone en las líneas siguientes del presente capítulo son transcripciones extraídas de entrevistas o ensayos académicos hechos por estudiosos conocedores de la obra de Eltit. El nombre del crítico y de la entrevista o trabajo académico quedan referenciados al inicio del párrafo.

social. Estos textos constituyen el testimonio de una resistencia política a la utilización de la literatura entendida como un campo aséptico.

Postula un sujeto femenino deseante, en contraposición a la teoría psicoanalítica clásica de la mujer como objeto de deseo y como carencia, descentrando al falo como significante trascendental. Aspira a la emancipación de las limitaciones estructurales en los campos intelectual, social y político. La situación de estos textos es problemática, pues si bien tienen un objetivo político, cual es la desestabilización de las representaciones ideológicas dominantes, su estética es ´refractaria´, intelectualizada y su recepción se circunscribe a la competencia cultural de un grupo pequeño. Es por esto que para nosotros su vanguardismo es instrumental en términos de un posicionamiento con respecto del escenario político durante el régimen militar-dividido en dos bandos y donde el adversario era claramente identificable.

**DANIEL SWINBURN.** “Se requieren Nuevos Imaginarios en Torno a lo Femenino”.

Diamela Eltit navega con facilidad en los terrenos espinudos del pensamiento postestructuralista. Al leer sus ensayos que abarcan los más variados ámbitos de la cotidianidad, se tiene la impresión de que el cuerpo teórico que maneja la autora se convierte en una praxis discursiva que tiene su correlato en la realidad de las cosas de manera casi natural. Un crimen pasional, una experiencia estética, una denuncia moral o una crítica política encuentran en sus ensayos una escritura inteligible. Es tal vez el mérito de recurrir al ensayo en su forma más cercana a la narrativa literaria, lo que le permite hacer este

trasvasije con muy buenos resultados. Su compromiso con la realidad social la mantiene prudentemente alejada de cierto dandismo literario exacerbado por el **individualismo de la figura del artista como "pequeño dios"**. La originalidad de su pensamiento no sólo proviene de su formación en autores como Jacques Lacan o Michel Foucault, aún no bien asimilados en el ambiente local, sino que también refuerza su visión el uso de cruces disciplinarios que le permiten el tratamiento transversal de realidades complejas. ([www.letras.s5.com/eltit](http://www.letras.s5.com/eltit)).

**ANDRÉS CÁCERES MILNES.** " La figura del cuerpo en el poder del género".

Una de las personas que tiene una mirada cultural del cuerpo es Diamela Eltit porque construye una escritura marcada por los signos del castigo y la vigilancia. El cuerpo es mundo, pues la única forma de asumir el cuerpo es en relación con el mundo. Empero, por medio de estados de crisis es que se desterritorializa el canon genérico. Así es como el cuerpo del excluido pulsa su marginalidad en un ceremonial que codifica el mínimo de poder social. Es la figura de una desrostrificación periférica que legitima el margen como movimiento visible de reivindicación corporal. Rostros femeninos que se pliegan mediante flujos pasionales cuya intensidad y efectos atrae y repele, o sea, cuerpos que se abren a intensidades conflictuadas por medio de una escritura de los bordes. ([www.letras.s5.com/eltit](http://www.letras.s5.com/eltit)).

JUAN CARLOS LÉRTORA. "Presentación" en Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit.

Sin duda, la suya es una de las escrituras singulares dentro de la narrativa chilena y también hispanoamericana. Su innovación discursiva quiebra códigos lingüísticos y arquitecturas narrativas convencionales, y se hunde en la exploración de niveles de sentido que la narrativa tradicional considera de modo muy diverso. Desde *Lumpérica* (1983) hasta *Vaca Sagrada* (1991) esta escritura se sitúa en un espacio de diferencia respecto al grueso de prácticas narrativas que, con pocas variantes, no cuestionan el lenguaje, el significante, y privilegian casi con exclusividad el nivel del significado, situándose dentro del denominado **"canon", o modalidad narrativa que ofrece prácticas discursivas y mundos imaginarios** que no incomodan el acto de lectura. Rasgo distintivo del discurso narrativo de D. Eltit es su carácter fragmentario que acoge múltiples hablas provenientes de distintos estratos individuales y sociales, verdadero mestizaje de voces que se encuentran por primera vez en el espacio de la novela, que se convierte en el espacio de encuentro de una heteroglosa desenfadada, condición que Bakhtin reclamaba para la novela moderna.

NELLY RICHARD. "Tres funciones de escritura: desconstrucción, simulación, hibridación" en *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad.* Contribuciones Programa FLACSO-Santiago de Compostela, No. 46, enero de 1987.

La obra de Diamela Eltit es parte inaugural de la escena chilena de producción y reflexión críticas que desarticuló y reformó —explosivamente— el sistema de

decodificación estética de la palabra y de la imagen. Escena que simbolizó la discontinuidad social e histórica de los signos y de sus imaginarios culturales en prácticas de la fragmentación lingüística y del estallido psico-social. Escena y escenario que ocupó la narrativa de Diamela Eltit para alzar la escritura como bandera de lucha, la textualidad como militancia y auto-goce, la contorsión idiomática como figura de la subversión. *Por la Patria* (1986) transcribe la experiencia de dislocamiento del sentido al *volumen* de la memoria. Memoria biográfico-familiar, memoria étnica, memoria histórico-social que entremezclan sus relatos cortados en una totalidad contradictoria de voces desfasadas. La novela pone en escena la **tentativa de "construir desafortadamente un recuerdo"**, mientras la protagonista confiesa al mismo tiempo que **"no servía, no alcanzaba más a la memoria mía y formé otra cosa"**. Memorias y contramemorias en *Por la Patria* son el producto conflictual de un montaje narrativo de sub-relatos disociados y a menudo antagónicos que cruzan pasiones destructivas y constructivas durante el itinerario sobresaltado de la **novela que va del "CHILE-NO" (el odio contra la patria) al "CHILE-NOS" (la gesta comunitaria)**. La narrativa de Diamela Eltit arma constelaciones plurales y fluctuantes de signos móviles. Exacerba las torsiones de signos para quebrar la recta comunicativa del discurso instrumental. El régimen de plurivocidad de estos signos que se desbandan horizontalmente hace estallar la linealidad dogmática del mensaje vertical, desjerarquizando sus fundamentos y predicamentos. El protagonismo del significante realza los juegos de permutación-transformación que desorganizan la relación entre signo y significado que los discursos de poder y autoridad postulan como *fija*

(invariable), enseñándonos a vulnerar la prepotencia de la consigna oficial desde las roturas de la trama enunciativa.

JULIO ORTEGA. **"Eltit: Virtualidades"** En *Caja de Herramientas*.

Aunque Lacan creyó que la mujer está excluida del reino de lo simbólico y que su amor por lo literal es de índole materna, el trabajo narrativo de Diamela Eltit (Chile, 1949) forma parte de una más amplia reapropiación del discurso de lo figurativo que varias escritoras latinoamericanas se han propuesto. Y no sólo desde el feminismo igualitario (una de las fuerzas más creativas en el proceso democratizador de la vida cotidiana en América Latina) sino también desde el posfeminismo (su fase política actual, que reafirma las diferencias del género en la paridad del diálogo). Habiendo desarrollado toda su obra bajo la dictadura literal de Pinochet, Diamela Eltit comparte con los nuevos escritores chilenos la práctica de una escritura de resistencia y de alegorización, que disputó del discurso autoritario no sólo el significado de los nombres, sino la misma significación de nombrar. Sobre las prácticas diarias de la carencia, su trabajo ha buscado actualizar el imaginario de la virtualidad. Precisamente, en la narrativa posmoderna de Diamela Eltit ya no se trata de la polaridad literal/simbólico, verdad/ficción, empiria/trascendencia, objeto/nombre, dualismos estos que construyen las jerarquías del poder excluyente, predominantemente patriarcal y autoritario. Se trata, más bien de una escritura que narra el desplazamiento de los opuestos, no para abolir los contrarios (como hacía la escritura vanguardista), ni siquiera para demostrar su carácter construido, ideológico (como hace la contracultura feminista), sino (más

radicalmente) para asumir la dualidad. Históricamente dada, culturalmente sancionada, socialmente inscrita entre el hombre y la mujer en un sistema de oposición de todo orden de desigualdades. A partir de allí es preciso recomenzar en un proyecto de reidentificación e ir más allá de la disociación cultural e ideológica. Es un proyecto, así, político, de política cultural, porque replantea lo femenino como una hipótesis de fundación: como virtualidad compartida.

SARA CASTRO-KLARÉN. "Escritura y cuerpo en *Lumpérica*".

La narrativa de Diamela Eltit desarticula el imaginario de la clausura familiar basada en la triangulación edípica, para que su red interpersonal de jerarquías y subordinaciones se quiebre y se disperse en mil puntos de fuga. Sus textos liberan una subjetividad nómada que escapa al control de la significación paterna territorializada por la autoridad de las figuras centrales de las figuras del centro. *Nomadismo de la identidad* (las desataduras del yo que migra de códigos en códigos) y *tránsito por los bordes* (el imaginario tráfuga que cuestiona los sistemas hegemónicos de representación centralizada) son formas de violar el imperativo de sedentariedad del poder. De quebrar la fijeza tanto de los roles biográfico-familiares condicionados por el estereotipo de los géneros sexuales como de los géneros del discurso que enmarcan las prácticas **según formatos reglamentados por la cultura oficial [...]** La escritura de las novelas de Diamela Eltit es esa pulsión que descentra la identidad, pensada como autoexpresión plena y transparente de un yo unificado. Es una dinámica tensional cruzada por una multiplicidad de fuerzas heterogéneas que exponen

al yo a constantes desequilibrios de identificación. Lo "femenino" es la negatividad plural que despliegan estas fuerzas. Es el paradigma minoritario de una subjetividad *disidente* que se monta en los códigos simbólicos y culturales, para poner en conflicto la representación oficial de la identidad normativa (fija y centrada) desde la "revuelta espasmódica" de la materia significativa (www.letras.s5.com/eltit).

SANDRA LORENZANO (s/f) "Los cuerpos de la transgresión". Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

La escritura des-centrada, fragmentaria, rupturista de Diamela Eltit (Chile, 1949) es una de las más inquietantes que se producen actualmente en América Latina. Inquietante por su apuesta a los márgenes, a los intersticios, a lo negado o estigmatizado por los discursos hegemónicos, como zonas de producción narrativa. Inquietante por lo que conlleva de político su gesto escriturario, su "manera de atentar contra la novela como forma monolítica y lineal de contar historias". En una sociedad en la que los discursos autoritarios buscan cancelar el placer, cancelar los cuerpos, los espacios de goce y productividad, instalando lo unívoco y lo vertical, la palabra de Diamela Eltit se constituye desde la transgresión.

GUILLERMO GARCÍA-CORALES. "Entrevista con Diamela Eltit: una reflexión sobre su literatura".

Alguien definió a Diamela Eltit como "la Marcela Serrano de los intelectuales y alumnos", una autora top cuyo éxito se traducía en estudios hechos sobre su

obra más que vendidos. Sin embargo, las novelas de Diamela Eltit son un éxito en el mejor sentido de la palabra. Su obra apuesta por lo difícil, por la configuración de nuevas voces y por la creación de estéticas alternativas. Su escritura es impecable, tensa, original y de penetrante sutilidad. Desestructura narrativas conservadoras. Diamela Eltit dota de un carácter intencionadamente político su acto de escritura y lleva a cabo una lucha contra los discursos del poder, revelando espacios, márgenes de los cuales las voces de la literatura todavía pueden ser efectivas. Sus novelas tejen estrategias y texturas discursivas que desconstruyen las formas autoritarias e intentan lenguajes de resistencia contra el sistema patriarcal ([www.letras.s5.com/eltit](http://www.letras.s5.com/eltit)).

**WELLINGTON ROJAS VALDEBENITO:** "Aproximaciones a la narrativa de Diamela Eltit".

Cada vez que aparece un libro suyo no faltan quienes le niegan su condición de **novelista, o simplemente de "escritora"**. Lo curioso es que este eterno ninguneo tiene su génesis en la pequeña república literaria chilensis, es más, todas sus obras son conocidas de **"oídas que de leídas"** (sic), la primera categoría está sustentada (si es que se le puede llamar sustento) en que su lectura es complicada y difícil de entender, lo que a nuestro juicio consiste lisa y llanamente en no haber leído él o los libros de la discordia. La segunda, obviamente es consecuencia de la primera ¿para qué leer novelas que nadie entiende? Para bien o para mal, lo anterior se ha transformado en una rutina. Extrañamente no ocurre lo mismo en el exterior donde su obra es producto de tesis, seminarios y monografías en importantes centros académicos de Estados

Unidos y Europa. Lo que sí no admite discusión (por lo menos para quienes hemos leído todos sus libros) es que Diamela Eltit es poseedora de una narrativa que difiere totalmente con lo que llamaríamos literatura tradicional. ([www.letras.s5.com/eltit](http://www.letras.s5.com/eltit))

**EUGENIA BRITO:** "El doble relato en la novela *Por la Patria*, de Diamela Eltit".

En *Escribir los Bordes*: Congreso Internacional de literatura femenina latinoamericana 1987.

Porque esta novela, *Por la Patria*, reimprime sobre la lengua madre, colonizada y colonizadora, una lengua hija que explora su cuerpo en todos los registros de su polifonía, desde el ingreso a América Latina del español y la consecuente elisión de los lenguajes amerindios hasta el lenguaje actual, la frase popular, el panfleto, la cita obscena, la canción amorosa. Estos lenguajes se rozan **constantemente, pero ninguno de ellos alcanza mayor jerarquía que el otro [...]**

¿Y de qué modo tuerce Diamela Eltit el género novela? Justamente porque propone su texto como la reescritura de la patria; alegoría que rechaza toda iconización, todo mensaje. Su lectura de la realidad reinscribe lo ocurrido hace cinco siglos como modelaje de lo que ocurre en la contemporaneidad. Inscribir lo antiguo en lo nuevo y lo nuevo en antiguo bajo la forma de una de las leyes más queridas de la tragedia –el incesto– y proponer sobre el vaciado de los héroes nacionales, el cuerpo de una mujer y de una mujer paria como imaginario colectivo multiplicado es un modo nuevo de entender, a mi juicio, lo que es la práctica literaria.

