

1. SUJETO Y NARRADOR EN LA NOVELA CHILENA CONTEMPORÁNEA

En este ensayo quiero indagar y ordenar algunas líneas de sentido inferibles de la historia de la novela chilena contemporánea, tal vez suficientes para ofrecer una *imagen* intelectual de su proceso. Digo “una” imagen porque de la historia de un género como la novela moderna (y de cualquier otro género, desde luego), no importa si el escenario elegido es el de una lengua (como el español), el de una unidad geográfico-cultural amplia (América Latina, Europa), o se superponga al de la modernidad misma, o se restrinja a su fase contemporánea dentro de los límites de una nación (como en mi caso), siempre podrán darse imágenes distintas. Tal como ocurre con cada texto literario en particular, la historia de un género también está abierta, dentro de ciertos límites sin duda (los impuestos por el objeto mismo como orden significativo), a la construcción de plurales imágenes intelectivas (o comprensivas) de sí misma.

No hay pues “una” imagen con privilegios absolutos en términos de verdad. Lo cual tampoco quiere decir que todas sean equivalentes, igualmente verdaderas. Pues a la luz de las condiciones de producción de verdad en cada caso particular, entre las existentes en un determinado momento unas aparecerán como más persuasivas que otras, es decir, como más ricas que otras en efectos de verdad o, en el extremo, como aquellas frente a las cuales algunas otras resultan inaceptables. La pluralidad de imágenes así construidas, como cuerpos cognitivos, establecen básicamente sus diferencias entre sí según la identidad de los conceptos a los que se somete la lectura de los textos

del género de cuya historia se quiere construir una imagen. Porque cualquiera sea la imagen construida, no puede sino ser necesariamente el producto de la capacidad de interpretación (de "lectura") de tales o cuales conceptos explícitos, es decir, definidos (a menos, claro, que la imagen esté entregada, como estructura, a la ausencia de tales conceptos, y al dominio por lo tanto de la gratuidad o de la incoherencia). Un par de ejemplos contemporáneos tomados de la crítica literaria europea, hacen perfectamente visible esta perspectiva metodológica.

En 1942 Erich Auerbach publica, en alemán, un libro fundamental: *Mimesis*¹. Aun cuando en su corpus incluye otros géneros además de la novela, y tampoco mantiene el análisis textual dentro de las fronteras de lo moderno, asume plenamente la perspectiva metodológica en cuestión. Partiendo de un determinado concepto de "realidad", Auerbach examina las peripecias de su "representación" en el vasto escenario histórico de la llamada "literatura occidental". Sigue, en efecto, el hilo de las transformaciones o cambios ocurridos en la historia "occidental" de la "representación" literaria de la "realidad", desde la antigüedad griega con Homero hasta la modernidad contemporánea del siglo XX con Virginia Woolf, tal como los sorprende y establece (a tales cambios y transformaciones) mediante el análisis de un corpus de géneros discursivos tan diversos como la novela, el cuento, el drama, el relato del historiador, el ensayo, el poema épico, el auto sacramental, y otros. Sin duda, la lectura de un libro como el de Auerbach le entrega a su lector una imagen (seductora además por la depurada belleza del análisis) de la historia de la literatura occidental,

¹ Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

construida sobre la base de los presupuestos metodológicos ya descritos.

Posteriormente, en 1961, René Girard publica, en francés, otro libro también de gran influencia en los estudios sobre historia literaria: *Mentira romántica y verdad novelesca*². Es éste un libro diferente al de Auerbach en el objeto y en el marco histórico de su inserción. La diferencia pasa por dos restricciones introducidas por Girard. Una tiene que ver con el contexto histórico: ya no se trata del largo tiempo cubierto por la idea de "Occidente", sino de la Europa en su período moderno. La segunda restricción afecta al objeto en sí mismo, al corpus que lo contiene: la atención, en vez de abrirse a una variedad de géneros, se concentra en uno solo: la novela moderna. Girard funda su construcción en el concepto de "mediatización" del sujeto (del personaje). En su concepción, el sujeto mediatizado es aquel cuyo discurso aparece intervenido por el discurso de otro, de tal manera que el discurso interventor controla subrepticamente el discurso intervenido y le impone su lógica. Por ejemplo, cuando don Quijote habla, no es él propiamente quien habla: habla a través de él Amadís, el príncipe de los caballeros andantes en el mundo de las novelas de caballerías que habían absorbido, por seducción, al personaje de Cervantes hasta el extremo de hacerlo perder el juicio³. Girard inspecciona en su libro las diversas formas que va adoptando la mediatización en la historia de la novela moderna, desde su comienzo mismo, con el *Quijote*, hasta Dostoievski y Marcel Proust. Demás está decirlo: el concepto de mediatización es afín, reductible incluso en varios aspectos, al de alienación.

