

Mariana Libertad Suárez Velázquez*

⇒ Con luz natural: divergencias, fragmentos y calcos en las escrituras de mujer del Chile contemporáneo

Resumen: A más de veinte años del lanzamiento de *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende, la crítica latinoamericanista parece presentar una opinión bastante extendida acerca de la existencia de un *boom* femenino. De hecho, muchos estudiosos de la literatura de nuestro continente han establecido un largo debate acerca de la posibilidad de crear un patrón que unifique las escrituras constitutivas del mismo. Como suele ocurrir en el transcurso de estos procesos sobreabarcantes, el intento por establecer un mapa imaginario que sintetice y regule a todas las autoras de estos años ha sido nulo. Al contrario, han surgido una serie de contradicciones puestas de manifiesto por autoras como Diamela Eltit quien, dada la cercanía geográfica y temporal con Allende, produce una escritura –bastante evidenciada dentro de su novela *Lumpérica* (1983)– que aborda los mismos tópicos preestablecidos por las mujeres del *boom*, pero desde una mirada periférica y cuestionadora.

Palabras clave: Isabel Allende; Diamela Eltit; Escritura femenina; Chile; Siglo xx.

Lo que resta de este anochecer será un festín para L. Iluminada, ésa que se devuelve sobre su propio rostro, incesantemente recamada, aunque ya no relumbre como antaño cuando era contemplada con luz natural. Por eso la luz eléctrica la maquilla fraccionando sus ángulos, esos bordes en que se topa hasta los cables que le llevan la luz, languideciéndola hasta la acabada de todo el cuerpo: pero el rostro a pedazos.

Diamela Eltit, *Lumpérica*

1. La fracción de los ángulos: voces y posturas de dos chilenas que narran

A quince años de la publicación del libro de ensayos *La sherezada criolla* (1989), de Helena Araújo y veinte de la edición de *La sartén por el mango* (1984), de Patricia Elena González y Eliana Ortega, la existencia de un fenómeno literario-comercial llamado con-

* Profesora de la Universidad Simón Bolívar y de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello; su línea de investigación se centra en las construcciones y deconstrucciones identitarias de mujeres latinoamericanas radicadas fuera del continente.

vencionalmente el *boom* femenino¹ se ha convertido en una idea muy difundida dentro de la crítica hispanoamericanista que aborda la escritura de mujer. De hecho, en la actualidad resultaría muy complicado reunir todos los libros y artículos centrados en la obra de este grupo de escritoras, que han sido introducidas en el mercado editorial con un gran apoyo mediático y económico.

Los orígenes del llamado *boom* femenino son muy complejos. Entre otras razones, este fenómeno debe su existencia a la necesidad que sufrió el pensamiento latinoamericano —tras la caída de las grandes ideologías encarnadas en las ficciones del *boom*— de dar cuenta de un proceso de ascentramiento² en el que la periferia del continente —entendiendo por tal, cualquier grupo ajeno al sujeto modélico de la modernidad hispanoamericana— se convirtiera en una voz autorizada para nombrarse y nombrar su entorno. Es decir, el “deber ser” que imponía el pensamiento occidental a Latinoamérica comenzando la década de los ochenta, pasaba por la inclusión tanto formal como temática de las reivindicaciones raciales, sociales, genéricas y económicas que se iniciaron en Europa a partir del auge del pensamiento feminista.

Algunos estudiosos de la literatura hispanoamericana señalan como comienzo del *boom* femenino el año 1982, cuando fue publicada *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, y el gran tejido crítico que se encargó de catalogar esta obra como el inicio de un proceso de inclusión de la periferia en las literaturas del continente³. Además, a lo largo de estos años, se ha sugerido, demostrado y repetido hasta la saciedad que la obra seleccionada para irrumpir en el mercado con narrativa de mujeres hispanoamericanas no había sido elegida al azar. En diversas publicaciones en torno a la obra de Isabel Allende se propone que, en principio, durante el año 1982 era presumible que la utilización del golpe militar de Augusto Pinochet como referente histórico en la novela podía provocar un gran interés en los lectores europeos y, en especial, en los alemanes que buscaban conocer una visión del suceso histórico diferente a la presentada por los medios de comunicación al servicio del gobierno y, así, tener la oportunidad de refrendar su reprobación por medio de un discurso producido en Latinoamérica.

En segundo lugar, ha sido muy reiterada la coincidencia del apellido de la autora con la del presidente derrocado. El hecho de que los medios de comunicación sugirieran sin afirmar, durante muchos años, la posible relación familiar entre el político chileno y la autora, le dio a esta escritura un carácter de testimonio de los vencidos y, con su entrada al mercado editorial, parecía estar otorgando al discurso democrático una voz dentro de la oficialidad. Finalmente, muchos autores han señalado que la cercanía estructural, estilística e, inclusive, temática de *La casa de los espíritus* con la —para entonces— reciente-

¹ Para una reflexión más detallada acerca del *boom* femenino, sus causas y la elección de la obra de Isabel Allende como inicio del mismo, se puede consultar Gálvez/Sáinz de Medrano/Polo (2001).

² El término “ascentramiento” es una derivación de la teoría de Luri Lotman, quien plantea que las sociedades occidentales han ido perdiendo progresivamente el centro sistémico y —dada la tensión permanente que esto supone— se han visto en la necesidad de incluir en sus discursos “modos de ser” que habían sido omitidos a lo largo de la historia. Señala también que se trata de una medida desesperada para conseguir un equilibrio definitivamente perdido.