## RECAPITULACIÓN

Este recorrido a través de la voces de estudiosos y conocedores de la obra eltitiana nos lleva a concluir, tal y como lo postula Bourdieu, que para ser reconocido frente al circuito de relaciones que forman el medio artístico, el trabajo del artista o escritor depende de una serie de agentes inmersos en el campo de producciones simbólicas que concuerdan con una validación, o no validación de sus obras. Tal validación se logra a partir de ciertos criterios coherentes con una tradición artística y, al mismo tiempo, con unas reglas vigentes en el mundo del arte de su tiempo<sup>122</sup>. Si lo que está en juego, en el campo de producción cultural, son diferentes especies de capital (económico, simbólico, etc.), que funcionan como capital específico de consagración; la literatura social de Eltit debe ser comprendida como una manera específica y estratégica de recorrer el espacio social, *locus* en el cual se activan las disposiciones del habitus. El *sentido del juego*, que ha orientado las estrategias empleadas por Eltit, tiene asimismo otro objetivo: la obtención de la validación de aquellos que tienen el poder para otorgarla. Y la principal estrategia que la escritora puso en marcha para ocupar un espacio dentro del campo literario de los ochenta fue, sin duda, la de la diferenciación. Es decir, la afirmación de la diferencia. Dicha diferencia es la vía alternativa que le ha permitido a Eltit ofrecer una estética renovada, con lo cual se cumple uno de los recursos de las vanguardias que es el de la introducción de cambios en el campo. Cambios que se concretan en la desestructuración de la novela, en la innovación de la forma

---

<sup>122</sup> Leyendo las transcripciones, uno puede pensar que los que pretenden estar a la par del espacio literario que sanciona el valor de la literatura, parece que establecieron, como única categoría valorativa legítima, la innovación. Mientras más al día se haya una literatura, mayor es su universalidad, así como también su campo de lectores.

o trama y en la situación desde los márgenes, entre otros tantos que se han mencionado a lo largo de este trabajo.

Finalmente, nuestro propósito en este capítulo ha sido exponer la red de relaciones de intercambio que se dan al interior del campo literario, así como sacar a flote las estrategias empleadas por Eltit con el objetivo de obtener un reconocimiento internacional, lo cual se corrobora con las transcripciones arriba detalladas. Al alejarse de las disputas imperantes dentro del campo literario de los ochenta: la literatura signada por lo social y la literatura de mercado; esta escritora chilena apuesta por situarse al margen y tal elección es una estrategia que a todas luces busca la validación de aquellos que pueden posicionarla más allá de las literaturas nacionales. El camino hacia la legitimación literaria, parece ser la ley que Eltit se propuso cumplir. La validación, se ha comprobado, ha venido de sus lectores, pero de aquellos lectores que, dentro del campo, cuentan con mayor poder y son capaces por tanto, con sus lecturas atentas y críticas, de aumentar el capital simbólico de aquella que escribe. En otras palabras, el *poder de consagración*, meta última de los productores simbólicos, le ha ratificado a Eltit la autoridad para *inaugurar su propio nomos en una obra que porta en sí misma el principio de su propia recepción* (Bourdieu, 1997; 109).

#### **4. DETRÁS DEL TEXTO: LAS HUELLAS DEL C.A.D.A**

Si el campo literario chileno de los ochenta aparece como un fecundo corpus literario en profunda mutación, tal vez se deba a que éste se inserta dentro de un panorama cultural sometido igualmente a transformaciones radicales de orden histórico, político, económico, social y artístico. Tales transformaciones, al interior del campo y del panorama cultural, son un signo indeleble que marca la cultura de los últimos tiempos. Pero además, la originalidad de la actividad creadora de algunos escritores, su concepción dinámica y ya madura de su trabajo (mezcla-ruptura-apertura) debe mucho a todas esas otras manifestaciones artísticas pensadas desde los colectivos de acciones.

Por tal razón y en el intento de revisar aquello que ha dotado a Eltit de un habitus con el cual se ha ganado una posición dentro del campo literario chileno y norteamericano preferentemente, abrimos este paréntesis para mencionar su paso por el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A) ya que ha sido fundamental la repercusión que dicho trabajo personal tuvo en su modo de entender y concebir el arte y su propio proyecto escriturario. Al respecto la escritora afirma:

Después de la experiencia de estudiar con Ronald Kay,  
**de nuevo el lenguaje me pareció muy provocativo [...]**  
Me permitió pensar más allá de la rigidez de las  
normativas de género, de disciplinas, más allá de la  
fenomenología tradicional. Fue una escuela libre que  
me permitió repensar los centros, el cuerpo y las  
estéticas.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Entrevista con Michael Lazzara: “Diamela Eltit: Conversaciones en Princeton”, 6 de abril de 2001.

Cuando Eltit se convierte en 1979 en una de las co-fundadoras del C.A.D.A, se reafirman y amplifican en ella esas nuevas plataformas conocidas con Kay<sup>124</sup> y aunque no había concluido su primera novela, publica por primera vez en la revista *Cal* (dirigida por Nelly Richard) un fragmento de *Lumpérica*. Ideológica y estéticamente se percibe una postura más clara y radical en ella a partir de 1980 cuando públicamente se quemó y tajeó los brazos y las piernas, para posteriormente leer una parte de *Lumpérica* (aún en proceso) en un prostíbulo de la calle Maipú donde se proyectó simultáneamente su cara en la pared exterior de la calle. Aquí Eltit equipara la literatura y la prostitución, al mismo tiempo que declara el prostíbulo marginal como centro cultural. Cortándose, Eltit subraya la integridad corporal del cuerpo, de la imagen ideal femenina y la del país. Es decir, Eltit ocupa el cuerpo como soporte de signos para marcar los lugares marginales del cuerpo social.

Dentro del Colectivo participó como escritora y artista de video y a decir de ella misma **“fue la parte más citadina de mi experiencia con la dictadura”**.

Desde su origen, los integrantes del C.A.D.A tuvieron claro que la finalidad del Colectivo era hacer un tipo de arte relacionado con la situación política del país desde el cual cuestionar las bases tradicionales y, frente a la intervención dictatorial sobre los espacios públicos, trabajar la ciudad como obra y como soporte. Desde la base de que era posible la relación entre arte y política, realizaron en la ciudad de Santiago que por ese entonces estaba intervenida, tres de los más significativos trabajos, provocando entre la población una gama de reacciones que iban desde el entusiasmo hasta la ira. La primera acción del

---

<sup>124</sup> Cf., el subcapítulo 2.2.2 De la posición a la toma de posición vanguardista, p. 297.

C.A.D.A fue **"Para no morir de hambre en el arte"** y se realizó en varias etapas durante 1979. El tres de octubre los miembros del grupo entregaron cien bolsas de medio litro de leche a los habitantes de la comuna La Granja, un barrio popular de Santiago. Al entregar la leche, pidieron de vuelta las bolsas para pasárselas a artistas, sugiriéndoles que las usaran como soportes de otras obras que estarían posteriormente exhibidas en una galería de arte. En la misma época habían publicado una página en *Hoy*, una revista nacional chilena de difusión masiva. Además, politizaron la acción explícitamente con un **discurso: "No es una aldea", que pronunciaron enfrente del edificio de las Naciones Unidas en Santiago y el Centro de Estudios para América Latina, la CEPAL. Las bolsas de leche venían impresas con las palabras "1/2 litro de leche". La frase por sí sola ("1/2 litro de leche")** traía a la memoria de los pobladores, el gobierno de Allende. Asimismo, aludía a una de las mejores épocas de lo que fue el gobierno de la Unidad Popular, ya que el medio litro de leche fue una de las 40 medidas fundamentales del programa político de Allende y sin duda, la de mayor impacto<sup>125</sup>. Aludir a la garantía de leche diaria para cada niño chileno, significaba resucitar el idealismo inicial del gobierno de Allende en el imaginario de los habitantes de Chile.

Otra de las acciones fue la de **"¡Ay, Sudamérica!"** que en 1981 consistió en lanzar 400,000 panfletos desde unos aviones civiles sobre las comunidades más sobrepobladas de Santiago, pero indiscutiblemente el trabajo más político de todos fue el de **"Contingencia"** en la que se apoderaron de los muros de la

---

<sup>125</sup> Cuando Allende asume la conducción del país, había en Chile alrededor de 600,000 niños con retraso mental porque no se habían alimentado lo suficiente los primeros ocho meses de su vida, porque no habían recibido las proteínas necesarias. De esta realidad nació el medio litro de leche que no era la opción definitiva, pero sí un aporte positivo. ([www.sinpermiso.info](http://www.sinpermiso.info)).

ciudad rayándolos con la palabra NO +. Eso fue en el año de 1983, a diez años del golpe, y la consigna se relaciona con la postura política que fue asumida por extensos sectores populares frente a la dictadura de Pinochet, como los sindicatos, que reclamaban en las calles NO + VIOLENCIA, NO + DESAPARECIDOS POLÍTICOS, NO + HAMBRE. Las mujeres también se apropiaron del NO + agregándole PORQUE SOMOS MÁS.

Esta acción difundida por el colectivo contribuyó sin duda a que las personas perdieran el miedo y pudieran expresar su rechazo al autoritarismo y para Diamela Eltit, *esta consigna acompañó el fin de la dictadura y fue un momento en que el colectivo se disolvió porque sentimos como si no pudiéramos hacer nada más. Si la convocatoria fue arte y política, pues el NO + nos anuló, nos sobrepasó [...] el NO + se transformó en un patrimonio social* (En: Lazzara 2001).

En Chile, el C.A.D.A compartió el campo cultural con otros grupos cercanos que emergían, de acuerdo con **el estudio que hace Nelly Richard, de la "escena de avanzada"**. Richard (en Neustadt: 2001, 22-23) describe dos tendencias artísticas: *la del C.A.D.A inscrita en la línea de las vanguardias que reivindicaba el proyecto estético como vinculador de fuerzas de cambio que pretendían transformar el conjunto de las estructuras sociales.* La otra tendencia que Richard atribuye a *Leppe, Dittborn, Altamirano, Díaz y Brugnoli-Errázuriz ejercía micro-narrativas fragmentarias y dispersas para alterar y subvertir la lógica del sistema en un paradigma desconstruccionista y posmodernista.*

Sin embargo, Fernando Balcells **"el teórico del Colectivo"**, se distancia de Nelly Richard al afirmar que: *se caracterizó en esos años por una efusión conceptual*

*que, a veces me tienta pensar, tenía que ver más con su inseguridad en el castellano que con la propuesta de distinciones productivas. Su hermetismo literario fue un refugio que puso límites a su gran aportación teórica. Adscrita inicialmente a la tesis de autorreferencialidad de la historia del arte, en el estilo de la teoría progresista de que la ciencia avanza de error a verdad y un clavo saca a otro clavo, tuvo en ese tiempo dificultades para entender procesos sociales particulares, sin patrón aritmético y sujetos a interdependencias culturales y sociales contradictorias. Rechazaba la poesía, porque su lenguaje no es verificable, es incierto para la razón, incontrolable. Le acomoda hablar de mesianismo, respecto del CADA, porque en la reducción implicada en el nombre le parece posible controlar una práctica cuyo sentido es, de algún modo, el descontrol de las lógicas políticas y teóricas establecidas o emergentes. Nelly Richard ha sido un gran motor cultural en nuestro país y sus aportes teóricos son relevantes, pero no ha sido certera a la hora de trazar diferenciaciones **significativas entre las distintas vertientes de lo que ella misma bautizó como "la avanzada"** (Ibíd., p.71)*

**Mientras Richard habla de dos "tendencias", Balcells** habla literalmente de dos grupos. El grupo de Nelly al cual sus integrantes: Ronald Kay, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Carlos Altamirano y la propia **Nelly Richard** llamaban **"Grupo Visual"**; el otro grupo era el C.A.D.A constituido por la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita; los artistas visuales Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y el sociólogo Fernando Balcells. **Las "diferenciaciones significativas"** a las que alude Balcells se sostienen en los distintos modos de enfrentar la represión, las urgencias sociales, las inhibiciones propias y, sobre todo, tienen que ver con

diferencias estratégicas respecto de la inscripción del arte en la producción social de la realidad.

Precusores los del C.A.D.A, de la utilización de aparatos de televisión y de videos, apostaban, entre otras cosas, a la ampliación de las técnicas tradicionales del arte llevándolas hasta el límite, buscando su exclusión del diccionario de las técnicas de arte. En el discurso del C.A.D.A había un intento de fusión de lenguajes, que se ejemplifica tal vez en la amalgama entre arte y vida. La única obra de arte posible era la propia vida y más allá del carácter testimonial en que se ha querido encerrarla, implicaba una fuerte ruptura con el **arte "comprometido" y subordinado de la izquierda por su propuesta de** identidad entre creación y vida y por la centralidad fundamental que atribuía a la cultura. Entre sus propósitos, se ha dicho ya, se contempló intervenir el espacio cotidiano de Santiago con imágenes insólitas que interrogaban condiciones que se habían vuelto habituales en el ámbito reprimido del Chile dictatorial.

Sobre el particular Eltit asegura que *hasta hoy, el trabajo del C.A.D.A fue el más radical de su tiempo en relación al problema arte-política, en la medida en que incluyó materialmente una ciudad intervenida por los cuatro costados. Nosotros transitábamos lo político pasando por el cuerpo social concreto, poblaciones, sujetos populares y eso es lo que criticaba Nelly Richard, lo veía como un gesto totalizante. Ella estaba por operaciones simbólicas y nosotros estábamos por operaciones sobre lo real* (En Neustadt; p. 95).

De la *Escena de avanzada*, José Joaquín Brunner (1987; 62-64) afirma que *a diferencia de las ciencias sociales "disidentes" o independientes, la escena de*

*avanzada no logra re-insertarse socialmente en el campo cultural; permanece allí como una manifestación de vanguardia, estrictamente sujeta a un público "orgánico", minoritario y con patrones de consumo altamente resonantes con aquellos que priman entre los propios productores de la escena de avanzada. Extremando las cosas podría decirse que la escena de avanzada es exclusivamente un circuito de producción. Lo anterior ocurre por la propia dinámica interna de la escena de avanzada que aparece, con posterioridad al '73, como un movimiento de ruptura con las tradiciones imperantes en el campo de la plástica y el campo artístico en general, lo que le impide invocar la legitimidad del campo y aparecer, cosa que en cambio logran las instituciones de ciencias sociales independientes, como la continuidad de una empresa que allí tiene su centro. En la práctica, la escena de avanzada debe seguir operando en el campo oficial, pues sólo desde esa posición puede aspirar a cierto reconocimiento. Fuera de él no logra darse su propia institucionalidad relativamente estable, como muestran las frustradas experiencias de grupos, revistas, galerías y movimientos.*

Según Brunner, a pesar del esfuerzo por redefinir sus prácticas y por alterar la relación tradicional entre representación y arte y entre arte y existencia; a pesar de sus rupturas y desplazamientos que la alejan de los viejos modelos de arte comprometido, de frentes culturales, etc., la escena de avanzada no logra redefinir, para sus propias actividades, un espacio desde el cual encontrar un punto de salida hacia nuevos públicos, lo cual la lleva a un aislamiento socialmente percibido como vanguardismo, hermetismo, esoterismo de los lenguajes empleados, etc.