² René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*. Traducción de Guillermo Sucre. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1963.

³ René Girard, op. cit., pp. 7-40.

Desde el punto de vista del género literario elegido, la novela, el libro de Girard está obviamente mucho más cerca de lo que yo mismo pretendo en las páginas siguientes, aun cuando, ya se vio, su proyecto cubre todo el período moderno del género en Europa, mientras el mío se limita a la fase contemporánea de la novela moderna en un país particular, Chile. Pero ambos libros citados, el de Girard y el de Auerbach, están escritos igualmente a partir del principio metodológico al que me he referido como inexcusable en los estudios de historia literaria, y del cual aquí me haré cargo en el sentido de asumirlo. En efecto, me gustaría proponer una imagen de la historia de la novela chilena contemporánea, datable ésta en propiedad desde la década del 30 del siglo XX, y construyéndola también desde conceptos definidos y constantes en su aplicación, pero, a la vez, con muy fuertes reducciones en el corpus y en el objeto específico. Antes de decir cuáles son estas restricciones, me parece pertinente preguntarse primero por la situación desde donde se parte, es decir, por la crítica histórica previa, por las propuestas ya elaboradas en torno al mismo objeto. En otras palabras: ¿qué se ha hecho en Chile desde este punto de vista? ¿De qué imágenes de la historia de la novela chilena contemporánea construidas en términos metodológicos similares disponemos?

Hasta la década de 1960 el panorama es pobrísimo. Por lo pronto, no existe nada comparable a los dos ejemplos antes citados. Los estudios existentes suelen optar por tales o cuales tramos temporales en la historia del género, y son en general el producto azaroso e incontroladamente subjetivo de una lectura impresionista de los textos, o de otra lectura, tal vez más persistente en el tiempo, con resabios positivistas, que da cuenta de ellos a la luz de la biografía del autor, de tales o cuales fenómenos o acontecimientos sociales, pero asumidos todos como instancias apriorísticas, a las que se les atribuye una función

determinante, lineal, en la asignación de sentido. El texto como punto de partida, y no de llegada, de su lectura crítica, como espacio de iluminación, y no como simple reflejo, es una conquista de la profunda renovación en la teoría y la crítica que se produce precisamente en la década señalada, la de 1960⁴, desde los espacios académicos (y con proyección en el medio periodístico), incorporando, si bien tardíamente, las principales elaboraciones del pensamiento contemporáneo sobre el arte y la literatura, posibles con y desde las vanguardias históricas, desde los efectos perdurables de su práctica crítica y teórica. Es exactamente el momento a partir del cual se suceden, desde los medios académicos, las construcciones de imágenes de la historia de la novela chilena moderna sobre la base de conceptos explícitos y definidos. Voy a detenerme a continuación, pero muy brevemente, en sólo una de ellas, por su condición de modelo para algunas que vinieron luego.

Me refiero, por cierto, a la de Cedomil Goic⁵. En 1960 publica su ensayo "La novela chilena actual"⁶. La palabra "actual" remite aquí a la fase contemporánea de la historia de la novela chilena. El ensayo de Goic contiene una primera elaboración de su interpretación del desarrollo de la novela chilena moderna como una sucesión regulada de "generaciones", una elaboración tributaria en términos conceptuales de la teoría contemporánea de las generaciones, sobre todo de las ideas de

⁴ Sobre esta renovación, ver Bernardo Subercaseaux, "La crítica literaria (Entre democracia y autoritarismo)". En su libro *Historia, literatura y sociedad*. Santiago, Documentas/Cesoc/Ceneca, 1991, pp. 117-151.