³ Aunque el tono paródico y reivindicativo de las escritoras del *boom* es una idea muy extendida en la crítica, existen algunos trabajos particularmente amplios y difundidos en torno a esta idea, entre ellos los de Sklodowska (1991) y Muñoz (1992).

mente exitosa obra *Cien años de soledad* hicieron que el público lector, en especial el académico, viera en la novela chilena una reescritura⁴ del texto colombiano que, como tal, habría sido creada para contestar a los absolutismos contenidos en el mismo y, por tanto, llamase a una lectura cuidadosa. En torno a esto –sobre todo, al último argumento recogido– nació una corriente de opinión que tildaba las novelas de Allende de “novedosas” dentro de las letras latinoamericanas, pues en opinión de autores como Marina Gálvez y Luis Sáinz de Medrano, *La casa de los espíritus*, concretamente, cuenta con una serie de elementos posmodernos, tales como el optimismo, la presencia de personajes fuertes o la subversión de los absolutismos, que aleja, significativamente, este discurso de las búsquedas identitarias continentales articuladas por los textos más emblemáticos del *boom* (Gálvez/Sáinz de Medrano/Polo 2001).

Al respecto, Shaw señala que “[a]parte de la actitud de Allende frente a la realidad y el progreso histórico, otros elementos de *La Casa de los espíritus* indican que se trata de una novela del posboom” (1999: 279). Entre ellos destaca: la sobreposición de la irracionalidad sobre la lógica de la historia; la desmitificación de los discursos oficiales frente a los íntimos y personales; y la estética neorromántica que abre un espacio para la representación del subalterno. A pesar de ello, a más de veinte años de su publicación y, a partir del diálogo que se pudo establecer entre esta escritura y otras escrituras de mujer que aparecieron al tiempo, al leer *La casa de los espíritus*, resultó casi imposible detectar ese proceso de desplazamiento del signo a un lugar ajeno al de la ley; es decir, más que una reelaboración paródica del discurso de las novelas de la modernidad latinoamericana, *La casa de los espíritus*, vista dentro de este marco socio-histórico, se muestra como un calco reproductor de las voces y de los estilos aparentemente rechazados por la autora.

Este conflicto se agranda porque, al ser la primera novela del llamado *boom* femenino, *La casa de los espíritus* se convirtió, dentro de algunos espacios críticos, en una suerte de modelo de la escritura de mujeres latinoamericanas y, en un afán homogeneizador de los estilos, surgió una cantidad considerable de discursos que tendían a pautar cómo escribían las autoras latinoamericanas de finales del siglo XX, y cómo debían escribir quienes pretendieran serlo. Un buen ejemplo de ello puede ser el artículo “Feminismo y literatura en Latinoamérica”, donde Adelaida Martínez –a propósito de obras como *La casa de los espíritus* y *De amor y de sombras*, de Isabel Allende– afirma:

[Las mujeres] hemos empezado a superar el estallido inicial de la propuesta feminista que, como el de toda revolución, fue necesariamente estridente; pero ahora que ya hemos cambiado el mundo –aunque sea mínimamente–, que ya hemos obligado a los ojos y los oídos de la sociedad contemporánea a fijarse en lo que dicen y hacen las mujeres, el terreno es fértil para formular programas y presentar demandas serenamente (2001: s. p.).

⁴ En este punto es importante recordar que para teóricos como Lyotard, Vattimo o Derrida, uno de los fenómenos generados por la caída de los metarrelatos legitimantes en la posmodernidad, es la reescritura o “perlaboración”. Alfonso de Toro (1997) lo sistematiza, refiriendo que reescribir no implica el retorno a una situación determinada, sino que se trata de una actividad discursiva que debe llevar a una situación sin ‘pre-juicio’ y crear las condiciones para encontrar aspectos hasta allí velados, no sólo por su interpretación en el pasado, sino particularmente velados por su proyección en el futuro. La reescritura consistiría entonces en la apropiación consciente de un discurso, para reconstruirlo en otro marco y así subvertir su sentido.

También vienen a colación los comentarios de Alma Clara Añez cuando en su texto *Los espíritus de una casa*, asegura:

Isabel Allende como autora ha diseñado un universo ficticio, un objeto estético donde los personajes se convierten en signos que manifiestan una visión de mundo alejada de los patrones frecuentes en la novelística femenina. El cambio de viejas a nuevas formas va a estar presente en los cuatro personajes protagónicos femeninos que, vistos en la totalidad del espacio novelesco, conforman la evolución de la mujer con respecto a sí misma y a su entorno (1989: 178).

Otra muestra locuaz es el artículo “Hipótesis de una escritura diferente”, de Marta Traba, donde la autora afirma la existencia de textos “femeninos” en América Latina y, a propósito de ellos, señala:

[...] (1) los textos femeninos encadenan los hechos sin preocuparse por conducirlos a un nivel simbólico. (2) Se interesan preferentemente por una explicación y no por una interpretación del universo; explicación que casi siempre resulta dirigida también al propio autor, como una forma de esclarecerse a sí mismo lo confuso. (3) Se produce una continua intromisión de la esfera de la realidad en el plano de las ficciones, lo cual tiende a empobrecer o a eliminar la metáfora y acorta notablemente la distancia entre significante y significado. (4) Se subraya permanentemente el detalle, como pasa en el relato popular, lo cual dificulta bastante la construcción del símbolo. (5) Se establecen parentescos, seguramente instintivos, con las estructuras propias de la oralidad, como repeticiones, remates precisos al final del texto, cortes aclaratorios en las historias (1984: 24).

Por otra parte, están ciertas afirmaciones de Donald Shaw quien asegura:

Con Allende emerge el feminismo característico del posboom, reconocible no sólo en otras escritoras como Rosario Ferré, sino incluso en escritores como Skármeta. Allende confesó a Marjorie Agosin: “Elegí mujeres extraordinarias, capaces de simbolizar mi visión de lo que significa lo femenino, personajes que podían ilustrar el destino de las mujeres en Latinoamérica [...] todas las mujeres en mi novela son feministas de una manera u otra” (1999: 280).