Por otra parte, el surgimiento del C.A.D.A dentro de una corriente neovanguardista en los primeros años de la dictadura en Chile, constituye una más entre otras tendencias que en dicho periodo se disputaron la escena cultural. Para entender las acciones de arte de este colectivo hay que situarlo y contemplar no solo las condiciones de dictadura en que trabajaron, sino también el arte contestatario que estuvo en boga durante la Unidad Popular, cuyo antecedente más inmediato son las Brigadas Ramona Parra. La distancia estética entre el C.A.D.A y las Brigadas resultan evidentes, las primeras, de acuerdo con Richard (Ibíd. 24), *usaron un arte para transmitir un mensaje directo persistiendo en la tradición de realismos que subordinan la imagen al contenido de un mensaje que vehicula ideologías, mientras que el C.A.D.A nunca se subordinó al código realista que no es lo mismo que lo real a que se refiere Eltit. En vez de articular un mensaje de consigna directa, yuxtaponía imágenes contradictorias para provocar diálogo y cuestionamiento.*

Robert Neustadt (Ibíd., p. 102) afirma que *a pesar de estas diferencias significativas, las Brigadas muralistas pueden leerse como precursores del C.A.D.A en cuanto a su relación con el arte [...] el puente común entre el C.A.D.A y los muralistas tiene que ver más con el lugar en que se expone el arte (los espacios públicos) que con las obras en sí.*

En los años ochenta, una de las agrupaciones más llamativas con la cual compartió el C.A.D.A el escenario de la dictadura fue **“Las yeguas del Apocalipsis”** formada por Pancho Casas y Pedro Lemebel. Las extensas y transgresoras actividades de este colectivo se organizaron en torno al trabajo plástico en video, instalación y performance, pero vinculadas fuertemente con

la escritura, con la inscripción de un tema no tocado en el país como era la homosexualidad en ese tiempo de los albores de la democracia. Esencialmente, todo el trabajo de Las Yeguas tenía que ver con la escritura; ya fuera con los nombres de las personas o con cierta conceptualización, por tal razón siempre mantuvieron vínculos fuertes con los textos de poetas y escritoras como Carmen Berenguer y Diamela Eltit.

Con respecto al C.A.D.A, como asegura Robert Neustadt (Ibíd., p.120) *hoy pueda resultar incómodo para algunos de ellos recordar ciertas "acciones de arte", como cuando Raúl Zurita, por ejemplo, se masturbó en una exposición.*

Entre otras acciones performativas de las que se tiene constancia figura la de la escritora Marcela Serrano, quien también incursionó en esta modalidad y alguna vez pintó a brochazos su cuerpo desnudo, dejando un testimonio gráfico del momento. O la de los integrantes de Las Yeguas quienes en una ocasión entraron a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile montando un caballo. Ambos no traían ropa y su acción, que convulsionó a los estudiantes de un **colegio cercano, tenía el propósito de "refundar" la casa de Bello.** Eso ocurrió en 1988. Cuatro años más tarde, fue Patricia Rivadeneira quien, apenas vestida con una bandera chilena y amarrada a una cruz, apareció en el Museo de Bellas Artes durante un evento a beneficio de la Corporación Chilena de Prevención del Sida. **Sin embargo, más polémica fue "la performance" de un actor que realizó el acto sexual con una topopletera, durante el Quinto Festival de Nuevas Tendencias Teatrales, en 1988. La obra titulada "El teatro como imitación de la vida", duró siete minutos, fue dirigida por Abel Carrizo e incluyó sexo oral y, aparentemente, penetración.**

Evidentemente, hay una vertiente de las acciones de arte que atrae el lado más morboso, con connotaciones sexuales explícitas y algún grado de violencia. En esta línea destacan los nombres de John Lennon y Yoko Ono, cuando invitaron **a la prensa a su alcoba, con la intención de pregonar el "haz el amor, no la guerra"**.<sup>126</sup>

Contempladas hoy en conjunto y en retrospectiva todas las acciones realizadas, desde las Brigadas hasta los colectivos, se puede ver la trascendencia de sus trabajos. Concretamente, las acciones del C.A.D.A abrieron un espacio dentro del discurso autoritario que permitió que fuera posteriormente ocupado por el movimiento democrático. Desde el colectivo se construyó un imaginario en torno al cual se gesta el cambio, la manera en que se conceptualiza lo que es **arte y lo que es política en Chile y la noción de "acción" evocada por el colectivo** fue la de corregir la realidad, tanto la realidad del arte contestatario como la situación política de la dictadura. Robert Neustadt (Ibíd.; 19) a este propósito dice: *La "acción" implícita en las acciones de arte del CADA, se refiere tanto al acto de generar estos eventos insólitos en público, como el desafío político de efectuar los eventos. Del happening heredaron la práctica de usar la ciudad como soporte artístico abierto en la realización (efímera) de una obra colectiva. Pero, en contraste con el happening, el CADA intentó canalizar la energía de la calle de una manera productiva a fin de estimular cambios que si no serían específicos, sí serían definitivamente democráticos.*

Con base en lo anterior **podemos pensar que el arte de las "acciones de arte"** del C.A.D.A, se basaba en nociones democráticas de la estética que no

---

<sup>126</sup> Información obtenida de la revista chilena **Qué pasa** 1503 del 31 de enero de 2000.

pretendía imponer ni lecturas ni soluciones fijas y que el elemento común de los dos términos: arte y acción era su acto de realización. El objetivo, tanto político como estético de las acciones de arte del C.A.D.A, fue crear acción al hacer arte en el espacio urbano de Santiago de Chile. De esta manera se cumple lo que Diana Taylor (2003; P.11) asegura con respecto al performance o arte de acción: *se apoya siempre en un contexto específico para su significado y funciona como un sistema histórico y culturalmente codificado.*

Ahora bien, los mecanismos internos que intervienen en la construcción de sentido de ***Por la Patria*** como la aparente ausencia de una coherencia narrativa y la complejidad en el nivel de abstracción de las propias secuencias narrativas puestas en relación, nos obliga a detenernos en eso que también subyace detrás del texto y que está vinculado con el **performance**.

## **5. EL PERFORMANCE TAMBIÉN**

Una de las primeras cuestiones con las que se encuentra cualquier investigador sobre **el performance o la performance**, conocido en América Latina como arte conceptual, es el de su carácter polisémico que se resiste a ser aprehendido en la reducción del término mismo. Dada su naturaleza fluida y compleja es un arte difícil de definir, clasificar, planificar, racionalizar, mostrar, evaluar o vender. Se trata de un conjunto heterodoxo de actividades cognitivas y creativas que exige una visión ampliada, espíritu crítico y continuamente nuevas estrategias para ser teorizado, estudiado, practicado, presentado y documentado. Con todo y esto resulta indispensable recurrir a la semántica del propio término para intentar mostrar un bosquejo que nos permita traspasar las metodologías tradicionales y abrir nuestro análisis a otras miradas partiendo

siempre de lo que la propia novela nos marca para su abordaje. El término **performance** proviene de los estudios teatrales y de los estudios antropológicos que se enfocan en dramas sociales y colectivos. Incluye múltiples tipos de eventos en vivo, puestas teatrales, bailes, ritos, manifestaciones políticas, fiestas, entre muchos otros.

Víctor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa "**parfournir**" que significa "**completar**" o "**llevar a cabo por completo**". Para Turner, así como para otros antropólogos que escribieron entre los 60 y los 70, las performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en su universalidad y relativa transparencia, Turner propuso que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances (Turner en Taylor 2003; p.3).

Sin embargo, a la hora de analizar este concepto expandido del **performance** resulta indispensable decir que el arte actual le debe a los dadaístas de principios del siglo XX, pero sobre todo al pintor Marcel Duchamp (28 de julio de 1887 – 2 de octubre de 1968), el haber puesto énfasis en la inteligencia y en las ideas por encima de la manualidad. Y que no es hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando se percibe una clara ruptura con el concepto de arte convencional. Primero se abandonó la composición pictórica convencional y las referencias a los ámbitos académicos por los artistas informales; entre los que podemos mencionar se encuentran Pollock de Estados Unidos de Norteamérica, Mathieu de Francia, Wols de Alemania y Appel y Jorn,

del Cobra Group, que al igual que Duchamp no sacrificaron el valor sublime de la obra de arte<sup>127</sup>.

Como una vertiente del arte contemporáneo iniciado en los años sesenta, **el performance** es un término que se entrelaza con el teatro experimental, las vanguardias artísticas y las ciencias sociales englobando manifestaciones muy diversas y fronteras mal divididas. A pesar de esto, **el performance** de los años setenta sí llegó a tener una función claramente definida. Participaba de un movimiento de cuestionamiento de los valores tradicionalmente adjudicados al arte y pretendía ser la punta de lanza de un movimiento de rechazo de la obra artística como objeto. De ahí las múltiples tomas de posición contra la obra acabada, expuesta, consumada, contra la obra como producto.

A pesar de la evolución a que ha estado sometido el término durante los últimos cuarenta años, **el performance** mantiene su carácter anti-institucional e interdisciplinario que defiende ferozmente la movilidad de las fronteras con base en la idea de que es precisamente en los cruces y las intersecciones donde los campos se fertilizan, e insiste en el proceso, en el trabajo haciéndose, en el contacto con el público, en la participación de éste. Por tal motivo no es de extrañar que en este cuestionamiento todas las formas hayan sido aceptadas y que todas las tendencias hayan podido manifestarse. La idea principal que **subyace en todas ellas es que la "verdadera" obra de arte no es el objeto físico producido por el artista, sino que ésta consiste en "conceptos e ideas"**. Dichas variadas formas de expresión son herederas de los grupos gestores de nuevas ideas y soluciones como el American Pop y British Pop, Les Nouveaux

---

<sup>127</sup> Fuente: <http://es.wikipedia.org>

Réalistes, La figuration Narrative y Fluxus que culminaron entre 1967 y 1972 en un grupo que creó el arte conceptual.

**Con un fuerte componente heredado de los "ready made" de Marcel Duchamp,** el artista americano Sol Lewitten, en una serie de escritos realizados entre 1967 y 1969, es quien mejor define al arte conceptual. Él defiende la primacía de la idea y del concepto sobre la realización material de la obra, pero también resalta otros elementos: a) la implicación y participación del espectador y b) la insistencia en el lenguaje, el comentario social o político, el cuerpo y la naturaleza. Dentro de esta vertiente podemos inscribir el trabajo de Diamela Eltit.

Las líneas de trabajo del arte conceptual son muy diferentes entre sí: el body art, el land art, el process art, el performance art, el arte povera, y entre sus más importantes representantes se encuentran artistas como Joseph Kosuth, Weiner, el grupo inglés Art & Language, Gilbert and George, Dennis Oppenheim, Walter de Maria, Robert Smithson, Jean Dibbets o Richard Long<sup>128</sup>. Para muchos de sus estudiosos y seguidores, el arte conceptual, como síntesis de las ideas y reflejos artísticos derivados de todos esos grupos, es indefinible

---

<sup>128</sup> Joseph Kosuth es la figura más definida del conceptualismo lingüístico. Se ocupa más del lenguaje que de la exhibición de objetos físicos (sillas). Weiner, siguiendo a Kosuth, deja la pintura para centrarse en una obra cuyo medio de comunicación es el lenguaje. Eleva las palabras a la categoría de escultura debido a la dimensión material que éstas tienen. Art and Language, emplea el lenguaje de un modo analítico. Proclaman las construcciones teóricas como las únicas obras de arte. Gilbert and George, artistas plásticos que realizan foto montajes a gran escala. Dennis Oppenheim, escultor y artista gráfico. Sus creaciones están basadas en reconstrucciones arquitectónicas. Walter de María, escultor, compositor de música, realiza happenings y producciones teatrales y multimedia. Robert Smithson, escultor. Fue uno de los integrantes de la corriente artística llamada *Earthwork* o *Land Art* (intervenciones en la propia naturaleza). Se interesó por la escultura monumental y, de alguna manera, efímera. Jean Dibbets, pintor minimalista y fotógrafo de figuras geométricas. Richard Long, fotógrafo y escultor. Su obra está relacionada con el Land Art. Datos obtenidos de: "Arte y arquitectura contemporáneas", Enciclopedia Microsoft Encarta Online 2007 y [www.avizora.com](http://www.avizora.com)

en su estilo, material o forma, sobre todo por las ideas y significados que maneja. Sus productores y defensores dicen que se trata de un arte vivo que se alimenta de los hechos y acontecimientos sociales, de un arte activo que obliga a participar y opinar, de un arte que no deja a nadie impasible.

En América Latina el uso común de **performance** deriva en la actualidad de la antropología y de la sociología, o "performance" como arte de acción para destacar las diversas aplicaciones productivas de los varios significados. Para Diana Taylor (Ibíd.; 5), *el término **performance** no tiene equivalente ni en español ni en portugués y ha sido referido como "arte de performance" o "arte de acción" perteneciente al campo de las artes visuales. Traducido simplemente pero sin embargo (sic) de manera ambigua como "el performance" o "la performance", travestismo que invita a los angloparlantes a pensar acerca del sexo/género de "performance", el término está empezando a ser usado más ampliamente para hablar de dramas sociales y prácticas in-corporadas.*

Para esta investigadora "el performance" usualmente se refiere a aquellos eventos que tienen que ver con el campo de lo político o de los negocios, mientras que la acepción femenina de performance "la", generalmente denota aquellas acciones que pertenecen al campo del arte o del deporte. En ambos casos funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas; lo que Richard Schechner ha dado en llamar "twice behaved-behavior", es decir un comportamiento dos veces actuado o repertorio reiterado de conductas repetidas.

En un nivel, **el performance** constituye el objeto de análisis de los estudios de Performance. Incluye diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales predeterminados o relativos a la categoría de evento. En otro plano, **“performance” también constituye una lente metodológica que permite a los académicos analizar eventos como performance:** las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender estos fenómenos como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. Como una práctica in-corporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma de conocimiento. También en los estudios de performance las nociones acerca del rol y la función de performance varían ampliamente. Algunos especialistas aceptan su carácter efímero, arguyendo que desaparecen porque ninguna **forma de documentación o reproducción captura lo “en vivo”.** Otros extienden su comprensión de performance al hacerla copartícipe de memoria e historia. Como tal, asegura Taylor (Ibíd.; 6) *el performance participa en la transmisión y preservación del conocimiento.*

En el contexto mexicano el **performance** es un tema que está abierto a discusiones y proposiciones y según el estudio que hace Erick Merino en su libro **titulado “¿Qué es el performance?” (1998) esta expresión artística remite a tantos mundos que seguramente está cobrando una identidad propia.** Como ejemplo de lo anterior tenemos a Jesusa Rodríguez, la artista de cabaret/performance y a Tito Vasconcelos, uno de los primeros performers en

asumirse públicamente como gay, perteneciente a la generación de comienzo de los ochenta en México y conocido por caracterizar a la señora Martha Sahagún esposa del Ex presidente Vicente Fox Quezada.

De acuerdo con Taylor *Las bromas y juegos de palabras revelan, al mismo tiempo, la ansiedad por definir a qué refiere el término "performance" y la perspectiva que abre como un campo emergente para nuevas intervenciones artísticas y académicas* (Ibíd. p. 1).