⁵ Cedomil Goic, junto con Félix Martínez Bonati y Jorge Guzmán, encabezan, desde la Universidad de Chile, la renovación crítica y teórica en el medio académico chileno de la década del 60.

⁶ En *Estudios de lengua y literatura como humanidades*. Homenaje a Juan Uribe Echeverría. Santiago, Editorial Universitaria, 1960, pp. 37-45.

José Ortega y Gasset. Luego, a fines de la misma década, en su libro *La novela chilena. Los mitos degradados*⁷, aplica el modelo generacional a toda la historia de la novela chilena moderna, desde sus orígenes mismos en el siglo XIX, con (según Goic) *Don Guillermo*, de Lastarria, hasta comienzos de la segunda mitad del siglo XX, con *Coronación*, de José Donoso. A principios de la década siguiente, la de 1970, es la novela hispanoamericana el objeto ampliado del modelo generacional en otro libro suyo, *Historia de la novela hispanoamericana*⁸. En la introducción de este último, el autor describe los anclajes conceptuales de su construcción. Goic concibe la historia de la novela chilena (e hispanoamericana) como una sucesión de grandes sistemas literarios (menciona el realista y el superrealista) dentro de los cuales operan "tendencias" (temáticas, visionarias) dominantes que las generaciones actualizarían en sus propias producciones. Las generaciones, dentro de este modelo, forman una cadena de eslabones separados por lapsos de 15 años. En otras palabras: cada 15 años irrumpe una nueva generación. Pero internamente, toda generación pasa por fases de desarrollo diferenciadas y sucesivas también de 15 años. Las fases más importantes: la de "gestación" (entre los 30 y los 45 años) y la de "vigencia" (entre los 45 y los 60), para luego abandonar el escenario al ingreso de la generación siguiente⁹.

El modelo tuvo éxito en la enseñanza universitaria y en la investigación en Chile. Sobre todo, creo, por la comodidad que representa trabajar con un modelo de interpretación cerrado sobre sí mismo (excluyendo por principio la contradicción):

⁷ Santiago, Editorial Universitaria, 1968.

⁸ Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1972.

⁹ Cedomil Goic, op. cit., 9-18.

protegía a muchos profesores e investigadores de "perderse" en los laberintos de la historia literaria, o de caer en la apelación a categorías intelectivas ya marcadas negativamente por su insolencia, a la vez que le ofrecía una metodología rigurosa en apariencia, diseñada para reducir el abigarrado paisaje de la historia de la novela chilena moderna a una imagen coherente y persuasiva. Bajo su influencia se han escrito numerosos ensayos sobre la novelística de tal o cual de las generaciones inventariadas por Goic, o de tal o cual de sus miembros. Pero también libros que vuelven a revisar largos tramos de la historia de la novela chilena moderna. Por ejemplo, los dos libros de José Promis, *La novela chilena actual. Orígenes y desarrollo*¹⁰, y *La novela chilena del último siglo*¹¹. El modelo generacional de Goic nació sin embargo bajo el signo de la sospecha para quienes la historia de la novela chilena moderna (y de toda historia cultural) parecía algo menos uniformable, algo más complejo e imprevisible de lo que el modelo admitía, y terminó finalmente perdiendo validez o confiabilidad, por su apriorismo, por el empleo de conceptos de definición nunca satisfactoria como el de "tendencia"¹², por el elemento de rigidez (mecánico, burocrático) que introduce en la percepción de la historia de la novela (de la literatura en general), dándole al lector crítico la incómoda sensación de que en él la realidad debe acomodarse al modelo, en vez de lo contrario. En cualquier caso, el modelo de Goic inaugura en Chile la teoría contemporánea sobre la literatura, y la novela en particular.

Como ya lo anticipé, en este ensayo me propongo intentar una vía distinta para construir otra imagen de la historia de la

¹⁰ Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1977.

¹¹ Santiago, Editorial La Noria, 1993.