Finalmente, aparecen posturas aún más esencialistas, como la contenida en *Tópicos de retórica femenina* (1993), de Marga Russotto, texto que caracteriza la escritura de mujer latinoamericana de los últimos años como eminentemente reivindicativa pues, en lugar de mostrar los cambios sociales llevados a cabo a lo largo de la Historia, busca promoverlos e incluir en sus narraciones mecanismos de persuasión.

A todo este tejido discursivo, al interés por sistematizar y crear categorías rígidas dentro de la escritura de mujer, y a la serie de sucesoras ideológicas, estéticas y estilísticas de Allende —que aparecieron a lo largo de toda América Latina, en los años ochenta y noventa— se sumó la omisión —por parte de la crítica y de la historia de la literatura⁵— del trabajo de ciertas autoras cuya mirada era absolutamente disonante a las presentadas y/o exigidas por el *boom* femenino. Esto resulta aún más llamativo, si se tiene en cuenta que muchas de ellas topicalizaron en sus escrituras los mismos fenómenos que Allende: la

⁵ Ejemplo claro de esto, lo constituyen los clásicos de Araujo (1989), González/Ortega (1984), y Russotto (1993).

mujer en el espacio social, las relaciones de *el otro* con el poder, o el acto de la escritura en sí mismo. Pero al hacerlo, asumieron un posicionamiento completamente ajeno a los presentados tradicionalmente como de/para mujeres.⁶ En otras palabras, la subversión de estos discursos no iba sólo dirigida a los textos latinoamericanos de la modernidad, ni al canon determinado por la estética de ciertos escritores, sino también a la escritura de mujer canonizada en el *boom* y a todas las apreciaciones críticas que la legitimaron.

Uno de los ejemplos más claros de ello es la novela *Lumpérica*, de Diamela Eltit, editada en el mismo país y tan solo unos meses después que la obra fundadora del *boom*. *Lumpérica* representa una mirada si se quiere antagónica a la proyectada en *La casa de los espíritus* en torno a los sujetos femeninos, sus vínculos, el acto de escritura e, inclusive, los posicionamientos discursivos. Eltit, más que contar una historia o enfrentarse a los discursos de la oficialidad, se encarga de colarse por las fisuras del discurso establecido, se posiciona en un espacio monstruoso⁷ y, por tanto, *contra natura* para desestabilizar todas las certezas posibles. A diferencia de Allende, no construye un universo maniqueo donde el personaje central representa un emblema virtuoso y heroico, sino que muestra un ser ciertamente periférico que no realiza ninguna acción para provocar su salida o ascenso al lugar de la ley, sino que se regodea en el lugar de anomalía que ha elegido.

A diferencia de lo que ocurre con los personajes que constituyen la saga familiar presentada por Allende, la protagonista de la obra de Eltit no se deja hacer por el discurso dominante ni contraataca desde el papel que le ha sido asignado, sino que por medio de su trasgresión sostenida y pasiva, construye también al espectador de su cuerpo y de su vida, se hace a sí misma y obliga al dominador a modificar su discurso para poder nombrarla. Tal vez esto se deba a que la plataforma cultural donde se erige la obra de Diamela Eltit es más académica e intelectual que comercial, y que su discurso político —lejos de reproducir las clásicas universalizaciones de las novelas del exilio— se fundamenta en la desestabilización del régimen desde dentro del mismo sistema, a través de la desestructuración de sus herramientas de construcción.

A este respecto, no está de más recordar que Diamela Eltit fue una de las integrantes del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), organización de resistencia chilena que, en su empeño por cruzar la política y el arte, llevaba a cabo acciones concretas de protesta contra el pinochetismo y a favor de la cohesión entre pensadores de la oposición que continuaban viviendo en el país. Según la propia autora, ellos vivían en una realidad demasiado fragmentada y por medio del grupo pretendieron lograr unidad entre artistas. Por otra parte, y aunque haya sido una orgullosa integrante del grupo CADA, para Eltit la búsqueda de la estética común y la reconstrucción de la memoria es una trampa discursiva. En una entrevista publicada por la Universidad de Princeton aclara a Michael Lazzara que en el presente puede percibir un enfrentamiento por el poder que concede la posibili-

⁶ La idea de una manera otra de ser y de escribir como mujer ha sido desarrollada ampliamente por un sector de la crítica literaria que aborda determinados problemas, como los estudios de género, los estudios subalternos o los estudios *queer*. Ilustradores al respecto son los trabajos de Cróquer Pedrón (2000) y Mattalia (1995).

⁷ Respecto a esta postura de Eltit, Cróquer Pedrón señala que “sólo un sujeto capaz de colocarse (de saberse y de admitirse) en situación de fragilidad, de asumirse falible e incompleto, consigue mirar al otro como un individuo reconocible y manifestar a través de su palabra (fracturada, removida, invadida) el imperativo ético que esa cercanía le impone (2000: 17).

dad de llevar consigo la memoria oficial, una forma de verdad absoluta que tramposamente se construye en Chile –y en el resto del mundo– año tras año. Luego, añade Eltit:

En el fondo no es la memoria misma sino el relato de esa memoria lo que está en disputa. Y la disputa tiene que ver con cuál va a ser la memoria oficial. Lo que está en disputa es el relato histórico, la memoria oficial. Las otras memorias no pueden ser intervenidas (Lazzara 2001: 42).

Es decir, mientras una de las escritoras declara buscar reivindicaciones con su escritura, la otra simplemente presenta su memoria, que –aunque no corre riesgo alguno de ser alterada por el mandato del poder– desde la posición subjetiva asumida por Eltit, debe traslucirse en algún discurso que logre erigirla como relato.

Finalmente, y esto tal vez marque la distancia mayor entre las dos autoras chilenas, se debe tener en cuenta que en 1982, mientras Isabel Allende está radicada en Venezuela, en calidad de exiliada, y tiene la posibilidad de lanzar su libro en Alemania con todo el apoyo editorial que recibió, Eltit continúa en Chile y, según sus propias palabras, se ve en la necesidad de escribir “con el censor al lado”, haciendo un enorme esfuerzo por lograr establecer su proceso de teorización ética y política sin mostrarse obviamente condenable ante el cuerpo de censura del gobierno de Augusto Pinochet.