El performance, en el espacio chileno, está íntimamente ligado a los colectivos que empezaron a hacerse presentes desde la primera etapa de implantación del régimen como la nombra Brunner. El C.A.D.A, (Colectivo de Acciones de Arte) en el cual participó Eltit, decididamente influyó en su forma de concebir de otro modo las formas de narrar. De hecho, uno de los elementos que más ha contribuido a señalar el trabajo de esta escritora como neovanguardista, es el desarrollo de happenings o "acciones de arte" y dicha performatividad alimenta en forma muy clara la construcción de sus obras novelísticas.

Dentro de este marco, no debiera extrañar el hecho de que todos los signos que componen a ***Por la Patria*** participan de un significado global, tanto los que constituyen el texto propiamente dicho, como los que lo enmarcan y están fuera de él, en este caso la experiencia de Eltit en su paso por el colectivo. Tal vez esta experiencia, vertida en forma de registros en la novela, sean programas de lectura propuestos por la autora, o tal vez escapen a la intencionalidad de la misma y toman el estatuto de huellas de un trayecto de sentido descifrable por el lector. Como quiera que sea y desde nuestro estatuto de lectores, a lo que nos ha obligado el acto de lectura es a entablar un diálogo

con el texto que se muestra como receptáculo de voces y discursos diversos y, justamente, nuestro deber ha sido relacionar la obra examinada con otros discursos y experiencias que hablan dentro de ella o se nos han presentado como vinculados a ella. El trabajo de Diamela Eltit parece atacar desde diversos frentes el discurso canónico de la narrativa chilena y latinoamericana y no nos cabe duda de que en la profundidad y sorprendente lucidez de su obra, las circunstancias históricas en que fue escrita han de haber influido tremendamente en su factura y en la postura que la escritora mantiene con un mercado editorial aparejado con el despegue de la narrativa chilena en los circuitos comerciales internacionales.

## **VARIACIONES PARA UNA CONCLUSIÓN**

## **EL EXPERIMENTALISMO COMO APORTE Y COMO CRÍTICA**

Definitivamente, el recorrido *Por la Patria* de Diamela Eltit no ha sido fácil. La novela en sí misma nos ha dado material más que suficiente para ser explotado de manera transdisciplinaria por estar confeccionada alrededor de una problemática política y socio-histórica. De hecho, esta problemática le proporciona al texto una fertilidad que nos obligó no solo a reconocer que nos enfrentamos a una obra que toca culturas, costumbres, épocas, relaciones, lenguas y gramáticas diferentes; sino a buscar una metodología y unas herramientas teóricas que permitieran ser aplicadas al texto sin constreñirlo, sin someterlo a la rigurosidad de las mismas.

Dentro del marco teórico-metodológico se apostó por una perspectiva interdisciplinaria procedente, principalmente, de dos vertientes: las aportaciones de Pierre Bourdieu al campo literario y que nos facilitó el trabajo de revisión efectuado al campo literario chileno de los ochenta para destacar las estrategias empleadas por Eltit para posicionarse dentro de él. Estrategias que diferenciándola del resto de sus pares, logran captar sobre todo, el interés de la crítica académica quien es la que finalmente ha validado su obra y la que ha venido a aumentar su capital simbólico. Por otro, las aportaciones de Cornelius Castoriadis y Serge Moscovici en lo relativo a los conceptos de Imaginario Social y Representación Social. Ambos conceptos nos sirvieron para enfocar aquellas temáticas que, como la del incesto, desarticulan el imaginario de la clausura familiar, el quiebre de los roles biográfico-familiares condicionados por el estereotipo de los géneros sexuales reglamentados por la cultura oficial, así

como todo lo relativo a las representaciones del poder y de la violencia ejercidos durante la dictadura.

Dadas las características de la novela objeto de nuestro estudio, decidimos fijar dos dimensiones que nos permitieron asir mejor su contenido: La dimensión Literaria y la Dimensión Socio-histórica. El análisis propiamente lo iniciamos con la dimensión literaria y dentro de ella quedaron contenidos la poética eltitiana, la reseña de algunas de sus principales obras, la autopoética y el análisis efectuado a ***Por la Patria***. En la dimensión socio-histórica se registra la acción femenina en el Chile dictatorial, tema que incluimos aprovechando el carácter alternativo del feminismo que el texto ofrece. De igual manera, esta dimensión da cuenta del trayecto realizado al campo cultural de la década de los ochenta y más precisamente al campo literario chileno de esa misma época. El recorrido por el campo, permitió sacar a flote las luchas y las estrategias que los integrantes del campo efectúan con el único propósito de alcanzar la *legitimidad literaria*. Como dicha competencia está determinada por el volumen de capital que portan los jugadores, por la trayectoria que han recorrido al interior del campo y por su capacidad de aplicar las reglas del campo, pudimos constatar que la posición ocupada por Eltit dentro del campo literario chileno de los ochenta, responde a su estrategia de ruptura del canon literario imperante y a la implementación de la diferencia estilístico-narrativa. Estrategia que por una parte no logra situarla cómodamente dentro de ninguna de las generaciones literarias que revisamos, pero que por otra le permite ser reconocida por sus pares que, finalmente, validan y otorgan el reconocimiento y *la legitimidad literaria*, objeto de todas las apuestas dentro del mencionado campo.

De la noción de imaginario retomamos el imaginario efectivo o imaginario radical para abordar aquellos imaginarios relacionados con el espacio, la vida cotidiana, la familia, el incesto, y el poder. También nos permitió tocar el tema de la oralidad, la identidad indígena y de su cosmovisión concretada en los viejos saberes de la medicina tradicional. Dentro de los enfoques relativos a las Representaciones Sociales, retomamos la dimensión de pertenencia que vinculamos a la noción de campo y habitus de Bourdieu, para dar cuenta del paso de Diamela Eltit por la escuela de Ronald Kay y el Colectivo de Acciones de Arte, así como de aquellos aspectos significantes de la actividad representativa que la escritora expresa en las representaciones que hace particularmente del poder y la violencia ejercidos sobre los cuerpos. Estas representaciones que Eltit elabora se han considerado como la resignificación y exposición metaforizada de un periodo concreto como es el de la dictadura. La convergencia de líneas de reflexión que van de la lingüística, la historia, la política, a la sociología son un claro ejemplo de los nuevos desarrollos y de la desterritorialización de los conocimientos no solo dentro del ámbito literario, sino de las ciencias humanas en general, de allí la pertinencia de haber recurrido a las categorías de campo, de representación y de imaginario social. Toca ahora cerrar este trabajo y, para tal objetivo, hacemos una recapitulación de todo cuanto se ha dicho en relación con la obra objeto de nuestro estudio y en relación con su autora. Pero el cierre estaría fuera de tono si no recurrimos, de algún modo, a esa forma irreverente que la lectura Eltitiana ha dejado en nosotros como una huella, de allí que juguemos un poco con el final... variándolo.

En ***Por la Patria*** el relato corre a cargo, mayormente, de un narrador en primera persona (Coya) y se combina con el salto a la tercera persona que asume la presentación de los personajes y, mediante el recurso de la analepsis, nos cuenta detalles acerca de sus más íntimos deseos y de sus más íntimos pensamientos. Es a través de esta tercera voz que se instala el elemento político de la obra, ella se ocupa en combinación con la primera persona (Coya), de narrar los eventos exteriores relativos a la violencia instaurada por el régimen dictatorial. (Cf. PLP: 54-55, 58, 66, 72, 79, 84, 90-94).

Aunque el elemento político de la obra sea un acto, una toma consciente por parte de la escritora y sea, asimismo, uno de los postulados del performance, sospechamos que dicho elemento también encuentra sus bases en la concepción clásica griega. Hacer política, desde esta concepción, era participar de la vida común, actividad social por excelencia y al mismo tiempo una obligación de cada ciudadano para consigo mismo. Renunciar a hacer política era renunciar a gobernarse, y por tanto, a ser libre. La política era la actividad social fundante de la sociedad y la palabra era el fundamento de la práctica política. La preeminencia de la palabra sobre cualquier otro instrumento de poder se torna en el instrumento político por excelencia, se transforma en el elemento central de la práctica política, una práctica que se configura como debate contradictorio, discusión y argumentación. La palabra suponía también un elemento central para pensar el espacio público, tal como lo hace Eltit en su obra.

En ***Por la Patria***, la escritora se da a la tarea de enunciar temas que a nivel social se tratan de manera eufemística y estratifica de manera simultánea las

voces del poder que aparecen de forma simbolizada, pero no solo las voces del poder, también las voces de la resistencia. Al dar voz a los silenciados por la dominación genérica, étnica o por la represión política, Eltit logra romper el discurso monológico del poder, inscribiendo así un texto femenino en el orden masculino que sesgadamente va a deslegitimar la autoridad patriarcal en cualquiera de sus manifestaciones. Mediante el acto de escribir, de ficcionalizar, Eltit accede al poder por medio de la palabra. A través del lenguaje el personaje femenino (Coya) y las marginadas etnias indígenas adquieren la posición de sujeto hablante y su representación en el orden simbólico.

Esta posición de la que hablamos se logra a través de la hibridación lingüística. La expresión de la hibridación lingüística, que no fusiona, ni funde el habla sino que respeta su condición de significado y significante, corresponde en cierto modo a un programa ideológico que trae implícita la reivindicación de los valores culturales indígenas. La realización formal no pasa del costumbrismo lingüístico que utiliza procesos estilísticos ya conocidos y tratados por otros escritores costumbristas de profunda raigambre en Hispanoamérica. Se trata fundamentalmente de la reproducción del habla coloquial chilena que conserva registros del habla indígena y que aparece en estilo indirecto libre y en los diálogos.

Dentro del contexto de la Literatura Latinoamericana, nos parece que la obra de Diamela Eltit es significativa no solo por la incorporación de estas expresiones que, en última instancia, son un rasgo estilístico correspondiente a la voluntad de la escritora; sino porque con ellas contribuye a la refundación de la novela hispanoamericana que ha de ser incluyente, no solo de estrategias escriturarias

que rompen con lo literariamente conocido y establecido, sino incluyente de aquellos seres que permanecen en los bordes de las sociedades. Pareciera que con el contexto lingüístico, la escritora quisiera abarcar los demás contextos: étnicos, políticos y sociales. Por lo menos en esta novela de la cual nos ocupamos, el planteamiento de la cuestión lingüística indígena transcribe una oposición racial y social, un enfrentamiento que, dentro del contexto social a que alude el texto, también se da al nivel de la mentalidad blanca (criolla, esclava, zarca) e indígena (quechua, aimará, colla).

El lenguaje me parece estratégico en el sentido más radical y múltiple del término. Desde luego, el lenguaje, además de poderoso, me parece represivo, opresivo. Pero no estoy segura de que el lenguaje ordene el caos; puede, en algunos casos, detonarlo.<sup>129</sup>

Esta afirmación nos reitera que el lenguaje tal y como se plantea en la novela es no solo una reflexión, sino es al mismo tiempo posibilidad y limitación. Dentro de las posibilidades se encuentra la incorporación de formas escriturarias novedosas y provocadoras que facilitan, asimismo, la lectura histórico-social de una época concreta de la historia de Chile, pero simultáneamente aleja a la novela misma de lo que conocemos tradicionalmente por literatura realista ya que incluye un carácter experimental que rompe con lo meramente narrativo. Muchos de estos recursos escriturarios: la repetición, la acumulación y la condensación como estrategia, eliminación del

---

<sup>129</sup>Entrevista a Mariana Enríquez: “Tengo la mano terriblemente engarrotada”, junio de 2003.

lenguaje excesivo (que convive al mismo tiempo con el exceso de las formas barrocas del lenguaje), prolijidad descriptiva, grandilocuencia, secuencias narrativas prolongadas, el uso excesivo de guiones, etc., etc., ya habían sido trabajados con anterioridad por diversos novelistas latinoamericanos de los cuales hemos hecho mención. Con todo y esto, no resulta excesivo decir que la creación literaria de Eltit se encuentra situada dentro de una rica tradición hispánica y latinoamericana que busca textualizar la experiencia personal y colectiva de su época valiéndose de un acervo cultural y social en el que es posible encontrar ecos de Góngora, de Vallejo, de Rulfo y de Carpentier.

***Por la Patria*** fue escrita en 1986, cuando el colectivo C.A.D.A ya se había disuelto, pero tanto en ***Lumpérica*** (1983), como en ***Por la Patria*** ya están presentes algunas de las temáticas recurrentes en la obra de la escritora como son el cuerpo femenino, lo marginal, la jerga a veces incomprensible, la identidad, etc., así como el fuerte experimentalismo ligado a la crítica social o, mejor dicho, el experimentalismo como crítica.

Dentro de este experimentalismo se encuentra la fragmentación que rompe con la linealidad de la narración; el resultado es el tratamiento del argumento o historia por medio de fragmentos. Esta fragmentación, si bien significa una lucha contra las instancias de poder que determinan el orden del discurso, por otro lado significa también una desorganización de los más arraigados ritos de la tradición literaria. Y es sin duda, una de las herencias que Eltit obtuvo en su paso por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, concretamente con Ronald Kay, y por el C.A.D.A. Todo en conjunto es lo que está detrás del texto.

La concepción que Eltit tiene de la obra, es decir, todo aquello que comunica narrativamente: elementos visuales, teatrales, prosa poética, etc., se sale de los mencionados ritos de la tradición literaria en cuanto que la dota, conscientemente y al igual que un *performance*, de una intencionalidad en la que va implícita el componente principal que es el receptor. Lo sustantivo de esta *performance* narrativa es, como ya decíamos, una de las contribuciones que Eltit hace a la transformación de la narrativa latinoamericana. Justamente, esos parámetros establecidos: la intencionalidad y la acción del receptor-lector, dotan de sentido a todo el sistema sógnico y sémico utilizado en la producción del mismo, y al igual que un *performance* es el receptor quien termina de dar un sentido al texto, y es él quien se hace presente, en la dimensión práctica, del contenido semántico que expresa el texto.

La fragmentación, al igual que las estrategias escriturarias ya citadas, son algunos de los recursos que Eltit magistralmente vincula a técnicas de otros géneros artísticos, como el cinematográfico. Esta forma de vincular el cuerpo textual de la novela a un soporte visual nos remite al *performance* que, como ya hemos visto, se interesa por interactuar con un amplio registro de búsquedas y dentro de un gran espectro de lenguajes del arte contemporáneo. Pero no solo eso, lo fílmico se convierte también en un lenguaje que va a funcionar como otro narrador que privilegia los detalles y acercamientos a hechos y situaciones concretas. Será el lenguaje-lente que registre datos relativos al abuso del poder en todas sus expresiones: psicológica, física, etc. (PLP. 143 y 180). Así como los referidos al teatro del cual toma el recurso de las acotaciones (Cf. PLP: 66, 127, 142) y los parlamentos que aparecen, por

ejemplo, en el subcapítulo dos “Acerca de vencedores y vencidos” los cuales, tipográficamente, conservan la estructura de las obras teatrales (PLP. 219). Estructura teatral que opera, ante todo, con la dramatización de un discurso en el que el elemento oral se sitúa a la par de la forma escrita de la lengua. Es en el más estricto sentido un *performance*. Ambos elementos: la escritura y lo oral señalan, entre otras, la integración de la interculturalidad, la unión de lo que permanece fragmentado fuera del texto. La mezcla y no solo el lenguaje quebrado, es en definitiva otro de los elementos decisivos que definen el valor estético de la obra, de ahí que sea también en el plano del *performance* donde este valor deba ser analizado.