¹² El mismo habla de la "dificultad" que implica su definición (en *Historia de la novela hispanoamericana*, "Introducción").

novela chilena contemporánea. Claro, así formulado, el objeto, además de ambicioso, parece también desmesurado si se considera el escaso número de páginas previstas para abordarlo. Pero tal vez la impresión de desmesura comience a desvanecerse a la luz de algunas precisiones. En primer lugar, no se trata de recorrer toda la red de proyectos novelescos que atraviesan o cruzan el campo histórico del género, con su proliferación de variante y diferencias. Algo así requeriría trabajar con un corpus de novelas de grandes dimensiones, y al mismo tiempo el despliegue de todo un arsenal de información erudita. Evidentemente el propósito es otro: construir una imagen de la historia de la novela chilena contemporánea que destaque sólo sus momentos decisivos, entendiendo por tales aquellos puntos de ruptura, de inflexión y tránsito que marcan la dirección y las grandes etapas de su desarrollo. Por lo tanto, el corpus de novelas que utilizaré como referente será también mucho más reducido, incluso mínimo, pero de configuración obviamente estratégica. Son nada más que cinco títulos, de otros tantos autores: *La última niebla*, de María Luisa Bombal, *Patas de perro*, de Carlos Droguett, *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso, y *Lumpérica*, de Diamela Eltit. Desde luego, cuando sea necesario, haré relaciones con otros textos narrativos de los mismos autores. Me gustaría agregar, fuera del corpus, una novela del período anterior al contemporáneo, *El loco Estero*, de Alberto Blest Gana, publicada en 1909, cuyas matrices de sentido son todas decimonónicas (como las de toda la producción novelesca de este autor). Es una novela excepcional como referente inicial de mi proyecto en la medida, justamente, en que representa, en estado puro se diría, lo que la novela contemporánea pondrá en evidencia como insostenible.

Los conceptos desde los cuales analizaré el corpus propuesto, los mismos que fundan la imagen histórica por construir, son dos, ambos referidos a instancias paralelas y a la vez

fundamentales dentro del orden narrativo de toda novela: el ^{vamos a} concepto de *narrador* y el concepto de *sujeto*. ^{en} Tres determinaciones son aquí necesarias, todas casi obvias desde la teoría actual del género. La primera: narrador y sujeto nunca son, dentro del orden narrativo, instancias entre sí independientes, sino de identidades siempre solidarias. Esto quiere decir que no cualquier narrador debería poder dejar a la vista la figura de cualquier sujeto. Son vasos comunicantes. O también: hay entre ellos una relación de implicación recíproca. Si ello no ocurriera, las condiciones internas de producción de verdad estarían afectadas. Segunda: en la novela no hay sujeto sin personaje. El personaje es el soporte del sujeto: sus acciones, sus palabras precipitan la figura de un sujeto, la hacen visible al lector. La última determinación, de alguna manera deducible de las dos anteriores, tiene que ver con un aspecto esencial al modo con que desde hoy pensamos al narrador y al sujeto: los vemos como instancias narrativas estrictamente históricas. En otras palabras: la identidad de uno y del otro no permanecen estables, o fijas, a lo largo de la trayectoria del género. Cambian.

Dentro de cada sociedad moderna, y nunca ajenos a la historia particular de la sociedad de que se trata, estos cambios se presentan bajo formas temáticas específicas. Pero la naturaleza de tales cambios, la manera en que se suceden y la dirección que siguen, responden a patrones generales, un poco los mismos en todas partes. La dinámica de estos patrones, es decir, la lógica que gobierna sus pasos, permite distinguir dos clases de cambios: unos mayores, que son los cambios de paradigma al que hay que remitir al narrador y al sujeto para su comprensión, y otros menores, que son los cambios o inflexiones dentro de un mismo paradigma. De ahí entonces el interés de estas dos instancias, narrador y sujeto, para el propósito de mi ensayo. Porque establecer, en una sociedad o cultura moderna determinada, el modo en que se dan en el tiempo los

cambios de paradigmas que vuelven inteligibles al narrador y al sujeto, o las inflexiones más fuertes producidas dentro de un mismo paradigma, equivale justamente a levantar un mapa del desarrollo de este género en esa sociedad o cultura, o, lo que es igual, a construir una imagen de su historia. En el caso de la novela chilena contemporánea, trataré de construir una imagen de su historia manejando dos cambios de paradigma, con caracteres de ruptura el primero (el paso del paradigma realista, decimonónico, al paradigma vanguardista, que abre el horizonte propiamente contemporáneo), de transición o pasaje el segundo (paso del paradigma vanguardista al paradigma posmoderno, que admite líneas de desarrollo novelesco muy diversas), y una inflexión pronunciada en el interior del paradigma vanguardista.

