

La ciudad como laberinto psicótico en *El Padre mío* y *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit

EUGENIA BRITO ASTROSA¹

RESUMEN

El presente artículo explora las relaciones entre psicosis y normalidad en dos textos escritos por Diamela Eltit, *El Padre Mío* y *Jamás el Fuego Nunca*, libros cuya construcción laberíntica espacial y lingüística expresan el terror y la violencia como los efectos políticos deseados por la tiranía de la dictadura militar instalada en Chile desde 1973 hasta 1989, efectos no reparados durante la posdictadura y cuyas huellas mortíferas se expanden por el cuerpo de la ciudadanía, a través de la enfermedad, la locura y la muerte que la despliega.

PALABRAS CLAVES

Laberinto; psicosis; enfermedad; memoria; violencia.

ABSTRACT

The present article explores the relationships between psychosis and normalcy in two texts written by Diamela Eltit, *El Padre Mío* and *Jamás el Fuego nunca*. These books express terror and violence through their spatially and linguistically maze-like constructions as the political effects sought by the military dictatorship in Chile from 1973 to 1989; effects never repaired during the post-dictatorship period that have left a mortal imprint throughout the body of the citizenship through sickness, insanity, and death.

KEYWORDS

Labyrinth; psychosis; sickness; memory; violence.

¹ Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile y académica del depto. de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Autora de los siguientes textos poéticos: *Vía Pública* (1984), *Filiaciones* (1986); *Emplazamientos* (1992), *Dónde Vas* (1998), *Extraña Permanencia* (2004), *Oficio de Vivir* (2008) y *A contrapelo* (2011), y de los libros de crítica *Campos Minados. Literatura Post Golpe en Chile* (1990), *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1978) con Diamela Eltit. También Recibió la Beca Guggenheim en 1989. Ha viajado por varios países latinoamericanos y por Estados Unidos (Universidad de Berkeley, Brown, Nueva York) presentando su poesía y su producción crítica. Contacto: Eugeniabrito@hotmail.com



En el cuento de Borges, *La casa de Asterión* (1949), el narrador centrado en su personaje protagónico, el Minotauro, ratifica su diferencia con el humano y espera, devorado por el tedio, en el laberinto de *Cnossos*, el día de su liberación. Cuando el héroe mítico, Teseo, lo mata, cree ver en él a su salvador. Tras terminar su tarea, Teseo le dice Ariadna: “Lo crearás, el Minotauro apenas se defendió.” (Borges 1942:70)

Cito ese cuento porque en él se encuentra el Minotauro, el verdugo, que es Asterión, esperando la muerte como única salida de la monotonía del laberinto. A partir de ese relato, Borges elabora un texto que desde la perspectiva de la grandiosidad del estilo de héroes y dioses en la épica y tragedia griegas, asume como mediocre la existencia del hombre y desarticula la categoría de la inmortalidad como infinitamente melancólica. El motivo del *taedium vitae* estructura la idea del laberinto borgiano, en una sola dirección, desplazando el eje de la perspectiva cristiana hacia la teogonía del mundo griego, en que la muerte era válida como coronación de una vida noble en cuanto se cultivara la virtud, demostrada en el equilibrio de mente y cuerpo. El temple de ánimo es el desencanto, la nostalgia por la pérdida de lo sublime en el Minotauro.

Si en el cuento de Borges el laberinto de *Cnossos* es un conjunto de pistas en que lo real se mezcla con lo posible para conjugar los sentidos de la muerte sacrificial de los jóvenes en esquinas o recodos que recortan los infinitos espacios del palacio del Minotauro, la presencia casi secreta de los cadáveres se disimula con la estructura de múltiples formas del lugar, conformado como la cita arqueológica de una ciudad en que el deseo retiene a la memoria y la muerte, consignada en los crímenes periódicos hacia los jóvenes entregados como piezas sacrificiales. Terror y deseo coexisten en toda la ciudad de Atenas, amenazada por el asesinato implacable y periódico. Pero también *Cnossos* esconde la clave de la dominación: la figura del Minotauro antropófago es usada para mitigar el odio del Rey Minos contra los aqueos, por la muerte de su hijo. El laberinto, pues, esconde no sólo el monstruo, también la muerte brutal; el resto constituirá la ornamentación y consagración estéticas de un ser dividido entre lo monstruoso y lo divino; en que las muertes de los jóvenes cada nueve años constituiría la clave alegórica de lo ominoso y del desvarío de quien se encuentra más allá del bien y del mal. Demás está decir que el salvaje Minotauro confirma en su cuerpo la unión del hombre y la bestia; del bien y del mal, lo



divino y lo humano. Es para reparar esas muertes de catorce jóvenes que Teseo decide matarlo, convirtiéndose en héroe.

Lo que muestra Borges es el dolor del verdugo y su incapacidad de ver al otro; en este caso, el dolor de las jóvenes víctimas destinadas al sacrificio. Lo que el Mito revela es la fragilidad de la vida humana y el lugar que juega dicha fragilidad en las luchas de poder. El poderoso Minos valiéndose de Asterión subordina de manera criminal a los atenienses. Así se disfraza el apetito de matar, otorgándole al crimen un sentido religioso y temible. De ese modo, el cuento postula la simpleza final de las narraciones humanas, cuya ferocidad enclausurada en un “laberinto” no es más que la expresión del tedio y de la melancolía; la grandeza de su construcción no es sino la expresión de la insignificancia. El ostentoso laberinto cubre el aburrimiento enorme del Monstruo.