2. Isabel Allende: un territorio seguro

Ahora que miro para atrás, digo: eran las raíces que buscaba. Buscaba un territorio seguro que yo pudiera llevar conmigo, donde plantar las raíces, como un pote de tierra donde meterme. Eso fue la escritura; ahí he ido plantando recuerdos, memorias, pensamientos; todo lo que yo soy como ser humano se ha ido volcando en esas páginas que escribo, que son muchas ya, desde entonces.

Adelaida Bidot, Sara Rivas y Beatriz Nava,
“Conversación con Isabel Allende”.

Además del proyecto utópico e ideológicamente incuestionable que justifica la ficción de Allende, el elemento que tal vez acerque más este discurso a la obediencia neurótico-obsesiva⁸ de la ley, sea su estructura narrativa. Toda la historia que se cuenta es

⁸ Más que hablar del caso clínico denominado “neurosis obsesiva”, caracterizado como un estado, “cuyo síntoma sobresaliente es un sentimiento de compulsión subjetiva” y donde “los pensamientos no deseados que se entrometen [...] son percibidos por el paciente como inapropiados o carentes de sentido” y donde “la idea obsesiva o perentoria es reconocida como ajena a la personalidad pero proveniente de dentro de sí mismo” (Pichot 1983: 441), al hablar de la obediencia neurótico-obsesiva, nos referimos a la representación simbólica de la misma, explotada en buena parte de los discursos moralizantes que atribuyen al sujeto delincuente la capacidad de cuestionar. En el caso concreto de América Latina, un claro ejemplo de ello lo constituyó cierto requerimiento de obediencia a las leyes, que dictaban la razón patriarcal y el positivismo para los sujetos en formación de las naciones nacientes, diseñados en muchas de las ficciones de la primera mitad del siglo XX.

construida por una voz que desde el comienzo mismo de la novela se legitima por medio de la presentación de su estirpe y, finalmente, cuando demuestra con pruebas fehacientes –como la palabra escrita o las citas al testimonio de otros miembros de la familia– su autoridad, se atreve a develar su nombre y la intencionalidad de su discurso.

Alba, el personaje final de la saga presentada por Allende, escribe –al igual que cualquiera de los intelectuales orgánicos de los proyectos nacionales latinoamericanos– para organizar la Historia, para darle a cada personaje su lugar en el mundo. Al igual que en los discursos epopéyicos más tradicionales, esta novela gira en torno a una heroína, cuyo proceso de iniciación le permite pasar de lo público a lo privado y, además, la convierte en portadora de la única voz autorizada para contar lo ocurrido. Alba, en su condición de narrador hologramático, construye un discurso cerrado en sí mismo, donde el resto de los personajes hablan sólo si ella lo desea, y son validados como fuentes de información en el momento en que sirven para demostrar su teoría. Por otra parte, el proceso de “evolución” que se espera de los sujetos femeninos, letrados y burgueses de esta obra, y que Alba satisface plenamente, se constituye como uno de los elementos más conciliadores de este discurso. En esta novela se pauta que es posible “llegar a ser” sujeto, y la heroína épica lo demuestra. Todo ello, a pesar de haber crecido en un mundo fantástico creado por dos personajes femeninos absolutamente emblemáticos y arquetípicos: Clara y Blanca, quienes además encarnan dos de las representaciones más esencialistas y reduccionistas de la feminidad.

Desde el espacio privado que les corresponde según la repartición dicotómica de los géneros, ambas colaboran con el tránsito que hará pasar a la protagonista del estatus de gran dama –que si bien fue rechazado por todas las mujeres de su estirpe, nunca fue abandonado del todo por ninguna de ellas– al de ser humano apreciable. Nívea, la bisabuela feminista; Clara, la abuela etérea e inmaterial; y Blanca, la madre sufrida y subyugada, intentarán cambiar el destino de la niña Alba, otorgándole una historia familiar, es decir, un pasado donde pueda encontrar su identidad, y sustituyendo a la vez los mitos fundadores que las limitaron en su desarrollo individual por otros mitos, igualmente moralizantes:

Así se enteró Alba de un príncipe que durmió cien años, de doncellas que peleaban cuerpo a cuerpo con los dragones, de un lobo perdido en el bosque a quien una niña destripó sin razón alguna. Cuando Alba quería volver a oír estas truculencias, Blanca no podía repetir las, porque las había olvidado, en vista de lo cual, la pequeña tomó el hábito de escribirlas (Allende 2001: 183).

Para las mujeres de la familia Trueba, el cambio de la historia depende de ellas; por eso modifican los relatos prescriptivos. No obstante, nunca hay una modificación de las estructuras, sino la simple sustitución de unos sujetos por otro en el espacio del poder. Se podría decir entonces que este discurso es increíblemente cercano a cualquiera de los proyectos utópicos de la modernidad, sólo que en este caso los sujetos poderosos que determinan el lugar ideal de identidad, son sujetos que hasta entonces se mantuvieron en los márgenes.

A pesar de ello, hay algo que no deja de ser llamativo dentro de una obra pretendidamente feminista: el proceso de dignificación de la heroína está signado por su relación amorosa. Alba ingresa en la facultad y conoce a Miguel; gracias al atractivo físico que siente hacia él, se interesa por su discurso; entonces, sin analizar demasiado sus palabras,

las asume como propias. Es decir, la realización de este personaje femenino como el agente social que su bisabuela Nívea pretendió ser, no obedece a una actitud reflexiva sino que –paradójicamente– es consecuencia de un acto de obediencia neurótica y del cumplimiento de expectativas. Por eso, Alba abandona el mundo irracional y ajeno a la producción en el que se vio inmersa durante toda la primera parte de su vida; se aleja, al menos en apariencia, de cualquier acción irracional, y la sustituye por lo que –desde la valoración totalizante del imaginario que regula esta obra– es considerado “realmente importante”.