Cuando se habla del narrador moderno, se habla, eminentemente, de una figura de la escritura. El género de la novela, al que pertenece el narrador específico que aquí importa, está ligado desde sus orígenes mismos, con *El Lazarillo de Tormes* y *Don Quijote*, a la invención del primer gran ingenio tecnológico industrial de producción en serie: la imprenta. La aparición de este narrador en las circunstancias dichas anuncia el principio del fin del narrador oral, un narrador productor de relatos marcados por el sello de lo artesanal (y del "aura"). Porque si el narrador oral narra desde y para la comunidad, configurando, en sus relatos, sujetos de identidad comunitaria, el narrador de la novela moderna narra desde la "soledad" y para un lector también solitario¹³, configurando sujetos de identidad cada vez

¹³ Sobre las características del narrador oral y sus diferencias con el narrador moderno, véase Walter Benjamin, "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov". En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Traducción de Roberto J. Vernengo. Caracas, Monte Avila Editores, 1970. pp. 189-211.

más problemática. La "experiencia" como un saber compartido (comunitario) sobre el hombre, el mundo, el tiempo, la vida y la muerte, alimenta y sostiene tanto el saber que transmite el relato oral como el saber del receptor desde donde lo descifra, creando entre el receptor y el narrador una relación de complicidad y haciendo posible de esta manera la actualización de lo que Félix Martínez llama un "marco de inteligibilidad"¹⁴. Mientras la "experiencia" (o el "marco de inteligibilidad") mantenga algún grado, mayor o menor, de presencia, se mantendrán también las condiciones de posibilidad de un arte narrativo "realista". Pero estas condiciones (las asociadas a la "experiencia"), irán, a lo largo de un extenso período de la modernidad que concluye a comienzos del siglo XX, con las vanguardias, debilitándose progresivamente, haciéndose imposibles, hasta finalmente perder anclaje y volverse insostenibles.

En la historia de la novela chilena moderna, Blest Gana representa cabalmente la etapa "realista" en el sentido antes indicado, es decir, donde la "experiencia" (y el "marco de inteligibilidad") aún conservan un alto grado de vigencia. Es interesante, para mi propósito, determinar la clase de narrador y la clase de sujeto con que opera Blest Gana. Su novela *El loco Estero* (1909)¹⁵ comienza con una escena reveladora al respecto. Es una escena familiar, doméstica, con los dos padres, sus dos hijos y un matrimonio invitado, sentados todos en torno a la mesa del comedor a la hora de almuerzo. Dice el narrador:

"Aquel día, bien que no era fiesta, los dos chicuelos

¹⁴ Félix Martínez Bonati, "El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo". En *Revista Chilena de Literatura*. Santiago. N° 47, noviembre de 1995, pp. 6 y ss.

¹⁵ Cito por la edición de Editorial del Nuevo Extremo (Santiago-Buenos Aires-Barcelona), s/f.

vestían el traje de los domingos. Sentados a la mesa con estudiada compostura, sin hacer gran caso de la conversación de las personas grandes, que ocupaban la testera, sus miradas se dirigían furtivas a las golosinas y a las frutas distribuidas en cestas y azafates sobre el mantel, con aire de extraordinario *gaudeamus*. Pero, a pesar de la ansiosa distracción en que aquel espectáculo los mantenía, ni uno ni otro dejaban de sentir sobre ellos, como se siente el fuego de un rayo de sol sobre el rostro, el reflejo autoritario de los ojos paternos, que los requería a estar atentos a lo que hablaban los mayores.

Más osado que el primogénito, el menor de los chicos extendió con disimulo una mano hacia un canastillo de fresas, primicia de la estación, que, entrelazadas con flores, lo fascinan con su rosada frescura. —Javier, no toques las frutillas, hijito —le ordenó, desde la opuesta extremidad, la voz de la madre, con dulzura.

—Si vuelves a desmandarte, no irás esta tarde a la Cañada —amenazó la voz del padre, con severidad. Javier bajó la frente, fingiendo contrición, pero sus ojuelos pardos formulaban al mismo tiempo la protesta muda de su altiva voluntad.