Este lenguaje fílmico, mediante el uso de close up o acercamiento, refiere insistentemente la precariedad de las condiciones materiales en que se encuentran presas Coya y sus amigas y la precariedad de sus cuerpos (PLP. 170-171, 179, 184).

Es posible constatar la influencia del *performance* al interior de estas citas en las que es posible encontrar algunos de los elementos que lo alimentan y dan forma: insistencia en los lenguajes, hechos y acontecimientos sociales, una postura política clara, definida y cargada de intencionalidad, así como su interés por el cuerpo como el único lugar real en el que la diversidad existe plenamente.

La integración del lenguaje fílmico al literario da por resultado un acto “**performativo**”<sup>130</sup> que refiere a situaciones en las que la emisión de ciertos

---

<sup>130</sup> Debemos al lingüista John L. Austin el haber acuñado, en 1961, el término “performativo” al que define como “una manifestación lingüística que no sólo describe sino que también cambia el mundo creando situaciones nuevas”.

enunciados implica la realización de una acción. Solo que esta "acción" de la escritora ya no ocupa el espacio urbano de Santiago, como cuando militaba en el C.A.D.A, sino que utiliza el género de la novela como espacio para verter el poder de la palabra venciendo así la abrumadora maquinaria del poder político.

Y en esta "acción" se da la formulación de dos definiciones diferentes de la imagen: la cinematográfica y la literaria. La imagen cinematográfica se caracteriza por desarticular la narrativa siguiendo la lógica de escenas y secuencias que invitan, asimismo, a romper la linealidad, ser universalista en sus medios de expresión y a la falta de códigos normativos pero asentada sobre tradiciones estéticas identificadas. En la literatura, en cambio, *la imagen recurre a la comparación de un hecho con otro que posee las mismas cualidades en mayor grado. Esta imagen se designa, convencionalmente, como la representación figurada de un sentido propio, con lo cual el texto del discurso figurado, remite a un discurso "propio" o sea otro texto* (Derrida; 1971). La combinación de estas dos descripciones de la imagen en **Por la Patria** provoca un giro en su textualidad exploratoria, en su lenguaje preciso, en su aventura de alternativas y virtualidades y, al igual que en las acciones de arte, se hace imprescindible la participación, la complicidad e inteligencia del lector.

### **Una Variación más:**

No se puede negar: Tras la fractura y quebrantamiento que Eltit practica como operaciones estilísticas, está la historia que parece adueñarse del cauce de la estructura narrativa, del lenguaje como dispositivo discursivo, para drenarlos hacia acontecimientos totalitarios, hacia esas figuras que escribieron una historia particular, pero que no dejan de entretenerse con un universo general;

o sea, transcribir lo más abyecto de la historia, sus zonas de sombras. En síntesis, la violencia expuesta en ***Por la Patria*** forma parte del despliegue del imaginario político de la dictadura pinochetista el cual ha sido examinado a la luz de las categorías de Representación e Imaginario Social las que, como guías teóricas, nos fueron orientando en la reflexión histórico-sociológica. Por tal motivo, parte del análisis que hemos desarrollado toma como referente el contexto político, histórico y social, ya que de él se puede desprender cómo se constituyen socio-históricamente los diferentes agentes, discursos y retóricas en juego.

La obra eltitiana es compleja en sus intenciones, en sus oscuridades. Demasiadas simbologías para atraparlas, también demasiada subversión sobre ella. En dicha narrativa se respira el aire de ocultamiento que textualiza y expone todo el proceso interior que transcurre en los destellos históricos de la novela que es reelaborada a través de ciertas representaciones imaginarias, por ejemplo, el espacio de interacción colectiva que emergió en la década del setenta en Chile. Periodo en el que la invención de representaciones autoritarias buscaba su legitimidad basándose en el dominio del espacio público colectivo, así como en su legislación práctica y discursiva, y en donde, ante cualquier postura de rechazo por parte de los no simpatizantes, actúa el dispositivo de la represión. Al ocuparnos de ***Por la Patria***, fundamentalmente trabajamos estos hechos y las temáticas derivadas de ellos. Al igual que luces intermitentes, dichas temáticas y hechos, proyectan la atmósfera de miedo y clausura develando más desde la fragmentación que a partir de la alusión directa y lineal. Cada una de estas luces va iluminando nítidamente la construcción de la figura de un país,

Chile, que se va armando de a poco entre quiebres y fragmentos dejados caer como sin propósito. El tiempo histórico se desliza subrepticio, reunificándose en palabras cortas, a veces incoherentes respecto al diálogo o la situación donde se escurre, como si la autora solo pretendiera esbozar un mapa y no plantear, con la certidumbre ya instituida, los hechos socio-históricos que transcurrieron. Por su parte, el lenguaje se hace a semejanza del acontecimiento socio-histórico: excesivo, cargado de quiebres y rupturas. En ***Por la Patria*** de Eltit se da un nombramiento oblicuo de la historia, como una especie de escenario de contextualidad superficial, pero con alcance. Regresando otra vez al punto de partida de este análisis; la escritora ha subvertido la realidad histórica al posicionar a los seres marginales como centro de su elaboración imaginaria. Y la realidad histórica chilena únicamente fascina a Eltit con algunas voces, con ciertos referentes que, a su antojo, enriquecen el lenguaje del horror, que resulta en definitiva, su premisa de construcción literaria y política o su política de escritura como a ella le gusta afirmar.

En conclusión, el presente trabajo ha intentado distinguir un conjunto de factores cuyo examen resulta imprescindible para la comprensión de la novela ***Por la Patria***. Entre dichos factores se han considerado las coyunturas históricas y sociales, diversas dimensiones de la formación cultural de Chile (desde el habla coloquial, la familia nuclear, hasta las políticas culturales previas al golpe de Estado de 1973); así como los debates sobre el lenguaje literario, la experimentación artística y el feminismo en Chile. El análisis y contextualización de los mencionados factores constituyen una parte sustancial del trabajo de tesis porque son la prueba fehaciente de que para comprender la política, la

representación y los imaginarios en una novela tan breve y, a la vez, tan densa es imprescindible una visión transdisciplinaria que sepa vincular a la escritura con su finalidad crítica en condiciones de dictadura militar y de censura. Por otra parte, esta tesis se distingue de otros trabajos elaborados en torno a la producción simbólica de Diamela Eltit, porque no se centra solamente en el análisis del nivel lingüístico, sino que privilegia el contenido social e histórico expuesto por las temáticas que inundan el texto y, asimismo, porque aporta la información necesaria para comprender en qué reside la originalidad de la narradora estudiada y su trascendencia para la literatura latinoamericana. Finalmente, si algo hay en este trabajo que despierte o siembre el interés por conocer más acerca de la propia escritora y su obra solo con ello habrá alcanzado su propósito.

## APÉNDICES

## **APÉNDICE 1. BREVE BIOGRAFÍA DE LA ESCRITORA**

Diamela Eltit nació en Santiago de Chile en 1949. Estudió literatura en la Universidad de Chile (1976). Desde 1972 y por más de una década trabajó como profesora de castellano en la escuela secundaria. Su actividad principal es la de escritora, la cual combina con la de profesora en la Universidad Tecnológica Metropolitana, en la Universidad de Chile y en otras Universidades de Estados Unidos, Europa y América Latina a las que ha asistido como profesor invitado, conferencista y panelista en numerosos congresos y coloquios. Es una persona controvertida que se niega a hablar sobre sus orígenes porque está convencida de que los elementos biográficos pueden determinar la postura de un posible lector ante su obra. Si acaso se alcanza a intuir en las entrevistas concedidas que es de origen humilde (Cf. Leonidas Morales) y que tanto su madre como su abuela fueron madres solteras.

Fue cofundadora del Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A) en 1979 y su paso por él determinó los modos de aprehender y expresar el arte y la estética narrativa que ahora la identifica. **Su instalación de video "Traspaso cordillerano", se mostró en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1981 y mereció por él el Gran Premio de Honor.**

De 1960 a 1994 fue agregado cultural de Chile en México, durante la presidencia de Patricio Aylwin y es aquí en México donde escribe su novela *Vaca Sagrada* (1991).

En 1985 Obtuvo la beca Guggenheim.

Diamela Eltit es autora de una obra que a estas alturas ya puede calificarse de extensa. Su narrativa se caracteriza por abordar temas complejos para la sociedad chilena, como la situación de la mujer, la marginalidad social y la discapacidad mental. Además de su obra narrativa, Diamela Eltit es autora de una serie de artículos sobre literatura, arte y política que dan cuenta de sus frecuentes colaboraciones en la prensa nacional.

#### **OBRAS DE DIAMELA ELTIT:**

- *Lumpérica* (Santiago, Ediciones del Ornitorrinco, 1983)
- *Por la Patria* (Santiago, Ediciones del Ornitorrinco, 1986)
- *El cuarto Mundo* (Santiago, Planeta, 1988)
- *El Padre Mío* (Santiago, Francisco Zegers Editor, 1989)
- *Vaca Sagrada* (Buenos Aires, Planeta, 1991)
- *Los Vigilantes* (Santiago, Editorial Sudamericana, 1994)
- *El infarto del alma* (con Paz Errázaris, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1994)
- *Los trabajadores de la muerte* (Santiago, Seix Barral, 1998)
- *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política* (Planeta/Ariel, 2000)
- *Mano de obra* (Santiago, Planeta, 2002)

#### **SOBRE DIAMELA ELTIT:**

- Raquel Olea, *De la épica lumpen al texto sudaca*, en su lengua víbora, Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas, Cuarto Propio, 1998.
- Nelly Richard, *Duelo a muerte y jugada amorosa. La novela, el libro y la institución*, en Revista de Crítica Cultural (Santiago, N°. 6, mayo 1993)

- Juan Carlos Lértora, *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit* (Santiago, Cuarto Propio, 1993) que incluye una útil bibliografía.
- Algunas reseñas de valor son las de Ágata Gligo, *Lumpérica*, en *Mensaje* (Santiago, N°. 343, octubre de 1985); y *Por la Patria de Diamela Eltit*, en *Mensaje* N°. 355 de diciembre de 1986.
- Martha Contreras, *Por la Patria, Una novela femenina de vanguardia*, en *El Sur* (Concepción, 7 de junio de 1987).
- Otros ensayos recientes se deben a Rodrigo Cánovas, *Apuntes sobre la novela Por la Patria* (1986) de *Diamela Eltit*, en *Acta Literaria* (Concepción, N°. 15, 1990).
- Eugenia Brito, *La narrativa de Diamela Eltit: un nuevo paradigma socio-literario de lectura*, en su *Campos minados literatura post-golpe en Chile* (Santiago, Cuarto Propio, 1990).
- Pablo Catalán, *Lumpérica o las iluminaciones de Diamela Eltit*.
- Luz Ángela Martínez, *La dimensión espacial en Vaca Sagrada de Diamela Eltit: la urbe narrativa*, en *Revista Chilena de Literatura* (Universidad de Chile, N°. 49, 1996).
- Pedro Granados, *El cuarto mundo, un arte de amar nuevo*.
- Mónica Barrientos Olivares, *Corporalidad y transgresión en Lumpérica de Diamela Eltit*, publicado en el volumen I de *Reflexiones* en el que se incluyen a otras escritoras como Isabel Allende, Julia Álvarez Inés Arredondo, María Luisa Bombay, Laura Esquivel, Rosario Ferré y otras más.

## **ENTREVISTAS:**

- En las entrevistas que ha concedido, Eltit desarrolla las búsquedas y planteamientos de su proyecto literario. Véanse entre ellas la de:
- María Eugenia Brito, *Desde la mujer a la androginia*, en *Pluma y pincel* (Santiago, N°. 17, agosto de 1985; donde viene también una reseña suya de *Por la Patria*).
- Patricio Ríos, *Chile: ni desprecio ni puro amor*, en *Cauce* (Santiago N°. 100, 23 de marzo, 1987).
- Claudio Donoso, *Tenemos puesto el espejo para otro lado*, en *Apsi* (Santiago, N°. 191, 25 enero a 8 de febrero, 1987).
- Guillermo García-Corales, *Entrevista con Diamela Eltit: una reflexión sobre su literatura y el momento político-cultural chileno*, en *Revista de Estudios Colombianos* (Bogotá, N°. 9, 1990).
- Leónidas Morales, *Narración y referentes en Diamela Eltit*, en *Revista Chilena de Literatura* (Universidad de Chile, N°. 15, noviembre de 1997).

## **AUTOR ENLACES:**

- <http://www.letras.s5.com/archivoeltit.htm>
  - <http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/autos/eltit/diamela.htm>
  - [www.pinceton.edu/plasweb/publications/Cuadernos/cuadernos5\\_frontcover.pdf](http://www.pinceton.edu/plasweb/publications/Cuadernos/cuadernos5_frontcover.pdf)
  - [www.cf-ac.uk/euros/newreadings/volume6/greenm.html](http://www.cf-ac.uk/euros/newreadings/volume6/greenm.html)
  - <http://www.uchile.cl/cyberhumanitastis/cyber8/deltit.htm>
  -
- [http://www.hartwick.edu/encuentros/otherpages/participants/diamela\\_eltit.html](http://www.hartwick.edu/encuentros/otherpages/participants/diamela_eltit.html)
- <http://www.tercera.cl/diario/1997/09/02/76.html>
  - <http://www.quepasa.cl/revista/1436/25.html>
  - [www.angelfire.com/art/safolesbos/diamela\\_eltit.html](http://www.angelfire.com/art/safolesbos/diamela_eltit.html)
  - [www.humnet.ucla.edu/spanport/faculty/cortinez/novela.pdf](http://www.humnet.ucla.edu/spanport/faculty/cortinez/novela.pdf)
  - <http://critica.uchile.cl/ensayo/emergencias.htm>
  - <http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N180/central2.shtml>
  - [http://www.geocities.com/athens/styx/378/LOS\\_ESCRITOS\\_DE\\_DIAMELA-ELTIT.htm](http://www.geocities.com/athens/styx/378/LOS_ESCRITOS_DE_DIAMELA-ELTIT.htm)
  - [http://www.sudesdata.net/entrevistas/diamela\\_eltit.htm](http://www.sudesdata.net/entrevistas/diamela_eltit.htm)
  - [http://www.noticias.uol.com.ar/edicion\\_1323/seccion\\_arte.htm](http://www.noticias.uol.com.ar/edicion_1323/seccion_arte.htm)
  - <http://www.literateworld.com/spanish/2002/escritormes/sep/w01/biografia>

## **APÉNDICE 2. RESUMEN CRONOLÓGICO DE LA HISTORIA DE CHILE**

Poco antes del golpe de estado, el régimen político chileno sufrió una severa crisis que acabó por reducir los márgenes de gobernabilidad del país, preparando el enorme colapso que acabaría de estallar en septiembre de 1973. Este fenómeno, según Maira, se puede hallar en varios factores: a) una notable sobreideologización de las visiones y propuestas de los partidos políticos b) la primacía de lo ideológico se tradujo en un desinterés por los problemas concretos del país y c) la fragmentación equilibrada de los partidos y bloques **que hizo que el país viviera normalmente en una situación de "empate político". Esto originó lo que se llamó "el Chile de los tres tercios" en el que tanto la derecha como el centro y la izquierda tuvieron, desde finales de los años cincuenta, un respaldo básico cercano al 30% del electorado que, dependiendo de la coyuntura, permitía al tercio más crecido "conquistar el poder".**

De todos los escenarios electorales que el país conoció, el de la pareja división del electorado en tercios antagónicos que correspondían a la derecha, el centro y la izquierda, fue el más inestable de todos y tuvo una significativa responsabilidad en la gestación de la crisis que culmina con la llegada del general Pinochet al poder.