De aquí que sea indispensable un apego al tiempo prospectivo y al espacio como referente fijo e inmutable. No está permitido el cuestionamiento de estas dos dimensiones, ni de la estructura que les ha atribuido el pensamiento occidental, pues eso supondría un cuestionamiento a los esquemas de pensamiento y organización social que se ha encargado de reproducir la novela. Es indispensable que las acciones progresen para que Alba alcance la dimensión de sujeto, para que los postulados anhelados en la primera parte de la novela se logren, y para que se permita el final conciliador que evidencia la llegada de un mundo nuevo.

Por medio de la bisabuela Nívea se estructura un proyecto que compromete a todas sus sucesoras. Por eso, Alba tiene necesariamente que transformarse y pasar de ser una entidad fantástica e indefinible a encarnar una heroína romántica, capaz de arriesgar su vida con tal de proteger al hombre que ama, de enfrentarse a su abuelo –figura que la había convertido en el centro de sus acciones– y de avergonzarse de su procedencia familiar y su situación económica. En otras palabras, Alba sustituye la ley del padre –que obligó a su madre Blanca a ser desdichada por siempre– por otro discurso igualmente autoritario, que la lleva al irremediable enfrentamiento con el orden imperante. Dentro de esta historia no hay un cuestionamiento abierto al pensamiento dicotómico reproducido, ni tampoco hay actos de rebeldía frente al poder. El planteamiento utópico de Allende pasa porque en algún momento los lugares de autoridad –que nunca dejarán de existir– son ocupados por quienes han sido víctimas del sistema o, aún más llamativo, por quienes dicen estar en la capacidad de representar a esos individuos marginados.

Tal vez por eso mismo no resulte sorprendente el binarismo que atraviesa el discurso de Alba y que se proyecta en toda la organización de la novela. Cada uno de los personajes que aparece en la obra se proyecta en un constructo perteneciente a otra clase social, otro género o, sencillamente, otro espacio que al ser nombrado por la voz organizadora del texto, se convierte en una oposición. Así ocurre con los pares Nívea/la Nana, Clara/Férula, Blanca/Amanda, quienes personifican en cada caso las dos únicas posibilidades que le otorga Allende a La Mujer en cada momento histórico recreado, o, aún más interesante, ocurre también con el único par de personajes complementarios que pertenecen a sexos opuestos: Tránsito Soto y Esteban Trueba.

Este último par resulta muy peculiar dentro del texto por varias razones: la primera, tal vez la más obvia, porque es la única relación dicotómica donde la línea de dominación se invierte, es decir, la única donde uno de los personajes comienza por acatar y acaba dando órdenes; en segundo término, porque el personaje femenino tiene el don de “transitar” –otorgado por la mano de la autora, desde la asignación del nombre– a los lugares de poder; y, finalmente, porque el nexo que une a los dos personajes no está cubierto del tono melodramático que disfraza de afectiva la opresión y la superioridad moral presente en los otros pares. Al contrario, desde la primera aparición de Tránsito

Soto en el texto queda claramente evidenciado que sus nexos con Trueba son comerciales, y que su irrenunciable estructura es una lucha de poder. Ciertamente, en algunos casos puntuales parecen mediar sentimientos entre ellos, pero éstos se reducen a la simpatía y la compasión. Se ve desde la presentación misma del personaje:

Un día, después de hacer el amor, se sintió generoso, lo que no le ocurría casi nunca, y preguntó a Tránsito Soto si le gustaría que le hiciera un regalo.

—¡Préstame cincuenta pesos, patrón! —pidió ella al punto.

—Es mucha plata. ¿Para qué la quieres?

—Para un pasaje en tren, un vestido rojo, unos zapatos con tacón, un frasco de perfume y para hacerme la permanente. Es todo lo que necesito para empezar. Se los voy a devolver algún día, patrón. Con intereses.

Esteban le dio los cincuenta pesos porque ese día había vendido cinco novillos y andaba con los bolsillos repletos de billetes, y también porque la fatiga del placer satisfecho lo ponía algo sentimental (45).

La profunda ironía con que la autora atribuye algún sentimiento noble al personaje masculino —cuya función en el texto se reduce a la de un semental— aunque a primera vista pareciera distanciarlo de Tránsito Soto, puede que lo acerque a ella hacia el final de la obra. Pues, aunque las inquietudes del personaje femenino serán a lo largo de todo el texto de índole puramente material, la voz narrativa evaluará positivamente a la prostituta en la medida en que deje de serlo, o sea, en la medida en que asuma para sí el discurso socialista, coopere con quienes permanecen en los márgenes al igual que ella, y los ayude a “progresar” —o, lo que es lo mismo, a convertirse en personajes ética, estética y económicamente más cercanos a Alba y los otros sujetos-centro de este discurso—. En otras palabras, en la medida en que Tránsito “salta” al lugar donde estaba ubicado Esteban Trueba, y se vale de la organización gremial para crearse un *locus* en el mapa social y progresar —tal y como lo ordenan las directrices del pensamiento moderno—, en vez de romper con un binarismo que establece claros límites entre el centro y la periferia, lo acentúa, para así posicionarse en el centro y relegar a Trueba a un segundo plano. En la novela se afirma:

Se había convertido en una señora madura, delgada, con un moño severo, ataviada con un vestido negro de lana y dos vueltas de perlas soberbias en el cuello, majestuosa y serena, con más aspecto de concertista de piano que de dueña de prostíbulo. Me costó relacionarla con la mujer de antaño poseedora de una serpiente tatuada alrededor del ombligo. Me puse de pie para saludarla y no pude tutearla como antes.

—Se ve muy bien, Tránsito —dije, calculando que debía haber pasado los sesenta y cinco años.