Estableciendo una correlación con Borges, lo que encubre el laberinto lingüístico de Diamela Eltit en *El Padre Mío* (1998) es la compleja red citadina que oculta y muestra las claves del poder en el discurso y el cuerpo de un habla psicótica, pero que impone su Verdad de una manera poética frente a las represiones ciegas del poder del Imperio y sus tentáculos dictatoriales, centrados en el terror y en la criminalidad. De este modo el laberinto encierra a la manera de un jeroglífico, el signo poético que abre el sistema, como a la red de significaciones que portan el lenguaje y su historia.

El laberinto ha sido una de las metáforas mediante las cuales la historia de la literatura latinoamericana ha escogido sus representaciones para hablar de la dificultad de advenir a la autonomía y el libre desarrollo de las utopías. Mismas que han ido generando su crudo desenlace en la historia de las modernidades y su clausura postmoderna, para dejar pasar la historia, haciéndola circular, echando por tierra los escollos, las dificultades mítico poéticas, políticas e históricas que exigieran en sus articulaciones lógicas la clausura de áreas determinadas de la ciudad.

En las lecturas que propongo hacer, en los textos de Diamela Eltit, *El Padre Mío* (1989) y *Jamás el fuego Nunca* (2007), el laberinto aparece como un sistema que manifiesta el ímpetu del Imperio y deja pistas sobre la ciudad, entre las cuales se encuentra por un lado, la memoria y la melancolía de la memoria; por otro



lado, la psicosis y la miseria que la implica, como el enigma propuesto al frenesí del vértigo circulante. Los signos avanzan en ambos textos en encabalgamientos silábicos. Barthes ha dicho que la cultura *falologocéntrica*, detiene y oculta la codificación de las pistas de circulación, volviendo ciego el vértice de la velocidad. Sin embargo, el nuevo eje de encuentro de las huellas circulantes se encuentra en la enigmática psique, en el cuerpo y el habla del psicótico.

Su enigma cerca el movimiento, obstruye la comunicación, pues contiene como cifra las claves de la circulación cotidiana. ¿Cómo lo hace? Nada más ni nada menos que espacializando el tiempo para generar un espacio poético en el que los enunciados lineales de la lengua cultural chilena se potencian en sintagmas que abren la “historia.” Es decir, la trama del argumento del texto, se dispone en un tiempo vertical, en el que de manera paradigmática las asociaciones entre hechos similares establecen analogías, abriendo la capacidad evocadora de la memoria para romper el orden lineal, y señalando un nuevo espacio y un sentido otro que ponen en tela de juicio los significados consensuados, derribando la tiranía y las filiaciones que los estructuran.

La poética escritural de Eltit devuelve la deuda a quienes la cobran como sistema de coacciones y propuestas de jerarquías; echa por tierra las distinciones jerárquicas revelando su carácter arbitrario. El juicio analítico que se desprende del trabajo deconstructivo de su texto es definitivo, en la medida en que incluye la mirada del *esquizo* como tercer término de la cadena emisor-receptor. Su verdad aunque es parcial, no es conjetural, en cuanto sigue las leyes de los grupos y lleva las contradicciones a una resolución lógica. Es decir, lo que el ojo analítico del *esquizo* revela es la caducidad del contrato cultural entre las leyes del tirano y el pueblo dominado.

El laberinto no abre familia, al contrario, revela el carácter retentivo y servil de ese proyecto cultural. El laberinto chileno de la dictadura desafía al héroe, (el psicótico de Conchalí) con sus falsas promesas y con lo fabuloso de su apropiación territorial, lo hace mirar la flaqueza de su cometido y la pequeñez de sus actos. Enfrenta no sólo a la muerte; el héroe, aquí un antihéroe, un sobreviviente psicotizado por la sociedad de su tiempo, que con su texto oral emplaza y hace jirones el discurso cultural que ha ocupado su cuerpo político, anudándolo en las claves del exilio y la soledad.



Lo hace por medio de la repetición obsesiva de un único significante: la denuncia de la tiranía del padre que le ha confiscado, no sólo el cuerpo, sino el país. Bajo su conciencia que aparenta “fugarse” de la realidad, sostiene la capacidad de señalar la cifra densa y opaca de la empresa de poder que escenificara el régimen y la continuidad histórica de los “nombres” que ese poder ostentara.

El héroe contemporáneo ya no es un hijo de un dios, ha perdido ese fulgor y su apetito de trascendencia. Es ahora un hombre, pero un hombre pequeño y limitado, que pierde su espiritualidad y su gloria, como un molusco, que delimita de manera apretada los sentidos sociales, de los cuales no puede liberarse, pero a los que enjuicia. A pesar de su condición precaria, se enfrenta con los Hados de su tiempo, devolviendo su estatuto a lo reprimido, estableciendo la necesidad de ese retorno, en la huella del trauma, único camino posible como diría Freud, para instalar una pregunta sobre los sentidos, entre los cuales está la pregunta por la nación, la escritura de la nación y los mitos que éstas han constituido, la validez de las formas de lectura de los tropos y formas que esa escritura ha puesto en marcha, por medio de pactos entre burguesía y capital. Es una demanda que obliga a la enunciación a realizar una suerte de duelo por lo perdido o a llevar en sus hombros, la melancolía de no haber podido, no haber querido ni deseado ver más allá de las apariencias externas.