1970-1973

Los partidos de derecha propusieron a Jorge Alessandri argumentando que conservaría las obras de progreso de la administración anterior.

La Democracia Cristiana **lanzó a Rodomiro Tomic, prometiendo "cambios en libertad".**

La Unidad Popular, encabezada por Salvador Allende, propuso un programa de 40 medidas que abarcaban:

- b) Nacionalización del cobre, del salitre, del hierro, de la banca y servicios de utilidad pública.
- c) Expropiación de superficies agrícolas superiores a 40 hectáreas de riego básico.
- d) Reformar el Poder Judicial y el Parlamento.
- e) Promover la planificación económica e industrialización.
- f) Reparto de medio litro de leche diaria a cada niño chileno.

1970- La campaña electoral estuvo acompañada de numerosos hechos violentos. Allende obtuvo, en septiembre de este año, el 36.4% de los votos, derrotando a Jorge Alessandri por apenas algo más que un punto, repitiendo a la inversa el escenario de 1958. La gran diferencia fue que él era portador de un programa de gobierno mucho más radical y amenazante para sus adversarios. Como necesitaba el apoyo democrático cristiano del Congreso para subir a la presidencia, firmó un Estatuto de Garantías en que se comprometía a conservar la libertad de enseñanza, prensa asociación y reunión y la indemnización legal de todos los bienes expropiados.

Un atentado ultraderechista mata a René Schneider dos días antes de reunirse el Congreso,

En su primer discurso Allende invita a:

**“Iniciar la construcción del socialismo en forma progresiva, a través de la lucha consciente y organizada en partidos y sindicatos libres”.**

**A “alcanzar el control y la propiedad de los centros de trabajo” [...] “para superar progresivamente la división entre chilenos que explotan y chilenos que son explotados [...] para que cada uno participe de la riqueza en común acuerdo con su trabajo y de modo suficiente para sus necesidades[...] reducir las enormes diferencias de remuneraciones por las mismas actividades laborales. Sólo logrando dicha igualdad, cada hombre disfrutará de la dignidad y respeto que debe exigir.**

La activa puesta en marcha del programa de gobierno de Allende dio lugar a una creciente y dramática confrontación con sus opositores. Éstos rápidamente constituyeron una eficaz mayoría parlamentaria que aisló al gobierno de la Unidad Popular y restó posibilidades a su propuesta de un avance gradual al **socialismo en “democracia, pluralismo y libertad”, de acuerdo con las características que el propio Allende hiciera de sus planes en el primer mensaje presentado al Congreso Pleno en mayo de 1971.**

La temprana hostilidad del gobierno de Estados Unidos, que incluyó una actitud extremadamente agresiva del presidente Richard Nixon y de su consejero de Seguridad Nacional Henry Kissinger, contribuyó también a privar al gobierno de Allende de un contexto de normalidad política desde el inicio mismo de su gestión. Desde antes de que Allende iniciara su mandato, el presidente Nixon había instruido a sus colaboradores en el Consejo de Seguridad Nacional para **que organizaran todas las acciones de desestabilización que llevaran a “hacer chillar la economía chilena”.** Los planes de Washington incluyeron tempranos contactos y un fuerte apoyo a los opositores del régimen lo que vino a enrarecer todavía más el ambiente político del país.

La producción subió al 12% con inversiones inorgánicas de dinero. Esto, unido a la pérdida de reservas del Banco Central, provocó una inflación del 1% diario.

1971- Se crea la Empresa Nacional de Distribución y Comercialización para asegurar el normal abastecimiento de alimentos y otros bienes.

La creciente escasez hace nacer el mercado negro con precios muy elevados.

La pérdida de las propiedades o sentir que éstas estaban en peligro tornó cada vez más agresivas a las organizaciones empresariales. La nacionalización generó descontento de las transnacionales, como la ITT que realizó por su cuenta conspiraciones para derrocar al gobierno, consecuentemente E.U.A forma un plan para desestabilizar el régimen a través de la CIA.

El crecimiento de la inflación provoca reajustes económicos que desembocan en la bancarrota estatal. La economía desempeñó un papel cambiante en la suerte de la Unidad Popular. Primero ayudó a reafirmar las expectativas de una vida mejor para los más pobres, pero luego provocó enormes trastornos a la vida cotidiana que hicieron más duras las condiciones de vida de la gente modesta que fue encontrando progresivas dificultades para satisfacer sus necesidades básicas.

**Se desatan huelgas en el cobre, huelgas de campesinos y la "marcha de las cacerolas vacías".**

La URSS otorga un crédito de 300 millones de dólares para promover la industrialización.

1972- Se crean las Juntas de Abastecimientos y Precios (JAP) cuyo fin era abastecer alimentos a las familias inscritas.

La polarización de la sociedad desemboca en la Confederación de la Democracia (CODE), agrupando partidos no marxistas. El objetivo a definir era si la Code tenía la mayoría suficiente para juntar los dos tercios del Senado e iniciar una acusación constitucional que llevara a la destitución del presidente Allende en **un juicio político. A esta acción los analistas la han denominado como "el golpe blanco".**

1973- En los comicios, la Unidad Popular obtiene el 43.3% de los votos y la oposición el 54.2% sin alcanzar los dos tercios necesarios para destituir al presidente. Con este triunfo Allende superó un obstáculo institucional, pero recibió también la confirmación de que en una confrontación a dos fuerzas su gobierno era minoría y que se esfumaba la perspectiva de disponer de la mayoría necesaria para afianzar las grandes transformaciones iniciadas.

Después de estas elecciones parlamentarias, para todos los observadores atentos y bien informados, el único escenario posible en el quehacer de la oposición era la búsqueda del golpe de Estado.

Los meses que precedieron al golpe preanunciaron, de un modo cada vez más nítido, la tragedia en que se sumiría el país y el término de la larga etapa de continuidad democrática que había caracterizado a Chile desde 1932.

Mayo- La Corte Suprema de Justicia declara quebrantada la juridicidad en Chile.

Junio- La Contraloría General, el Colegio de Abogados y la Cámara de Diputados manifestaron que el gobierno no había vulnerado el orden constitucional.

29 de Junio- **“El tanquetazo”**: Un regimiento de blindados de Santiago intentó tomar por sorpresa al Palacio de la Moneda y fue repelido por las tropas institucionales que todavía comandaba el general Carlos Prats.

El general Prats dejó la comandancia en jefe luego de encarar una campaña sistemática de hostigamiento y propuso como su sucesor al vicecomandante de esa rama, al general Augusto Pinochet.

Una huelga de transportistas detuvo al país que estuvo carente de gasolina para la movilización particular.

Efectivos de las Fuerzas Armadas, amparados por la Ley de Control de Armas, realizaron operativos para encontrar armamento introducido por grupos guerrilleros extranjeros que se preparaban para defender al régimen.

Agosto- aumentan las huelgas y las solicitudes de renuncia de Allende. El 23 de este mes de 1983, la mayoría de la Cámara de Diputados declaró la ilegitimidad del gobierno de Salvador Allende y convocó explícitamente a las Fuerzas Armadas a tomar la dirección del país.

3 de septiembre- Confederación Única de Profesionales de Chile hace un paro indefinido. Se unen estudiantes universitarios.

## **PERIODO AUTORITARIO 1973-1989**

El sangriento golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 no fue más que la culminación de una operación largamente gestada. La crisis política que culminó ese día fue el réquiem para el régimen de la Unidad Popular, pero no solamente acabó con éste. Con Allende se hundió en su totalidad el Chile republicano.

A temprana hora, la radio comunica el pronunciamiento de los comandantes en jefe y del general director de carabineros, denunciando la crisis moral y social del país, la incapacidad del gobierno para controlar el caos y la inevitable guerra a que conduciría la actividad de grupos extremistas y paramilitares. Exigían la inmediata entrega del mando.

Allende se atrincheró en La Moneda.

Aviones bombardearon el Palacio de Gobierno, asediado por tanques y fuerzas de infantería.

Alrededor de las dos de la tarde, mientras el palacio estaba en llamas, el presidente ordenó a sus ministros, consejeros y guardaespaldas que abandonaran el edificio por la entrada lateral de la calle Morandé. Tras

abandonar el lugar, el Presidente Salvador Allende desapareció en el ornamentado Salón de la Independencia y se suicidó.

En las calles se desató una violenta lucha con grandes bajas en cada bando.

Asumió el mando una Junta integrada por los comandantes en jefe del ejército: el general Augusto Pinochet Ugarte (quien la presidía); almirante José Toribio Merino de la armada, general de aviación Gustavo Leigh Guzmán de la fuerza aérea, y el director de carabineros César Mendoza Durán.

Lo que vino después fue para muchos una sorpresa. El diseño de un golpe **blanco o de una "dictablanda" que la mayoría** de los analistas aguardaron en función de la trayectoria del sistema político chileno, era una expectativa sin fundamento a la luz de los datos progresivos de la crisis de éste.

La Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) estaba ya en funciones cuando la junta la instituyó formalmente a finales de 1973 y ésta comenzó su existencia como un departamento de la Secretaría Nacional Ejecutiva para los Detenidos (SENDENT). Era la encargada de fijar los procedimientos a seguir en los interrogatorios, de clasificar a los prisioneros y de coordinar las funciones de inteligencia.

Seis días después del golpe, las tropas del ejército, apoyadas por carabineros, atacaron la fábrica Elecmetal buscando a Víctor Toro, director del MIR-MPR y a otros miristas. No lo encontraron pero cinco hombres fueron violentamente subidos en camiones requisados a la fábrica, sus cuerpos aparecieron al día siguiente.

Los ataques a las barriadas siguieron una pauta similar y ponemos dos casos que constatan lo anterior. El 20 de septiembre, tropas del ejército y de las fuerzas armadas junto con carabineros, atacaron la barriada de La Bandera llevándose a cuatro hombres de los cuales solo uno de ellos apareció el cuerpo; y el 23 arrasaron la barriada de Roosevelt en el distrito de Cochalí en Santiago, tomaron cinco prisioneros y los cuerpos de cuatro de ellos fueron hallados a lo largo de la autopista panamericana; el quinto cuerpo fue encontrado en el puente Bulnes, sobre el río Mapocho.

El toque de queda nocturno otorgaba la autoridad para disparar contra cualquier chileno que lo violara y dio a la junta el control absoluto sobre las calles. El toque de queda sirvió a otro propósito: dio a las fuerzas de seguridad la oportunidad de efectuar secuestros nocturnos y deshacerse de los cuerpos sin ser vistos.

Ante esta ola de violencia y represión miles de chilenos acudieron a las embajadas extranjeras en busca de asilo, del mismo modo que cientos de ciudadanos extranjeros se dirigieron a sus embajadas. El flujo de refugiados y demandantes de asilo se convirtió en un incómodo problema de relaciones

públicas para el régimen y en un desesperado problema humanitario para las organizaciones humanitarias y los gobiernos foráneos.

Los militares, al disolver el Congreso, ejercieron también los poderes Constituyente y Legislativo. La administración comunal se dejó a cargo de alcaldes designados por la Junta. Los registros electorales fueron destruidos y se decretó paro en la actividad política.

La originalidad de la conducta de la dictadura chilena radicó en buscar, desde el inicio, un nuevo ordenamiento jurídico, totalmente concordante con los intereses y valores que se buscaba proyectar, el cual sirvió, en primer término, para tratar de legitimar la conducta del Estado autoritario y luego para tratar de que estos principios sobrevivieran en el tiempo más allá de la dictadura misma. La autoconferida autoridad para promulgar leyes por decreto fue seña de identidad del régimen. De hecho, la junta marginaría el sistema judicial, con consecuencias tremendas para los derechos de los chilenos y para la integridad de la institución.

La procuraduría general era la encargada del control judicial de las leyes según la Constitución de 1925 vigente en el día del golpe. La junta no disolvió esta institución, pero tampoco le prestó atención.

1974- De acuerdo con el artículo segundo del decreto-ley para su creación, la DINA se convierte en una agencia independiente un 14 de junio. Debía ser un **“organismo militar de carácter técnico profesional, dependiente directamente de la junta”** cuya misión era **“reunir toda la información a nivel nacional, proveniente de los diferentes campos de acción, con el propósito de producir la inteligencia que se requiera para la formulación de políticas, planificación y para la adopción de medidas que procuren el resguardo de la seguridad nacional y el desarrollo del país”**. La fuerza directriz que operó detrás de esta nueva agencia fue el teniente coronel Manuel Contreras.

En diciembre de 1974, la junta aprobó un decreto-ley declarando que los decretos del régimen tenían fuerza de enmienda constitucional siempre que entraran en conflicto con las disposiciones de la Constitución de 1925. Un decreto-ley aprobado a finales de junio de este mismo año estipulaba que **“el poder ejecutivo es ejercido por el presidente de la junta”** y convertía a Pinochet en **“Jefe Supremo de la Nación”**, un título que se remontaba al periodo inmediatamente después de la independencia de Chile del dominio español. Otro decreto aprobado en diciembre, otorgaba al general el título formal de presidente de la República. Los otros miembros de la junta no bloquearon la maniobra.

De esta manera Pinochet obtenía un equivalente al poder de veto sobre cualquier iniciativa legislativa y política, dado que los decretos-ley tenían que

ser aprobados por unanimidad. Constituido como centro de decisión política fue disminuyendo de forma gradual el papel de la junta.

Carlos Prats, inmediato predecesor de Pinochet, y su mujer son asesinados en Buenos Aires en 1974.

Abril de 1975- Invitados por el Banco Hipotecario (propiedad de Javier Vial), dos de los principales economistas de la escuela de Chicago: Milton Friedman y Arnold Harberger, en audiencia privada con Pinochet lo aconsejan para la implantación de una estrategia de largo plazo, que incluía todos los aspectos de los esquemas económicos neoconservadores, que más tarde hicieron conocidos a escala mundial Margaret Thatcher en Gran Bretaña (1979) y Ronald Reagan (1981) en Estados Unidos.