—Me ha ido bien, patrón. ¿Se acuerda que cuando nos conocimos le dije que algún día yo sería rica? —sonrió ella.

—Me alegro que lo haya conseguido (250 s.).

Esta última interacción refiere el momento en que Trueba debe pedir ayuda a Tránsito Soto, quien está en disposición de devolverle el favor recibido medio siglo antes. Este cambio en las posiciones del diálogo hace pensar en Tránsito Soto como un nuevo Yo discursivo y en la reubicación dentro del espacio Otro de la figura de Esteban Trueba. A partir de ello se puede ver cómo, para Allende, la sustitución de ciertos sujetos por otros

en las estructuras de poder sólo dependerá de cambios políticos y sociales; cómo la relación del Yo y el Otro siempre será mesiánica y, en ella, uno de los dos entes deberá sostener sobre sí mismo el peso del Yo para que éste pueda funcionar; y, finalmente, que los cambios en las relaciones intersubjetivas están estrechamente ligados a la prospección del tiempo.

De aquí que sea posible deducir que en el universo ficcional diseñado en *La casa de los espíritus*, se desahucian las posibilidades de circular libremente entre una y otra casa, entre una y otra identidad. Los personajes de la familia Trueba son cerrados, completos e inmodificables, y su única posibilidad de alteración está en la sustitución de la voz obedecida. Por eso Blanca, Clara y Alba al cambiar la voz del amo por la de los antepasados, la del hombre amado o la del discurso socialista, muestran un pretendido desplazamiento que refuerza su desarrollo, por lo demás, sumiso. Por otra parte, la aparente ruptura del *statu quo* abierta por Allende —representada en el personaje de Tránsito Soto y en su negativo, Esteban Trueba— más que como una excepción, pudiera entenderse como un *ars poetica* de Allende, pues en el juego de espejos que constituyen estos dos personajes, la autora opta por un pacto conciliador que daña a uno de los personajes y favorece al otro, que refrenda la posición del más poderoso y aliena al desfavorecido, pero bajo la apariencia de negociación y camaradería.

3. Diamela Eltit: pierna y pasto y el líquido

[...] como la más rajada de las madonas le presté
mi cuerpo tirada en la plaza para que me lamiera [...]

Diamela Eltit, *Lumpérica*

Tal vez por la cercanía de tiempo y espacio en la publicación de estas dos obras, la topicalización de las relaciones del poder con las posturas directa o aparentemente periféricas son parte de los hilos conductores de una y otra escritura. La desobediencia sin reto y la provocación son dos de los elementos que mejor definen al personaje eje de la obra *Lumpérica*, L. Iluminada, quien —en su condición de sujeto múltiple— lejos de representar un amanecer conciliador que suponga el inicio de una nueva vida, lleva a cuestras la condena a un movimiento constante. L. Iluminada no es, sólo representa y, en calidad de imagen, funciona al tiempo como espejo para definir a quienes se detienen a mirarla.

Al igual que Alba, L. Iluminada crea un discurso dentro de la ficción, y con sus formulaciones emprende una travesía identitaria; no obstante, L. Iluminada no quiere alcanzar la verdad, sino demostrar por medio de un juego de acumulaciones la inexistencia de la esencialidad y el nombre que simula encontrar no una, sino reiteradas veces a lo largo del texto. Por eso, no puede ser casual que el discurso que construye Alba se fundamente en la palabra escrita y en lo que pueda recuperar del pasado, mientras que el de L. Iluminada se basa en la dimensión performativa conferida a su cuerpo.

La novela comienza con la transformación que hace L. Iluminada frente al espejo; sabe que al momento de incluir miradas sobre sí, se fragmentará en una serie de máscaras a través de las cuales podrá pronunciarse. La luz artificial la divide, atenta contra su

unidad y, por eso, la convierte en una máscara, que contiene a su vez muchos semblantes. Por eso, no es de extrañar que el primer Otro identificado dentro de su discurso sea un sujeto único y colectivo; ella que en su individualidad se reconoce múltiple, pluraliza a los “desharrapados” que viven en colectivo bajo un solo nombre. Luego de eso, la protagonista de *Lumpérica* representa en una plaza pública de Chile un extraño juego en el se mueve sin sentido lógico alguno. Las letras de un anuncio lumínico se proyectan sobre su cuerpo y, a lo lejos, alguien hace un intento por captar su imagen. La palabra de L. Iluminada –por oposición a la de Alba– no cuenta verdades sino que –siguiendo a la voz narrativa– erosiona, burla, sentencia, seduce e, inclusive, proclama. Las elaboraciones discursivas no la consagran como voz autorizada; al contrario, permiten el tránsito lúdico constante de la identidad monstruosa al lugar del individuo a corregir.

Por eso, se deja claro a lo largo de todo el texto que el brillo del personaje no depende de sí mismo, sino de la mirada externa, de la cámara que la piensa tomar y de los ojos que la prefiguran. De hecho, el autor del guión que hace de L. Iluminada una imagen, propone leyendas para sus posiciones, la mira a lo lejos y formula lo que de sí tiene ese espectáculo. Se establece entonces un intercambio de sentido con los espectadores. En una interacción típicamente histérica⁹, L. Iluminada saca a refulgir todo lo prohibido, lo indecible, pone en contacto a quienes la miran con esa parte de sí que están deseosos de ocultar:

Ellos, a su vez, comienzan a detener sus movimientos. Sus labios murmuran la frase acercándose cada vez más a las palabras, incluso algunas de ellas las pisan. Por fin las cubren totalmente con los pies. Permanecen rígidos encima. Así nada está escrito sobre el suelo, siguen como protagonistas ocupando el cemento. Es evidente que se sienten expulsados ocupando el cemento. Es evidente que se sienten expulsados hacia el borde de la plaza como notas al margen. Por eso tapan el rayado. Han comprendido la agresión (Eltit 1998: 123).