Diamela Eltit, escritora chilena contemporánea, y autora de cerca de veinte textos desde *Lumpérica* (1983) hasta *Fuerzas Especiales* (2013), ha atravesado la Dictadura y la Posdictadura, como ciudadana testigo, que ha elaborado formas estéticas para hacer frente a los dilemas que el país ha abierto en la cultura local. Sus novelas atraviesan la pregunta sobre cómo puede convivir una ciudadanía frente a sistemas adversos, tiranizados por el capitalismo, a través de la deuda y los préstamos de la banca del primer mundo. Cómo vivir encarando una hegemonía que somete, por el trabajo y el dinero, al mundo chileno, el que encarna la plusvalía de esa mercancía, cuya aura, convertida en fetiche se despliega espectacular en las vitrinas de un mundo dominado por la especulación financiera y la sedición militar rendida ante el despotismo de la fanfarrona burguesía de la clase alta.

Frente a esos dilemas, el sujeto recortado por los sistemas políticos y económicos, por el discurso social y por la subordinación de la letra a la circulación



del capital, Diamela Eltit imagina formas de resistencia. Lo hace desde su primera novela, *Lumpérica*, en la que a través del dolor y la sangre, del tatuaje de la inscripción en el *socius*, bajo el control panóptico de un discurso del terror administrado por la dictadura militar vigente en Chile desde 1973 hasta 1989, el que cautelara calles y barrios, plazas y márgenes, sitios en los que de noche una forma de mujer abre una zona de descontrol, un flujo desterritorializado, como diría Deleuze. Es decir, una poética, como he sostenido en otros textos², una poética que interroga tanto desde su discurso como desde el metadiscurso que abre las condiciones por las cuales se legitima toda enunciación, particularmente la enunciación de los textos culturales de la historia de Chile.

Desde esos pre-textos únicos, el texto que nos ocupa construye una zona de preguntas en el libro: ¿cuáles son esas zonas?

Una de ellas, la más importante aquí es la mimesis con la que se produce un relato que, situado entre la alegoría y el testimonio, transmite un habla que recordada en un sitio, más allá de la frase, la emplaza desde un espacio transtextual que multiplica el decir y desregula la sintaxis, privándola de su papel ordenador y controlador. Hace saltar el sujeto y el predicado al abismo de la sentencia que encabalgua oraciones en la fuga paratáctica de la coordinación que multiplica los órdenes y abre nuevos sitios de regulación del decir y de los sentidos. “‘Pero, debería servir de testimonio yo. Hospitalario no puedo servir, porque ahí tienen empleada la táctica de la complicidad’ (de su ‘Tercera Habla’).” (Eltit 1989: 18). En el sitio eriazado de Conchalí, el psicótico formula el habla desterritorializada del delirio. Este, como toda habla psicótica desentierra los órdenes dominantes, colocándolos todos ellos en un mismo paradigma de dominación, del cual él yace expulsado, expulsado de su lógica dominante y abusadora.

Porque yo fui solicitado para esos cargos y esas garantías, no el Padre mío ni el Sr. Colvin que es el Sr. Luengo, que es diputado y senador. A él le ofrecieron esos cargos y esas representaciones; por eso que a mí me planearon por asesinato y enfermo mental. Se pagó un dinero importante por lo mío. El canto hay que superarlo, él es Argentino Ledezma, yo lo superé a

² He insistido en ello en mi libro *Campos Minados* (1990) y en trabajos sobre *El Cuarto Mundo* (1988), de la misma autora, así como en mi tesis doctoral entregada a la Universidad de Chile el año 2008.



él como cantor. A mí me tienen planeado más de veinte años en esos asuntos. Porque yo no quise admitir que ahora, últimamente, me fuera a pasar lo mismo que anteriormente, porque yo fui solicitado para esos cargos, ya que esto me lo planeó antes a mí. (Eltit 1989: 23)

El capitalismo es entonces el gran dilema de esta primera habla, la arbitrariedad y mala práctica de los que ejercen el poder en la pluralidad de sus múltiples cargos y desde la retórica de la inversión, que camufla el abuso tras la figura de la modernización y de la usura, el lucro, que comparten de manera simultánea o sucesiva, y en las que planifican contra otros. El desalojo de este sujeto desde el poder, lo sitúa en una época previa a la que cita el lugar de la enunciación, en el anonimato, en el exilio de los centros: lo lleva a la periferia, "(...) por eso que a mí me planearon por asesinato y enfermo mental." (Eltit 1989: 23)

La borradura de la biografía, que nada tiene que ver con la del sujeto, es otro desalojo cuyo rostro es el desamparo, porque el Padre Mío constituye su domicilio en el lenguaje y en la crítica política a un poder que lejos de ser fantasmal, toma nombres: Luengo, Colvin y más adelante, Allende, Alessandri, Pinochet.