Se impuso la economía de mercado neoliberal y Chile se constituyó en un pionero de lo que en América Latina puede considerarse un modelo neoliberal puro y en forma:

- g) Drástica reducción de las tareas y recursos del Estado
- h) Programas sistemáticos de privatización de empresas públicas
- i) Desregulación de la actividad económica
- j) Apertura comercial temprana
- k) Una rebaja unilateral de aranceles y
- l) La configuración de una política laboral que eliminaba las conquistas históricas del mundo del trabajo, en especial la estabilidad en el empleo y la existencia amplia de mecanismos de negociación colectiva, con base **en la idea de "una mayor flexibilidad del mercado laboral"**.

A partir de la designación de Jorge Cauas como cabeza del equipo económico del gobierno, en 1975, el régimen de Pinochet mantuvo una identidad casi completa con estas ideas. Con la sola excepción del breve interregno que llevó a la dirección económica del país, en agosto de 1983, al antiguo economista radical Luis Escobar Cerda, en medio de la crisis que había hecho caer el producto el año anterior cerca de un 14%. Escobar Cerda criticaba los enfoques de los economistas de Chicago y proponía un papel más activo para el sector público en los planes de reactivación productiva. A medida que se normalizaron las cosas, el grupo económico anterior recuperó posiciones y las afianzó a partir de febrero de 1985.

1976- En un intento de introducir un mecanismo de control sobre el poder creciente y extraordinario del Ejecutivo, Gustavo Leigh argumentó que no se debía permitir a Pinochet votar en la junta, no obstante fue en vano. Disminuido gradualmente el papel de la junta, a mediados de este año, dejaron de aparecer públicamente como supervisores de la acción política.

En este mismo año Orlando Letelier y la norteamericana Ronnie Moffit en Embassy Row en Washington son asesinados por agentes de la DINA.

1977- Pinochet se ve obligado a disolver la DINA. Al momento de su disolución la DINA contaba con 4 000 agentes y una extensa red de informantes y colaboradores. Siempre estuvo financiada, al menos en parte, por una intrincada red de empresas de exportación-importación y otras firmas.

1978- La voluntad reestructuradora de la economía chilena se reforzó con un **"programa de modernizaciones"** que entregó a las municipalidades el manejo de los sistemas de educación y salud pública; estableció el Plan Laboral, **reemplazó el antiguo "sistema de reparto" del Servicio del Seguro Social y las Cajas de Previsión** en la seguridad social por las Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP's) e introdujo en el sistema de salud a nuevas entidades privadas, las Instituciones de Salud Previsional (Isapres). En julio de este mismo año Pinochet logró expulsar de la junta al comandante de la fuerza aérea, Gustavo Leigh.

1980- Un mes después del golpe, Pinochet nombró una comisión para que redactara una nueva Constitución. Dicha comisión trabajó en el proyecto durante más de siete años antes de elaborar un borrador que Pinochet analizó, revisó y finalmente sometió a plebiscito en 1980. En septiembre consigue ganar el plebiscito.

1981- Pese a los anuncios de una rotación en la presidencia de la Junta Militar de Gobierno, hechos en la primera comunicación pública que el general Pinochet hizo la noche del golpe, éste toma la presidencia de la República por un periodo de ocho años integrándose a la Junta, César Raúl Benavides, Fernando Mattrei que reemplazó a Leigh y Rodolfo Stange que reemplazó a Mendoza. En dicha ceremonia celebrada en el Palacio de la Moneda, Pinochet dice que con ella se marcaba el final del gobierno militar y el inicio de un gobierno constitucional. Económicamente, Chile experimentaba un periodo de **expansión que sorprendía incluso a algunos de los "Chicago Boys"**, pero casi inmediatamente después de este acto, el peligro se cernió sobre Chile debido a una crisis económica que amenazaba con provocar convulsión política.

Las políticas de administración de Reagan que desaceleró los préstamos internacionales, fueron la causa de la crisis que sumió a América Latina en una profunda recesión.

1982- Las reservas internacionales chilenas habían mermado gravemente, el banco central experimentaba serias dificultades con la balanza de pagos y Chile sufría un considerable declive del 14% de su producto interno bruto.

En el ambiente social el régimen se enfrentaba con dos desafíos simultáneos: huelgas y protestas callejeras y violencia terrorista. El objetivo de ambos era **derribar a Pinochet y el slogan de "va a caer" se podía escuchar por todas las calles de Santiago**. El régimen respondió de la única forma en que sabía hacerlo: reprimiendo.

1983- El Sindicato de Trabajadores del Cobre convoca, el 11 de mayo, a una huelga general en protesta contra los severos efectos de la crisis económica y contra la política económica del régimen en general. Las huelgas se realizaron sistemáticamente de 1983 a 1986 con la consabida reacción violenta del régimen y la muerte de innumerables manifestantes.

En noviembre de 1984, Pinochet estimó conveniente asumir los extremos poderes de emergencia que le otorgaba la Constitución de 1980 y declaró el estado de sitio que en marzo de 1978 había sido rebajado a estado de emergencia.

Amnistía Internacional, Americas Watch y el Comité de Juristas para los Derechos Humanos, así como las múltiples organizaciones chilenas de derechos humanos comenzaron a denunciar los nuevos modelos de represión:

- m) Excesivo uso para callar las manifestaciones
- n) Incursiones masivas en barriadas para evitar la radicalización de los pobres
- o) Intimidación violenta de los líderes de los trabajadores, de los activistas estudiantiles, de los defensores de los derechos humanos y de los sacerdotes que trabajaban en las barriadas

En este mismo año (1984), el Departamento de Estado de los Estados Unidos confirma el alarmante incremento de la represión.

1985- El informe de Americas Watch y del Comité de Juristas para los Derechos humanos, proporcionaba cifras mucho más elevadas sobre el funesto resultado de las redadas masivas que el gobierno realizaba en los vecindarios. En marzo de este año, César Mendoza, renuncia a la dirección de los carabineros y a la junta.

1986- En la huelga planeada para el 2 y 3 de julio, que estuvo a punto de paralizar la economía, la descontenta clase media sobrepasó en número a los manifestantes de las barriadas pobres, invirtiendo la tendencia constatada desde hacía más de tres años. A Rodrigo Rojas de 19 años y Carmen Gloria Quintana de 18 años, los soldados los rociaron con gasolina y les prendieron fuego. Solo ella sobrevivió, pero quedó horriblemente mutilada. A finales de la primera semana de septiembre, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) bajo la dirección de Raúl Pellegrín y César Bunster, llevan a cabo la llamada Operación Siglo XX que no era otra cosa que una emboscada preparada en contra de Pinochet y de la cual salió ileso.

Después de la fallida emboscada el Partido Comunista y el FPMR se distanciaron e irónicamente provocaron que la oposición moderada uniera sus fuerzas.

La crisis vivida entre 1983-1986 tuvo causas económicas, no obstante fue principalmente política. Dicha crisis dio la oportunidad de desafiar al régimen

desde su mismo centro y de iniciar en Chile un proceso de democratización que ya estaba culminando en otros países del Cono Sur.

A lo largo de 1987, la oposición moderada siguió manteniendo reuniones para alcanzar acuerdos sobre una estrategia común para una transición ordenada.

1988 – El día 2 de febrero se anuncia la creación de un frente unificado, la Concertación de Partidos para el NO. Se trataba de una alianza de casi 16 partidos, de la que se excluyó a los comunistas y a los disidentes socialistas. Dicho frente es el resultado de las discusiones que se remontan a la formación de la Alianza Democrática de 1983 y predecesora de la Concertación de Partidos por la Democracia, coalición que gobernó a Chile después de Pinochet.

Pinochet, en este mismo 1988, venció a la oposición interna y tras ser designado candidato del régimen en la fecha establecida por los tribunales, fijó el día del plebiscito para el 5 de octubre. La oposición organizó una serie de actividades concertadas que implicaban la educación cívica y el registro del votante, así como una campaña tradicional. Junto con el Comando por el NO establecido por la concertación, se constituyó un Comité para las Elecciones Libres. El Comando por el NO, beneficiado de la experiencia de los observadores norteamericano, puso en marcha una sofisticada operación. Su recuento paralelo puso de manifiesto la tendencia opuesta del régimen que se había dado a la tarea de desinformar a la población una vez que comprobó que las estadísticas no le favorecían.

Pinochet perdió el plebiscito, pero no su ingenio. El resultado del plebiscito solo garantizaba que el régimen tenía que convocar elecciones durante el año siguiente. Ganara o no ganara, el general permanecería en el mando de las **fuerzas armadas hasta 1998 y posteriormente se convertiría en "senador por designación" de por vida.**

1989 – El general fue persuadido para que no concurriera a las elecciones anunciadas para diciembre. La derecha eligió a Hernán Buchi, joven ministro de finanzas de Pinochet. La Concertación eligió a Patricio Aylwin que había encabezado a los demócrata-cristianos en las fatídicas negociaciones con Salvador Allende.

La oposición, mientras tanto, se encargaba de enmendar la Constitución de 1980. Tenía ahora que eliminar muchos de los rasgos autoritarios de dicha carta. Las negociaciones comenzaron de inmediato, y finalmente dieron lugar a modificaciones sustanciales de la ley básica de Chile.

En diciembre de 1989 Patricio Aylwin consigue la presidencia a la cabeza de la Concertación y con él llegó el final de un periodo sin precedentes de gobierno autoritario.

## **EL CHILE DE LA TRANSICIÓN**

1990 – La inexorable realidad de la política chilena en este año, dada la trayectoria de la transición democrática de la nación, era el latente antagonismo entre el primer gobierno democrático en más de 17 años y las fuerzas armadas todavía controladas con firmeza por Augusto Pinochet, quien, como buen actor de la política chilena, había conseguido imponer limitaciones al nuevo gobierno.

2007- Chile, a la distancia, se ofrece con un panorama distinto. Ya ha muerto el dictador Augusto Pinochet y ha llegado a la presidencia una mujer: Michelle Bachelet Jeria.

## BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras:

- Eltit, Diamela. (1983). *Lumpérica*. Chile: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Por la Patria*. Chile: Cuarto Propio.
- \_\_\_\_\_ (1988). *El Cuarto Mundo*. Santiago: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Vaca Sagrada*. Chile: Cuarto Propio.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Los Vigilantes*. Santiago: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Emergencias: Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta/Ariel.

### Entrevistas:

- "Otro giro a la literatura". Entrevista con María Teresa Cárdenas. Agosto de 2002. [www.letras.s5.com/eltit\\_080802.htm](http://www.letras.s5.com/eltit_080802.htm).
- "Diamela Eltit y las errantes maquinarias del juego". Entrevista con Juan Chaple Clavijo (s/f).
- "Tengo la mano terriblemente engarrotada". Entrevista con Mariana Enríquez. 07 de junio de 2003. [interlink@enlaceweb.net](mailto:interlink@enlaceweb.net)
- "Diamela Eltit: Conversaciones en Princeton". Entrevista con Michael Lazzara. 06 de abril de 2001.
- "Un territorio de zozobra". Entrevista con Claudia Posadas. *Especulo* (2003) Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid.
- "Diamela Eltit: Se requieren nuevos imaginarios en torno a lo femenino". Entrevista con Daniel Swinburn. 09 de julio de 2000.

## ARTÍCULOS EN LIBROS Y REVISTAS

- Alcázar, Josefina: "Una mirada al performance en México". *Con el cuerpo por delante. 77882 minutos de performance*. (2001). México, INBA, pp.26-29.
- Aranda Márquez, Carlos: "Dos instantes". *Con el cuerpo por delante y 47882 minutos de performance*. (2001). México, INBA.
- Bianchi, Soledad: "Hace una década". *Revista Nomadías*. 1er. Semestre. 1998, año 2, No. 3. Universidad de Chile/Edit. Cuarto Propio.
- \_\_\_\_\_ "Escribir desde la mujer (literatura chilena actual)". *Revista de Literatura y lingüística de la Universidad Católica Blas Cañas*, No. 6, año 1993.
- Carrasco, Iván: "Antipoesía y Neo-Vanguardia". *Estudios Filológicos*, Valdivia/Chile, No. 23, año 2002.
- \_\_\_\_\_ "Poesía chilena actual: No sólo poetas". Artículo. *Paginadura. Revista de crítica y literatura*. Valdivia/Chile, No. 1, año 1989.
- CEPAL: "La brecha de la equidad. Una segunda evaluación". Santiago de Chile, 2000 (Referido por *Tiempos del mundo*, Año 5, No. 22, San José de Costa Rica).
- Díaz Eterovic, Ramón. (1997). *Nueva Narrativa Chilena: un futuro con las huellas del pasado*. En Carlos Olivares (Ed.), *Nueva Narrativa Chilena*, Santiago de Chile: LOM.
- Eltit, Diamela: "Las dos caras de la moneda". *Nueva Sociedad*. Julio-Agosto 1997, Caracas, Venezuela.
- Erhenberg, Felipe: "¡ Per! ¡For! ¡Ma!". *Con el cuerpo por delante. 47882 minutos de performance*. (2001). México, INBA.
- Espina, Mayra: "¿Entendemos la marginalidad?" *Temas*, La Habana, N°. 27: 69-96, octubre-diciembre de 2001.

- Forman, A.: "Democracia en Chile. ¿Dónde están las mujeres?". *Mujeres en Acción* N°. 2/93.
- Giménez, Gilberto: "Introducción a la sociología de Pierre Bourdieu". *Colección Pedagógica Universitaria*, N°. 37-38, Enero-Julio/Julio-Diciembre 2002.
- Gligo, Ágata: "Por la Patria de Diamela Eltit". *Revista Chilena Mensaje*. Diciembre de 1986.
- Hawkesworth, Mary: "Confundir el género". *Debate Feminista*. México: Metis, Productos culturales, Año 10, Vol. 20, Octubre 1999.
- Jara, R: "El revés de la arpillera". *Perfil literario de Chile* (s/f).
- Lorenzano, Sandra: "Los cuerpos de la transgresión". (s/f) Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Pintos, Juan Luis: "Los imaginarios sociales: la nueva construcción de la realidad social". *Revista Latina de Comunicación Social* N°. 36, Santiago de Compostela, diciembre de 2000.
- Prieto S., Antonio: "En torno a la tradición de la palabra performance". *Máscara*, Año 4, N°.s. 17-18, Abril-Julio, México, 1994.
- *Revista Proyecto Patrimonio* 2004 en [www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com)
- Richard, Nelly: "Arte en Chile desde 1973". *Escena de avanzada y sociedad*. Contribuciones Programa FLACSO-Santiago de Compostela, N°. 46, Enero de 1987.
- Rodríguez Kauth, Ángel: "El miedo, motor de la historia individual y colectiva". *Revista Idea*, N°. 1 España, 1986.
- Subercaseaux, Bernardo: "Notas sobre autoritarismo y lectura en Chile". *Revista Araucaria*, N°. 24, Madrid, 1983.
- **Valdés, T:** "Las mujeres y la dictadura militar en Chile", *M:D:* N°. 94 FLACSO, Santiago, 1987.