Aunque esté iluminada, su espacio para la acción y para el proceso de descentramiento del poder es la noche, la oscuridad, la clandestinidad. L. Iluminada –a diferencia de Alba, se vale de la penumbra para esconderse, esconder a quienes ama, y unirse en una voz conspiradora– sale a la calle y se exhibe, se fragmenta en mil pedazos y, al hacerlo, fragmenta también a quienes la vigilan, hace dudar de sus certezas a quienes hablan después de haberla visto.

Se crea entonces una ilusión de solidaridad equiparable a la que se desarrolla en los conglomerados de los espacios lúdicos. Hay redes de comunicación en torno a la figura de L., redes que se fundamentan en un aparente estado de seguridad, que nace del conocimiento de las normas que rigen el espacio cerrado. El hilo conductor de estas interacciones es la duda acerca de lo que se ha visto y lo que no, del cuestionamiento de los sentidos, al desestabilizar las certezas de los espectadores que –como una masa anónima y

⁹ Al igual que ocurre con la referencia a la neurosis obsesiva, la referencia no es exactamente al caso clínico que presenta, según el *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM), entre sus muchas sintomatologías posibles la necesidad imperiosa de desarticulación del Yo, la amnesia psicógena y la teatralidad constante (Pichot 1983), sino más bien a la representación simbólica de esta tipología dentro de la literatura, a su monstrificación a lo largo del siglo XIX, y a la resemantización que hace de la misma Eltit.

generalizadora creada por la voz narrativa— buscan refugio en la constatación de las versiones. La ley prohíbe el intercambio con esa desharrapada que nace con la noche en la plaza central; de aquí que quienes la miren o intercambien alguna mínima manifestación con L. Iluminada sean castigados, interrogados, relegados al espacio de la delincuencia.

L. Iluminada atenta contra el orden a lo largo y ancho de sus posibilidades; al ser mostrada, hace público lo privado y contesta al tiempo a los intentos de normatización del pensamiento binario, a las leyes, y al lenguaje en el que han sido escritas. L. Iluminada desarticula las palabras hasta vaciarlas de sentido, y no sólo la grafía del texto da cuenta de este proceso, sino además la superposición de la sensación frente a la razón, del movimiento frente a la fijación discursiva. En el apartado que lleva por título “Para la formulación de una imagen de la literatura”, la escritura se topicaliza, se erige como un sujeto y recibe tantos atributos contradictorios que acaba por desaparecer. Tras hablar de todas las funciones que puede tener la escritura —que al tiempo proclama, erosiona, provoca y seduce— desdice el discurso histórico para refrendar su búsqueda nomadológica:

Nuevas fundaciones
 como llamado de atención para que los chilenos
 descansen sus espaldas en esas máquinas que
 alzarán en varios centímetros sus cerebros.
 Nos contaron que en esas fundaciones hubo
 Vencedores y vencidos.
 Yo digo que es verdad a medias: hubo
 Vencidos y muertos. Nada más (143).

El atentado contra el binarismo de la Historia se extiende a lo largo del texto, y se refuerza con una clara oposición de la idea de progreso. Contrariamente a lo que ocurre con la ficción de Allende, L. Iluminada no avanza, porque no hay ningún lugar adonde ir. Se trata de una ficción atópica; los movimientos de L. Iluminada no están determinados por un *telos*, y eso los priva de un final. Las actuaciones deben ser repetidas muchas veces para que se carguen de un nuevo significado cada vez. L. Iluminada es insaciable, y su formulación discursiva no se agota, sino que arboresce hasta relacionarse con el lente que la ve mirar y relacionar, al tiempo, el lente con los transeúntes, y a los transeúntes consigo mismos.

El deseo histérico que mueve a L. Iluminada a la espectacularización cuestiona sin enfrentamiento cualquier voz autoritaria, desde la anomalía construye un lugar para decir y basa su conducta en la no admisión de la norma. En contacto constante con los fluidos humanos prohibidos, L. Iluminada presenta una identidad líquida que se escabulle de las manos. Al momento en que hace de sí misma sólo una imagen, se muestra como objeto de lecturas múltiples; desde el momento en que su cuerpo se desmaterializa en la construcción cinematográfica, consagra la seducción histórica que se resiste frente al autoritarismo. Esta propuesta se consume con el desmoronamiento de todos los pilares sobre los que se construye tradicionalmente la identidad: el tiempo, el espacio y la palabra. L. Iluminada logra fragmentar al Otro, hasta el punto de hacerle perder el discurso, disminuirlo —no progresiva, sino aleatoriamente— a frases, palabras, letras y balbuceos. En el momento cuando la acción es sustituida por una simple representación vaciada de todo sentido, el tiempo y el espacio se transforman hasta hacerse inaprehensibles por una narración.

Estructuralmente, uno de los rasgos que mejor evidencia esta búsqueda es la subdivisión de la obra. El texto contiene 10 apartados y sólo el 4, el 5, el 8 y el 9 tienen título. Se llaman “Para la formulación de la imagen en la literatura”, “Quo Vadis”, “Ensayo General” y “Escenas de múltiples caídas”, respectivamente, y además del espacio desértico que resulta al organizar el índice, tienden todos a la idea de insustancialidad, o bien por el movimiento, o bien por la provisionalidad de la imagen que transmiten.

En principio, en el apartado 4, al sustituir la palabra por la imagen, de alguna manera se está cuestionando la irrevocabilidad del sentido. De este título se desprende que las imágenes no son referidas, sino creadas, que el discurso no nombra sino que formula y que, por lo tanto, todo lo que se fundamente en la palabra –como la Historia, las leyes y los dogmas– pueden ser reconocidos como fabulaciones. En segundo lugar, el apartado 5, al ser no sólo una premisa, sino además una pregunta cuya respuesta supone la remisión a algún espacio identitario acabado, pauta el comienzo de un juego de nombres que consiste en convertirse en Otro, sometiéndose a la mirada del sujeto. El juego de objetivación de L. Iluminada que se inicia en el momento en que se cuestiona el poder referencial de la palabra, se consuma aquí, cuando la respuesta a la interrogante que le da título se muestra tan desarticulada como el personaje mismo:

Quo Vadis mafiosa para que sus creencias caigan de una vez. Jugará tal vez ruleteada con la pura mente, desenterrando máscara sobre máscara y palabra caída será: letra modulada sobre el pasto, frotará cuerpo y pasto, lengua y pasto, pierna y pasto y el líquido.