El psicótico a través de su delirio formula su ser en el discurso político, el que nada tiene que ver con las peculiaridades del lamento oculto del Edipo, ni con las filiaciones. Tampoco está acompañado de alguna hija, que como Antígona, acepte dar su vida en sacrificio por el padre o los hermanos. No. El país tiene una deuda con él y su exigua existencia. Es desde ese marginal, expuesto en el eriazado desde donde se levanta una guerra civil. Y es la calidad histórica del relato, es el éxtasis vertiginoso de su discurso y su poder sintético para denunciar la composición social del país, sus complots, sus asesinatos, autodenominados Presidentes, lo que sorprende a Diamela Eltit, la que esgrime la zona de enunciación mimética del texto. Ella lo ve y al oírlo evoca a Beckett, el escritor irlandés que diera vida a los vagabundos, los ancianos pobres y excluidos, los enajenados del mundo capitalista e industrial. Evoca a Beckett y él habla que él construye para escribir desde el fragmentarismo y la elipsis, la ruina contenida en sujetos que apenas sí poseen un lugar en el mundo, sujetos que perdieron la capacidad de construir una subjetividad plena o propia, porque son la ruina, la hilacha de un sistema mortífero en el que ellos derivan sus esquinas asfixiadas, sus galaxias deprivadas de todo, que de esa manera, demuestran sus excesos y



abusos. Entonces Diamela Eltit piensa cómo construir ese relato de *El Padre Mío*, cómo hacer comparecer el texto de esa historia en la Historia oficial, en el Chile de 1989, fecha de cruce entre el Régimen Dictatorial y el inicio de la Democracia concertacionista: Como testimonio, sí, dice, pero luego agrega: es-cultura y es una pena.

El Padre mío entonces se convierte en una alegoría de la cultura chilena vista desde su reverso, una escritura que desplaza el canon hasta el absurdo, mostrando su lado enfermo y malvado, su composición abigarrada y grotesca. Como Alegoría, se sitúa más allá de la tragedia y de lo patético, pues no busca la lágrima, ni padece la nostalgia del hogar cálido ni del nido amoroso. Es el que enjuicia al Tirano, desarticulando ese significante de su poder panóptico hasta llevarlo al desalojo y exposición matérica del eriazo y ésta es la segunda zona de preguntas que bordea el relato.

(...) – ¿sabe Ud. porqué los matan?– para quedarse con las propiedades de ellos y por las personas que ocupan cargos y que representan las garantías de ocupar cargos. Ellos no son comunistas aquí. El Padre mío es comunista con la cédula de identidad, pero lo hace por negocio, ya que el Padre mío vive de la usurpación permanentemente con el Sr. Luengo que le sirve para la Antártida. Tiene hombres influyentes que le arreglan los papeles, los archivos que ocupan cargos en el Estado. Se deshizo de ellos ya que ninguna persona que vivió con él le conviene, –por esto que le estoy conversando yo–, porque él le trabaja a la usurpación permanentemente. (Eltit 1989: 25-26)

La evocación insistente de la usura, de la ilegalidad, de la planificación de un asesinato oculto tras la trama social, el exilio y la deshonra son los significantes que inundan de manera paratáctica el habla desenfrenada y resistente a la jerarquía del orden unido a la gramática que impone la ley de la letra.

¿Sabe por qué le digo esto yo? Porque él es delegado de las Naciones Unidas y por la ley, la razón o la fuerza no puede más que ser socialista si se ponen de acuerdo Uds. Yo tampoco soy partidario de otra cosa. Yo llevo mi existencia en estas condiciones, sabiendo lo que les estoy explicando yo. Pero por la razón o la fuerza es otro asunto de lo que representa ser



delegado de las Naciones Unidas, porque representan a la Administración y al personal en general, al cual no se le ha dado cumplimiento. Está esperando la usurpación, una vez más, que por la ley no ha querido solucionar hechos favorables relacionados con el compromiso bancario inclusive. Eso es lo que les converso yo. Es algo de los que oí hablar antes. (Eltit 1989: 69-70).

¿Qué diferencia existe entre el habla de la psicosis y la de la normalidad? Aca-so no será que la norma está enteramente codificada por discursos del poder, siendo la expresión más común la que se trenza con la mecánica del biopoder y con la territorialidad de los espacios económicos afines a las alianzas para no llegar nunca a confrontar el ojo del tirano. O en el caso del neoliberalismo contemporáneo, la norma buscada es aquella que no da con las estructuras que dominan los flujos económicos, para subordinar cuerpos y deseos a su eje único. La norma sería el efecto desarticulador de la subjetividad como territorialidad que se piensa y se elabora, lo que traería como efecto es la huella perdida, el residuo o resto confirmando lo que Jean Baudrillard denomina como el éxtasis de la comunicación, es decir, una astilla que mantiene una atención servil ante la gran pantalla de la oferta mediática de los medios de comunicación y la gran vitrina del mercado que asegura que cada sujeto sea la plusvalía del poderoso estado capitalista.

¿Y lo psicótico? Es el estallido del Sentido Común, la multiplicación de las hablas autónomas que establecen un discurso sin fronteras en el que el yo no es un eje de la enunciación sino la combinación de las cadenas enlazadas por el deseo o por el hambre de una pertinencia social más amplia y favorable, sea éste el mutante edificio de los poderes o la capacidad articuladora de umbrales y discontinuidades, como hubiera planteado Foucault, la genealogía de los saberes que abre paso a la historia de Occidente.