## **BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL**

- Abric, Jean Claude. (2001). *Representaciones sociales: el núcleo como una aportación a la teoría*. Madrid: Alfa.
- Aguirre Argomedo, Estela et.al. (1993). *Acerca del exilio chileno y la cultura*. Santiago de Chile: F.C.E.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. (1983). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Altamirano, Carlos. (2002). *Términos Críticos de Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Anderson, Benedic. (1991). *Comunidades Imaginadas*. España: F.C.E.
- Ayuso de Vicente, María Victoria. (1990). *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España: Akal.
- Baczko, Bronislaw. (1991). *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Baum, Richard. (1989). *Lengua culta, lengua literaria, lengua escrita*. Barcelona: Alfa.
- Berenguer, Carmen. (1994). *Escribir en los bordes*. Chile: Cuarto Propio.
- Berger, Peter y Tomas Luckmann. (1996). *La construcción social de la realidad*. Argentina: Amorrortu Editores.
- Bobbio, Norberto. (1982). *Diccionario de Política*. Vol. 2. México: Siglo XXI.
- Bonfil Batalla, Guillermo. (1991). *Nuevas identidades culturales*. México: CONACULTA.
- Bourdieu, Pierre. (1983). *El oficio del sociólogo*. México: Siglo XXI.
- ----- (1987). "La identidad como representación". en: Gilberto Giménez (Ed.), *La teoría y el análisis de la cultura*. México: SEP/UdeG/COMECSO.
- ----- (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

- ----- y Loic J. D. Wacquant. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- ----- (1997). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2000). *Cosas dichas*. España: Gedisa.
- Briceño León, R. y E. Wagner. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Brito Eugenia. (1990). *Escribir en los abordes*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Bruner, Jerome. (1987). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Brunner, José Joaquín. (1989). *Transformaciones culturales y modernidad*. Santiago de Chile: FLACSO.
- \_\_\_\_\_ (1992). *América Latina en la encrucijada de la modernidad: en torno a la identidad latinoamericana*. 7° Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social, Opción México.
- Campos Luque, Concepción y Ma. José González Castillejo. (1996). *Mujeres y dictaduras en Europa y América Latina: El largo camino*. Universidad de Málaga.
- Cánovas, Rodrigo. (1997). *Novela chilena nuevas generaciones: El abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- Castoriadis, Cornelius. (1981). *Los dominios del hombre: La encrucijada del laberinto*. España: Gedisa.
- \_\_\_\_\_ (1994) *La institución imaginaria*. Vol. I. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (1995). *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. 2. Barcelona: Tusquets.
- Castro Lucic, Milka. (2002). *Etnopolíticas y racismo: Conflictividad y desafíos interculturales en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Collazos, Oscar. (1997). *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: Ediciones Península.
- Chartier, Roger. (1982). *El mundo como representación e historia cultural: Entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Chihu Amparán, Aquiles. (2002). *Sociología de la identidad*. México: Gpo. Edit. Miguel Ángel Porrúa/UNAM Unidad iztapalapa.
- De Certau, Michel. (1993). *La escritura de la historia*. México: VIA.
- De Toro, Alfonso. (1992). *Los laberintos del tiempo: temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*. Frankfurt: Vervuert Verlag.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (1987). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI Editores.
- Ducrot, Oswald. (1993). *El decir y lo dicho: Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- Duchet, Claude. (1991). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Durand, Gilbert. (1979). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Echeverría, Bolívar. (2001). *Definición de la cultura*. México: Itaca.
- Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales (1979). Madrid: Aguilar. Tomos III, VII, VIII y IX.
- Ensalaco, Mark. (2002). *Chile bajo Pinochet: La recuperación de la verdad*. España: Alianza Ensayo.
- Feijoo, María del Carmen. (1991). *Mujer y sociedad en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Foucault, Michel. (1981). *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Vigilar y castigar*. España: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1991). *De lenguaje y literatura*. España: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- Franco, Jean. (1975). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Planeta/Ariel.

- Gallino, Luciano. (1998). "Cultura y Sociología del Arte" en: *Diccionario de Sociología*. México: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor. (1984). *La producción simbólica: Teoría y método en Sociología del arte*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Giménez, Gilberto. (1987). *Teoría y análisis de la cultura*. México: SEP/UdeG/COMECSO.
- Garretón, Manuel Antonio. (1993). *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago de Chile: F.C.E.
- Gauss, H. R. (1978). *Por una estética de la recepción*. París: Gallimard.
- Goldman, Lucien. (1967). *Literatura y sociedad: problemas de metodología en sociología de la literatura*. Bruselas: Universidad libre de Bruselas.
- \_\_\_\_\_ (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso.
- \_\_\_\_\_ (1992). *La creación cultural en la sociedad moderna*. México: Fontamara.
- González, Patricia Elena y Eliana Ortega. (1984). *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. República Dominicana: Edit. Huracán.
- Ibáñez, J. (1994). *El regreso del sujeto: la investigación social de segundo orden*. Santiago de Chile: Siglo XXI.
- Ibáñez, Tomás. (s/f). *La construcción de la realidad*. Madrid: Senda.
- Jodelet, Denise. (1984). *La representación social: Fenómenos, concepto y teoría*. Barcelona: Paidós.
- Kohut, Karl y José Morales Saravia. (2002). *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. Frankfurt/Main-Madrid: Separata.
- Laplantine, Francois. (1974). *Las voces de la imaginación colectiva: mesianismo, posesión y utopía*. Barcelona: Gedisa.
- Lazzara, Michael. (s/f). *Los años del silencio: conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura*. Chile: Cuarto Propio.

- Le Goff, Jacques. (1991). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós Básica.
- Lértora, Juan Carlos. (1993). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Chile: Cuarto Propio.
- Lienhard, Martín. (1995). *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. La Habana: Casa de las Américas.
- Light, Donald. (1992). *Sociología*. Colombia: McGraw-Hill.
- Maira, Luis. (1999). *Chile: la transición interminable*. México: Grijalbo.
- Martínez, Juan Luis. (1977). *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo.
- Matoso, Elina. (1996). *El cuerpo territorio escénico*. Buenos Aires: Paidós.
- Maturana, Humberto y Francisco Varela. (1990). *El árbol del conocimiento*. Santiago: Editorial universitaria.
- \_\_\_\_\_ y Susana Bloch. (1995). *Biología del emocionar y el Alba Emoting, entrelazando lenguajes y emociones*. Santiago: Domen ediciones.
- \_\_\_\_\_ (1997). *La objetividad: un argumento para dialogar*. Santiago de Chile: Dolmen ediciones.
- Merino, Erick. (1988). *¿Qué es el performance?*. México: La Moira.
- Mires, Fernando. (1996). *La revolución que nadie soñó*. Venezuela: Nueva Sociedad.
- Mora Penroz, Ziley. (2005). *La medicina ancestral mapuche: claves de una terapia milenaria*. México: Edit. Norma.
- Morgan, Rubin. (1993). *Mujeres del mundo: Atlas de la situación femenina*. Madrid: Taurus.
- Moscovici, Serge. (1986). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.
- \_\_\_\_\_ e Ivana Markova. (2001). *Idea and their development: A dialogue between Serge Moscovici and Ivana Markova*. En Gerard Duveen, *Social representation: Explorations in social Psychology*. New Cork: New Cork University Press.

- Neustad, Robert. (2001). *Cada día: La creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Olivares, Carlos. (1997). *Nueva narrativa chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Ong, Walter. (1994). *Oralidad y escritura*. Bogotá: F.C.E.
- Ortega, Julio. (2000). *Caja de herramientas: prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Pintos, Juan Luis. (1995). *Los imaginarios sociales: La nueva construcción de la realidad social*. Santander: Salterrae.
- Rama, Ángel. (1964). *Diez problemas para el novelista latinoamericano*. La Habana: Casa de las Américas.
- Ranciere, Jacques. (1998). *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. París: La fabrique editions.
- Roach, Joseph. (1996). *Cities of the dead: Cirium-Atlantic performance*. New Cork: Columbia University Press.
- Ruiz Naupari, Juan. (1999). *Formas de curación entre los pueblos indígenas*. España: Akal.
- Sánchez, Luis Rafael. (1985). *La guaracha del macho camacho*. La Habana: Casa de las Américas.
- Sarlo, Beatriz. (1994). *El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado*. Buenos Aires: Ariel.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Schecher, Richard. (2001). *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Argentina: Prometeo Libron.
- Schoter, John. (1989). *El conocimiento de la realidad social*. Argentina: Sendai.
- Subercaseaux, Bernardo. (1982). *Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982*. Santiago de Chile: Ceneqa.
- ----- (1998). *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile.

- Tafrá S. Sylvia. (1998). *Diámela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual*. Chile: Dibam. Dirección/Ril Editores/Centro de investigaciones Diego Barros Arana.
- Taylor, Diana. (2003). *Disappearing acts: Spectacles of gender and nationalism in Argentina's dirty war*. Duke University: Press Durham.
- Valdés, T. (1987). *Las mujeres y la dictadura militar en Chile*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Valenzuela, M. E. (1987). *La mujer en el Chile militar: todas íbamos a ser reinas*. Santiago: Ediciones Chile y América, Ceso-Achip.
- Varios autores. (1992). *Muestra de literatura chilena. Juntémonos en Chile. Congreso Internacional de escritores*. Santiago de Chile: SECH-PRED.
- Vidal, Hernán. (1998). *Tres argumentaciones postmodernistas en Chile*. Santiago de Chile: Mosquito-Biblioteca setenta&3 (Mosquito comunicaciones).
- Vuscovic, Pedro. (1975). *El golpe de estado en Chile*. México: F.C.E./UNAM.
- Zalamansky, H. (1970). *Los estudios de contenido: etapa fundamental de una sociología de la literatura*. En R, Escarpit. (comp.)
- Zavala, Iris M. (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtin: Una poética dialógica*. Madrid: Espasa/Calpe.
- Zemelman, Hugo. (1993). *Determinismos y alternativa de las Ciencias Sociales en América Latina*. Caracas: Edit. Nueva Sociedad.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Problemas antropológicos y utópicos del conocimiento*. México: El Colegio de México.
- Zohar, Danah. (1991). *La conciencia cuántica*. España: Plaza y Janés.
- ----- y Marshal, I. (1994). *La sociedad cuántica*. Barcelona: Plaza y Janés.

## **BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA**

- Alonso, Martín. (1990). *Enciclopedia del idioma*. México: Aguilar.
- Angenot, Marc. (1991). *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. (1982). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Beristain, Helena. (1970). *Análisis estructural del relato literario*. México: UNAM.
- Blanch, Xiro Antonio. (1995). *El hombre imaginario. Una antropología literaria*. Madrid: Universidad Pontificia, P.P.C., Comillas.
- Bloom, Harold. (1973). *The anxiety of influence*. New York: Oxford University Press.
- Buxo, José Pascual. (1995). *Las figuraciones de sentido*. México: F. C. E.
- Cros, Edmond. (1986). *Literatura, Ideología y Sociedad*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica-Hispánica.
- Eco, Umberto. (1990). *La definición del arte: Lo que hoy llamamos arte ¿ha sido y será siempre arte?* México: Ed. Roca.
- Galindo Cáceres, Jesús. (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Prentice Hall/Pearson Educación/Addison Wesley.
- Heller, Agnes. (1983). *Aristóteles y el mundo antiguo*. Barcelona: Península.
- La Farge, Oliver. (1975). *Prólogo a Antropología de la pobreza*. (O. Lewis), México: F.C.E.
- Lamas, Martha. (2002). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México: Taurus.
- Luhmann, Niklas. (1985). *El amor como pasión: la codificación de la intimidad*. Barcelona: Ed. Península.
- Malcuzyński, M. Pierrette. (1991). *Sociocríticas: prácticas textuales cultura de fronteras*. Amsterdam: Rodopi.
- Martínez, M. (1999). *La nueva ciencia: su desafío lógico y método*. México: Edit. Trillas.

- Medina, Dante. (1990). *Algunas técnicas narrativas de la novela latinoamericana contemporánea*. México: Universidad de Guadalajara.
- Ricoeur, Paul. (1995). *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- Toffler, Alvin. (1994). *Las guerras del futuro: La supervivencia en el alba del siglo XXI*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Van Dijk, Teun A. (1993). *Texto y contexto: Semántica y pragmática del discurso*. México: Rei.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Ideología: una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

### **FUENTES ELECTRÓNICAS**

- Belmar, Cecilia. (1996). Huellas y miradas de un pasado reciente. [www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com)
- Cáceres Milnes, Andrés. (1999). La figura del cuerpo en el poder del género: Una aproximación a la escritura de Diamela Eltit. [www.letras.s5.com/eltit](http://www.letras.s5.com/eltit)
- Cánovas, Rodrigo. (s/f). El escenario del burdel en la novela chilena: espacios reales y fantasmáticos. [www.literateword.com/spanish/2002](http://www.literateword.com/spanish/2002)
- Eltit, Diamela. (1980). Arte de la intención. [www.letras.s5.com/proyecto](http://www.letras.s5.com/proyecto)
- Eltit, Diamela. (1983). Los rostros de la marginalidad. [www.letras.s5.com/proyecto](http://www.letras.s5.com/proyecto)
- Gallardo, Helio. (2000). Imaginarios sobre el pobre en América Latina. [www.file:///a:show\\_text.htm](http://www.file:///a:show_text.htm)
- Manns, Patricio. (mayo 2003). Pensamiento Mannsiánico: el partido militar y los derechos humanos. [web@manns.cl](http://web@manns.cl)

- Plaza Atenas, Dino. (s/f). El discurso marginal en el contexto de los estudios latinoamericanos. SISIB-Universidad de Chile.
- Richard, Nelly. (2001). La problemática del feminismo en los años de transición en Chile. [www.globalcult.org](http://www.globalcult.org).
- Silva Galdames, Osvaldo. (1995). Los nuevos sujetos. [www.clubcultura.com](http://www.clubcultura.com).
- Taylor, Diana. (s/f). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. [www.swp.uni-linz.ac.at/content/psr/psrindex.htm](http://www.swp.uni-linz.ac.at/content/psr/psrindex.htm)
- Vila de Prado, Roberto. (2000). Las identidades colectivas entre la construcción y la destrucción. [www.uaca.ac.cr](http://www.uaca.ac.cr).
- Wacquez, Mauricio. (s/f). Arraigos y desarraigos. [www.elmostrador.cl](http://www.elmostrador.cl)
- [www.revistapolis.cl/3/sandoval\\_3.doc](http://www.revistapolis.cl/3/sandoval_3.doc)
- [www.unfpa.or.bo/conceptos/conceptos-htm](http://www.unfpa.or.bo/conceptos/conceptos-htm)
- [www.unfpa.or.bo/conceptos](http://www.unfpa.or.bo/conceptos)