De reiteración elevará la mirada.

Situación ahora no filmica sino narrativa, ambigua, errada (107).

No sólo el inicio del apartado plantea la idea de que cualquier respuesta a la interrogante enunciada en el título será una respuesta errónea, sino que, además, hacia el final del capítulo, convierte el hecho físico de escribir en un juego mímico. La palabra sobre el papel pasa también a ser parte de una gran ficción que está siendo encarnada en la figura sin nombre. Por eso, el gran vacío que hay entre el título que se le da a este fragmento de la narración y el del siguiente, funciona como una estratégica reafirmación de esta idea. Con los trazos en el aire que sustituyen la palabra escrita es imposible construir ninguna certeza. Esta constante vuelve a aparecer cuando en lugar de narrar las acciones definitivas, se diga estar narrando el “Ensayo general”, que además, como se indica en el capítulo 9, no tiene ninguna pretensión de establecerse como unidad, sino que por el contrario se multiplica en escenas de caídas, que no se unen progresivamente ni obedecen a ningún orden lógico, sino que se acumulan, para dar lugar a nuevas caídas, a nuevas heridas y a nuevos contactos con fluidos prohibidos.

En lo que se supone que representa el último capítulo de la novela, se traza nuevamente una línea de fuga. Una vez que L. Iluminada logra desarticularse y desarticular su alrededor, se entrega por completo al onanismo y, entonces, demuestra el carácter innecesario de los pactos con la masa. Ese colectivo informe que la rodea no es una entidad considerable, porque el mundo no fue creado para el intercambio entre lugares de identidad fijados, sino para el deseo, para la búsqueda interminable de la satisfacción absoluta:

Nada más ocupaba su pensamiento, hasta que una idea emergió de su cerebro: todo ese espectáculo era para ella. Sabía con certeza que nadie más estaba a esa hora pendiente del luminoso, por eso ese lujo le pertenecía. Alguien había montado esa costosa tramoya en la

ciudad, como don para sí; con escritura y colores, con colores y movimientos, cálculos ingenieriles, trabajo manual, permisos. Todo eso para que ella sentada en la plaza en la noche se dejara llevar realmente por el deslumbramiento de esos vidrios que insuflados de colores, activados por baterías, la someterían a ella (213).

Al regodearse en sí misma, L. Iluminada inicia el último tránsito reflejado en esta escritura, que consiste en la recuperación de la normalidad, en la reapropiación de una máscara identitaria propia y colectiva invalidada por la performatividad de la noche, vaciada de sentido. Tras la ruptura asignificante de los hechos, no sólo se imposibilita el nacimiento de cualquier actitud obediente, sino que, además, se desarticula la ley en sí y, con ella, todo ese sistema normativo que nombraba la transgresión, el orden y el poder.

Bibliografía

Ficción

Allende, Isabel (2001): *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés.
Eltit, Diamela (1998): *Lumpérica*. Buenos Aires: Seix Barral.

Teoría y crítica

- Añez, Alma Clara (1989): *Los espíritus de una casa*. Caracas: Universidad Simón Bolívar.
Araújo, Helena (1989): *La scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
Bidot, Adelaida/Rivas, Sara/Navia, Beatriz (1996): "Conversación con Isabel Allende". En: *Apropósito* 4 <http://ponce.inter.edu/vl/revistas/a_proposito/4/isabel.html> (12.11.2003).
Cróquer Pedrón, Eleonora (2000): *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (2000): *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
Gálvez, Marina/Sáinz de Medrano, Luis/Polo, Victorino (2001): "Latinoamérica fin de siglo: testimonio de sus narradoras". En: VV. AA.: *Actas del Curso "Latinoamérica fin de siglo: testimonio de sus narradoras"* [CD-Rom].
González, Patricia Elena/Ortega, Eliana (eds.) (1984): *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Huracán.
Lazzara, Michael (2001): "Diamela Eltit: Conversación en Princeton". En: *Plas Cuadernos* 5 <http://www.princeton.edu/plasweb/publications/Cuadernos/cuaderno5_primera.pdf> (12.11.2003).
Martínez, Adelaida (2001): "Feminismo y literatura en Latinoamérica". En: *Correo del sur* 5 <<http://www.correodelsur.ch/Arte/literatura/literatura-y-feminismo.html>> (12.11.2003).
Mattalía, Sonia (1995): "El saber de otras". En: Mattalía, Sonia/Aleza, Milagros (ed.): *Mujeres, escrituras y lenguajes*. Valencia: Tirant lo Blanch/Universitat de València, pp.21-30.
Miller, Jacques Allan (1984): *Dos dimensiones clínicas: Síntoma y fantasma*. Buenos Aires: Fundación del Campo Freudiano/Ediciones Manantial.
Muñoz, Willy (1992): *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*. Madrid: Pliegos.
Pichot, Pierre (ed.) (1983): *DSM-III. Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Barcelona: Masson.

-
- Russotto, Margara (1993): *Tópicos de retórica femenina: memoria y pasión del género*. Caracas: Monte Ávila/Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Shaw, Donald L. (1999): *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Sklodowska, Elzbieta (1991): *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Toro, Alfonso de (ed.) (1997): *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Traba, Marta (1984): "Hipótesis de una escritura diferente". En: González/Ortega: *La sartén por el mango*, pp. 21-26.