Nada más que una reserva histórica del sinsentido del país, del borramiento de sus fronteras en que el yo/otro para el Padre Mío se enlaza de manera sospechosa con el Señor Colvin, que es el Sr. Luengo, que es el que suspende el medicamento que conecta su mente con las estructuras de poder. Ese medicamento imaginario por el que ruega, suplica a sus interlocutoras para que todos podamos enfrentarnos a los nudos de la dictadura y sus ilegalidades con el fin



de poder discernir mejor un lugar para abrir la democracia o algo cercano a una democracia, un modelo económico, no ladrón ni asesino, como lo ve el dueño de esta habla, para no generar ya el “planeamiento” léase el control de los cuerpos y las mentes sometidas a la desesperada tarea de vivir.

El laberinto es una de las figuras de la imaginación latinoamericana, una figura constituyente del “archivo mítico” de las formas narrativas de Borges, García Márquez y Donoso. Se trata de proponer una construcción cerrada y compleja, que puede anudarse desde la multiplicidad y la proliferación del barroco hasta llegar a la línea sola y recta como en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1944) de Borges. El laberinto espejea la construcción de la ciudad, citando la errancia, el fantasma, la nostalgia, el deseo, pero también, la fuga. Si el laberinto como enigma está en la sociedad chilena desde 1973 hasta 1989, está en estos textos de Eltit como peregrinaje por la ciudad, y también en los cuartos en los que se refugiaban los segregados del discurso social, como la pareja de *Jamás el Fuego Nunca*, buscando claves de articulación de un mundo simbólico que ha quedado en el pasado y que subyace como resta en algunas hablas, entre ellas, en el delirio de ese “loco” de Conchalí, y en la pluralidad de significantes que existen en sus tres hablas, como cita del proyecto que se ha instalado en el país como fuerza y decreto que, suspendiendo el imperio de la letra, de la razón, de la vanguardia y de la utopía social, intercambia esos flujos para derramar sus grandes edificios, con una sociedad basada en la potenciación de la economía, las armas y la ilegalidad.

El laberinto como conjunto de retazos de hablas, jirones de la modernidad, se articula en un diálogo mudo con el proyecto de la dictadura, para hacer germinar la escultura, como la denomina Diamela Eltit. La escultura de las ruinas y su melancolía, el trauma y los nudos patógenos de la enfermedad a la que el nuevo régimen condenara a muchos sobrevivientes. El otro nombre “es una pena” y el discurso que lo sigue, intenta explicarlo: “(...) jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena.”(1989: 17) concluye Eltit.

El Padre Mío entonces es un jeroglífico que condensa, desde su exclusión y su aislamiento, la historia chilena, la historia de la sobrevivencia y del horror bajo el régimen dictatorial y de la carencia de sentido de toda pertenencia al



lugar. Lo que resta es la marginalidad política y la búsqueda, desde la soledad y el vagabundaje, de un lugar posible para los sin *fatria*, y su gesto político, elaborado desde el dolor y el desamparo. Es por ello que la autora lo nombra: “el padre mío”, aludiendo con él a la figura sustitutiva del héroe, del caudillo, del guerrillero romántico, del artista. La psicosis sería el estado mental que se insertara en esos años abyectos bajo el artificio de una imagen fascista que, organizada en limitados estereotipos ocultaba su criminalidad bajo el lema: todo está disponible, si te endeudas y ocupas la tarjeta de crédito, todo está disponible, si me obedeces. Estereotipo adoptado no sólo por el estado, sino también por el mercado, que lo oferta en un sueño a plazos muy cercano, en el despertar a la pesadilla.

El Padre mío es un testimonio mediatizado por la escritura de Eltit quien se oculta y se muestra en la figura de la Introducción y de manera más soslayada en la puntuación, que ella otorga al habla delirante del personaje. Es el testimonio de Eltit, de una buena parte de su poética, una poética minoritaria, como lo ha dicho el crítico Juan Carlos Lértora en *Una poética de literatura menor: La Narrativa de Diamela Eltit*³ (1993).

Pero no sólo es testimonio *El Padre Mío*, sino también alegoría, red metafórica sobre el país a los diez años de instalada la dictadura; es el cuerpo prohibido e ilegal de la cultura del consumo y del maquillaje del terror y la muerte, *El Padre Mío* habla de una gloria pasada, que le ha sido arrebatada al país, ¿no será pues, la gloria de la Unidad Popular?; ¿no será la gloria de exhibir como testimonio un cuerpo resistente aún desde la enfermedad a la ilegalidad, el despotismo, la negligencia, el terrorismo, el consumismo y la muerte?. Todas esas condiciones lo revisten del aura necesaria para converger como signo poético en el texto, no sólo como cita reparadora, sino también como metáfora de una ausencia y una pérdida, es decir, como ruina y trauma, privilegiados, porque no se seducen con el espectáculo de la mercancía, no se asustan y se borran tras el artificio de la imagen de moda, no caen.

³ Literatura minoritaria, tal como concebía Deleuze a la escritura kafkiana, una escritura que se concibe como propia de una minoría, pero que se escribe en una lengua mayor.



En *Jamás el Fuego Nunca*, la penúltima novela de Eltit, el trazado múltiple del significativo opone dos núcleos poéticos importantes: la célula como emergencia y resta de toda batalla y una poética de la catástrofe. Esta se lleva a cabo gracias a la metáfora de la limpieza.

Curiosamente, en el mundo del Chile contemporáneo, su carátula fascista y modernizadora ha llegado a proponer lo bello, lo limpio, lo joven como el cuerpo de exhibición de la vitrina posmoderna. Para existir y no ser invisibilizados en el país, los chilenos, subalternos del Primer Mundo, se presentan, limpios y perfumados como fetiches de un mundo ganador que exhibe su apariencia conquistadora ante el Mercado de la metrópolis.

En ese sentido, el único trabajo que se le asigna a la protagonista de esta novela es la limpieza, la higiene de cuerpos en la antesala de la muerte. De esa manera, la narradora observa como en un laboratorio de ensayo los modos en que la vejez y el deterioro cursan sus huellas y surcos por cuerpos ancianos y enfermos, a los que sólo un código de honor de las familias mantiene rigurosamente pulcro. Los cuerpos débiles de los viejos sirven no sólo como trabajo sino también como la metáfora en la que se inscribe la catástrofe de manera literal, escritura sin metáfora.

La narración comienza con el recuerdo de Franco, el recuerdo de su muerte, olvidada ya en su carácter apocalíptico, en el momento en que la narradora y su pareja se abrían a la utopía social propia de la época moderna. Él, un líder político, ella una militante de izquierdas empeñados en cambiar la sociedad conservadora chilena, haciendo converger sobre ella un nuevo mito con otros orígenes: el socialismo, la revolución democrática de Allende. Estos recuerdos aparecen como parte de la exégesis del siglo XX.

Exégesis que, se abre de manera paralela, con una nueva inscripción corporal: la vejez, los cuerpos viejos como excedentes o restos de una historia canibalística de depredación al menos en la etapa de reformulación del país bajo la égida militar.

La mimesis, si era problemática en *El Padre mío*, se vuelve ambigua en *Jamás el Fuego Nunca* y su ambigüedad, su paradoja, se vuelca en el quiasmo de un texto



laberíntico: el paseo de la narradora por el espacio para llegar a los lugares en donde asea a los viejos y enfermos residuos de su tiempo, y por otra parte, en el laberinto de los tiempos, en que se analiza la propia juventud, la subjetividad de la época y los errores cometidos en los años 60 y 70, antes de la caída de Allende.

Es la caída de la célula política a manos de la dictadura, la caída del siglo y con él de algunas viejas y decadentes instituciones, como la pareja, la familia, como sistemas institucionalizados de relación. Es la caída de la célula biológica en la cual se prepara el tatuaje, la inscripción corporal requerida por Eltit como pago por la deuda de haber sido desbordados en una época que se terminó y que cae, no con una explosión, como dijo T.S. Eliot, sino con un gemido.

Así cuerpo político y cuerpo biológico establecen una suerte de correspondencia y diálogo cuyas señas se intercambian de una manera precisa, ósea. Más aún, se podría decir que el cuerpo biológico, destrozado, es la mejor metáfora de esa pregunta por los sentidos históricos del Siglo, por la pregunta de por qué no se pudo cursar el cambio social y el porqué de la caída en el fascismo, la fuerza de ese fascismo, impensadamente cruel que todavía abate la historia de Chile y cuyo modelo, desde un lugar fue Franco, y en otro, el neoliberalismo norteamericano y los brazos políticos de Nixon y Kissinger. La traición de los militares y su alianza con la clase burguesa dominante, el pacto de acaparamiento de alimentos, el canibalismo delator echando por tierra el mito de un Chile solidario.

Pero la célula se extingue aún con otros pormenores, el regreso del conservadurismo en las relaciones personales y sociales dejando fuera las críticas de los años 60 a la noción de familia y la pareja, la revalorización machista sobre las capacidades reproductivas de las mujeres, el poder y biopoder de la Iglesia, particularmente el *Opus Dei* y finalmente la muerte de la letra y el imperio tecnológico y comercial, que han conseguido hacer de este país un prometedor centro de exportaciones y de importaciones.

La revisión del siglo XX, como siglo de dos grandes guerras y una tercera guerra, no menos estruendosa, la guerra fría, que durara 40 años de historia, ha dejado fuera cualquier campo de valores, y ha descartado cualquier utopía o esperanza de un mejor, puesto que el Siglo se permitió de manera estruendosa



dosa, el crimen fratricida. De este modo, los sectores que forman parte de él y que fueran sus actores políticos y culturales se preguntan asombrados por el curso abigarrado de los acontecimientos. Es ese crimen el que campea sin justicia ni duelo, las sábanas de la pareja, recluida como nunca antes en una pieza, en la que el hombre, inválido, enfermo, depende de la mujer, como nutridora, y enfermera.

La cuenta pendiente que él paga con silencio y con enojo no sólo es su ineficacia política, sino también la subordinación genérica a la que empujó a la mujer que lo acompaña. Como toda riña familiar, siempre hay un fantasma que se pudre y que clama venganza. En este caso, ese mortal espectro viene citado por la mujer, ella es la gestora de un cuerpo y la que entre otras cosas, quisiera ser liberada: "Sí, recuerdo que te lo dije. Debemos tomar una decisión. Yo lloraba porque estaba aterrorizada, sabía lo que iba a suceder. Tenemos que apurarnos, llevarlo al hospital. O lo llevas tú o lo llevo yo. No, no, no, es imposible, imposible." (Eltit 1997: 32-33).

Engastado en el discurso memorioso de la narradora, este pasaje aparece impecable y sin aviso previo. Es un cambio fuerte en los planos de la narración, pero sigiloso a pesar de que su peso semántico remece el silencio y la oscuridad como el hálito de la muerte ante cualquier atisbo de vida. Pero su llegada y su desarrollo, su inesperado fin certifica la existencia de la célula y materializa sobre la base de la complicidad el pacto de una pareja en abierta crisis.

Somos, así lo pactamos, una célula. Lo hicimos después que se hubo de consumir la muerte, no te muevas, ni la cabeza, ni menos los brazos, no ahora, porque era una muerte que nos competía y nos desgarraba. No lo llevamos al hospital, no parecía posible. Mis súplicas, lo sé, eran una mera retórica, una forma de disculpa o de evasión (...) No podíamos acudir con su cuerpo mermado y agónico, acezante y agónico, macilento y agónico, amado y agónico hasta el hospital, porque si lo hacíamos poníamos en riesgo la totalidad de las células porque caería nuestra célula y una estela destructiva iría exterminando el amenazado, disminuido campo militante. Aunque conocíamos las instrucciones, no sabíamos qué hacer con su muerte, dónde llevaríamos su muerte, cómo la legalizaríamos, ni sabíamos tampoco cómo salir de la inexistencia civil para ingresar con su cuerpo



muerto a una sepultura en un cortejo funerario que nos podría delatar.
(Eltit 1997: 66)

Es la caída de la célula la que proyecta una crisis política llevándola hasta la inesperada maternidad: el hijo, producto de la violación, es el que muere a los dos años sin ser atendido por nadie, el hijo que él odia y quiere, porque a pesar de ser recordado como producto de violaciones y torturas, es una cita a la fertilidad de la especie, dispuesta a estallar en cualquier momento, no importa si está todo bien o todo mal. El hijo y su proyecto de vida, impedido, abortado a los dos años, el delirio final del hijo muerto y vivo en la mente de esa narradora, que relata íntegramente su destrucción y la destrucción de un cuerpo, que a la manera de un 'esquizo' desconoce sus límites, los confunde como a los tiempos en un texto que termina con la conmovedora pregunta por la salida hacia otro tiempo mejor para reparar de algún modo el feroz siglo XX. Un tiempo en que el hijo vive, en el mundo virtual del deseo.

Finalmente cabe agregar que la relación violenta entre los géneros, su lucha a muerte a pesar de la simbiosis corporal plantea otro nudo patógeno correlativo a la ciudad y sus tiempos. Ese nudo patógeno es el cuerpo, tomado en todos sus planos, el cuerpo militante, el cuerpo embarazado, el cuerpo sobreviviente y castigado por la tortura, la mala suerte, las pérdidas. El hueso como el único resto, la última señal sobre la que se cancela el relato que pesquisa inexorablemente los fragmentos, los detalles, los nexos de la épica vivida desde la dictadura hasta la posdictadura, abriéndose paso en ese sitio para abrir un relato único, que disemina, agudo, el horror de la sobrevivencia, el cansancio de la lucha conjunta y solitaria a la vez, el clima de la catástrofe ante la falta de reconocimiento, de futuro y de reparación. El relato y su clima angustioso perfectamente sostenido por Eltit exhibe en todos los planos que pone en escena la tensión normalidad/locura, en la sobrevivencia como el drama que padece el/la testigo de un crimen. *Jamás El fuego Nunca* abre la pareja como núcleo afectivo y social a la par que la política, como el escenario de la ambición y de las pequeñas traiciones y la eterna sospecha sobre el otro. *Jamás el fuego Nunca* concluye con la narradora psicótica que buscando un último punto de fuga a su precaria historia busca salir con su hijo entre los brazos. *Jamás el fuego Nunca*, llega en todos sus capítulos al clímax del horror puesto que sabe que un malvado minotauro devorador, no el de la casa de Asterión, muy ingenuo tal vez, sino borroso



y múltiple, como las casas de la tortura de la CNI y su aparataje tecnológico del horror, ha instalado su sitio en su vida y que ese monstruo ha ensayado el crimen sobre sus amigos, sobre ella, sobre su pareja y su hijo.

La novela sabe que la historia pasa por los cuerpos y que el discurso no cambia fácilmente. La psicosis, la fuga, es tal vez la única respuesta a la patología del siglo XX y a la devoración del fascismo que gatilla en cada célula del cuerpo, no sólo militar sino también en el odio del compañero que la espera sólo para satisfacer su necesidad de cuidado y alimento. El libro abre la pregunta por el género, que comporta un sacrificio más a una historia ávida de sacrificios humanos. Y también a la necesidad de insistir en el dilema de la memoria y el duelo, en un lugar en donde las autoridades pasean sus brillantes y pseudofelices cuerpos frente a una población que aún, pese a la embatida del sistema del capitalismo feroz, puede sentarse y recordar.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, JEAN** (2008): “El éxtasis de la comunicación”. En *El posmodernismo*. Hal Foster, Jameson, Craig Owens, Lyotard et al. España: Kairós.
- BORGES, JORGE LUIS** (1982) [1949]: “La casa de Asterión”. En *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé.
- BRITO, EUGENIA** (1990): *Campos minados*. Santiago: Cuarto Propio.
- ELTIT, DIAMELA** (1989): *El padre mío*. Santiago: Francisco Zegers editor.
- _____ (1988): *El cuarto mundo*. Santiago: Editorial Planeta.
- _____ (2007): *Jamás el fuego nunca*. Santiago: Editorial Planeta.
- _____ (2013): *Fuerzas Especiales*. Santiago: Editorial Planeta.
- LÉRTORA, JUAN CARLOS** (1993): *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio.

Arturo Fontaine: narrador y poeta de utilidad pública¹

ROBERTO HOZVEN²

RESUMEN

Estudio de la escritura narrativa y poética de Arturo Fontaine como una mediación irresuelta entre los dos espacios mentales contrarios que han regido la producción cultural latinoamericana: el de la sociabilidad casuística (que juzga casos de conciencia mediante normas reveladas: la familia, la tradición, las dictaduras de derecha e izquierda) y el de la sociabilidad moderna (que se esfuerza por resolver la tensión entre orden y libertad de modo dialógico). Mientras el orden de la primera es patrimonial (identidad del bien público con el privado), de modo que las elites gobiernan el Estado como una parcela de su hacienda; el orden de la segunda es democrático-liberal y se rige por la separación de los poderes. Fontaine explora las creencias, ideas, usos y costumbres de estos mundos opuestos a través de un discurso que dialectiza la narración por siluetamientos y montajes parciales. Ambos procesos configuran lo leído como una realidad translúcida, inestable, que replica asuntos universales y actuales: tortura institucional, asesinato de Estado, desaparecimiento del adversario político, etc.

KEY WORDS

Realismo translúcido; siluetamiento; montaje; sociabilidad patrimonial/ liberal.

ABSTRACT

Arturo Fontaine's narrative and poetic writing is an unresolved mediation between two opposing mental spaces in Latin American cultural production: that of a caustic sociability that evaluates issues of consciousness against norms and institutions such as the family, tradition and dictatorships of left and right and a modern sociability that attempts to dialogically resolve the tension between order and freedom. While order for the first is patrimonial -same identity of public and private good- elites govern the state as an *hacienda*; order in the later is democratic-liberal and ruled by the separation of powers.

¹ Una versión anterior se publicó en *Nexos* 428 (agosto 2013): 72-75.

² Profesor Departamento de Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Libros recientes: *Octavio Paz. Viajero del presente. Otra vuelta* (Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2014), *Escritura de alta tensión* (Santiago: Catalonia, 2010). R. Hozven lee la literatura hispanoamericana como una enunciación mediada por el discurso de la cultura. Contacto: rhozven@uc.cl



Fontain explores the beliefs, ideas, uses and customs of these two opposing worlds with a discourse that dialectilizes narratives through siluettes and montages. Both procedures configure what is read as a transparent and unstable reality that replicates universal and contemporary themes such as institutional torture, state murder, disappearance of the political adversary, etc.

KEY WORDS

Transparent realism; silhouette; montage; patrimonial/ liberal sociability.

La narrativa de Arturo Fontaine Talavera (1952, Santiago de Chile) crea fronteras cómplices con sus lectores, a la manera del mundo de los media: “¿Podría yo decirte la verdad. Ésa es una pregunta para ti. ¿Me vas a creer o no?” (p. 11) – apostrofa Lorena al narrador, y éste a nosotros, desde el inicio de *La vida doble* (su tercera y laureada novela de 2010). La apelación al otro se hace abriendo una ventana sobre sí mismo, pero hacia un sí mismo cuyo horizonte está hecho de vasos capilares. La subjetividad irradia, circula, por venas que forman una red cuya interioridad no es otra cosa que una constelación de ecos, de amalgamas del afuera que nos llaman a completar sus invocaciones difusas: “A eso [la verdad] sólo respondes tú. Lo que yo sí puedo hacer es hablar. Y allá tú si me crees” (p. 11) –concluye este primer párrafo de la novela. En una entrevista posterior con Gianmarco Farfán, Fontaine se refiere a Lorena, la protagonista de *La vida doble*, en estos términos:

Esta voz contradictoria, vacilante, rencorosa, indignada, desdeñosa, despreciativa, autodenigrante, punzante, de esta mujer: Lorena. Y una vez que tuvo esta voz, ella misma empezó a contarme su historia, empezó a salir la novela. En la novela está nada más que la historia de ella. Es ella la que habla en toda la novela. [...] Luego, ese rencor, ese resentimiento, se expande al grupo de compañeros que la llevó a esta vida y la situó en el lugar de lo insoportable. Entonces, empieza a combatir con furia a sus propios compañeros. (7/10/2011, web.)

Hablando de Lorena, el autor reitera en esta entrevista las palabras en *staccato* (sueltas, independientes, desenfadadas) por las que Lorena interpelaba al