—Ya ves que Guillén se está quieto —agregó la madre, para suavizar la aspereza de la conminación paternal. Con el elogio de la madre, un vivo tinte de carmín coloreó el rostro del mayor de los niños. El, más bien que su hermano, parecía el delincuente. La mirada de sus grandes ojos azules daba a su fisonomía la seriedad casi tímida de los precoces soñadores.

—Déjalo, Marica, que tome una frutilla. Hoy es día de

regocijo general y es preciso que todos estemos contentos.

—¿No ves, mamá, lo que dice tío Miguel? —exclamó, triunfante, el niño.

—Cuando lleguemos a los postres —pronunció, con sentencia definitiva, el papá” (pp. 5-6).

La escena es una verdadera metáfora del orden social narrado por Blest Gana, en ésta y en el resto de sus novelas. Un orden cuya estructura es solidaria de la identidad del sujeto y, en la medida en que el narrador se mimetiza con él, es solidaria también de la suya. Manifiestamente, se trata de un orden patriarcal. En torno a la mesa, “las personas grandes” ocupan “la testera”, el lugar primero y principal, el más visible, el de mayor preeminencia, mientras los niños, que representan al subordinado, se distribuyen en el resto del espacio. La voz del padre se oye dominante desde su lugar de enunciación, la “testera”: es la voz del poder, asociada en la descripción al “fuego de un rayo”, a las decisiones “definitivas”, mientras la otra voz de la “testera”, la de la madre, es una voz conciliadora, pero su “dulzura” y “suavidad” no desmienten ni enfrentan a la dureza de la del padre: más bien la fortalece al hacerla más aceptable con su contrapeso sentimental. Los niños casi no tienen voz: sólo deben estar atento a la de los “mayores”.

La escena alrededor de la mesa, con su distribución del espacio y de los roles, reproduce claramente, en el ámbito de la familia, la estructura de la sociedad. Entre lo público y lo privado no hay pues ruptura, sino, por el contrario, una relación de simetría, de continuidad. Es un orden, el público y el privado, estructurado ejemplarmente en torno a un centro (“la testera”), garantía de su unidad. Dentro de este orden narrado por Blest Gana el sujeto no puede sino ser una expresión suya.

En efecto, el sujeto se nos aparece como una figura también centrada en torno a un eje, e igualmente *unitaria* como consecuencia. Las descripciones de personajes hacen visible esta clase de figura de sujeto. Por ejemplo, cuando se describe a la pareja de jóvenes formada por el Nato Díaz y Deidamia, los rasgos físicos se dan en una relación de concordancia con la identidad ética o sexual de cada uno: tal como en la escena inicial de la novela, aquí también, entre el adentro y el afuera, entre lo público (lo visible del cuerpo) y lo privado hay una relación de simetría o de continuidad. Por su parte el narrador, en la medida en que asume como suyo este orden social y familiar, que es el orden de la unidad del sujeto, pasa de inmediato a ser una suerte de vocero implicado: es el portador de un saber sobre los personajes y el mundo que habitan, un saber, para él, confiable, cierto. Es un narrador pues con una identidad tan clara y transparente como la del sujeto.

El fin del paradigma realista, que sostenía la identidad del sujeto y del narrador de Blest Gana, lo precipita la irrupción, en el curso de la modernidad del siglo XX, de un nuevo horizonte de prácticas y expectativas estéticas dominantes en la literatura y el arte en general. Este horizonte, el nuestro, el de nuestra contemporaneidad, toma la forma, en su desarrollo, de un amplio movimiento desplegado en dos fases sucesivas: la fase *vanguardista* y la fase *posmoderna*. Cada una de estas fases aparece presidida por su respectivo paradigma (entendido como una estructura de coordenadas desde las cuales se vuelven inteligibles los fenómenos literarios y artísticos particulares que caen en su ámbito). Pero hay diferencias, ya lo anticipé, en el modo de su introducción. Mientras el paradigma vanguardista se instala a partir de una ruptura frontal con el anterior, el realista, el paradigma posmoderno, en cambio, es el resultado de un tránsito o pasaje desde el vanguardista. En la novela chilena contemporánea, la fase vanguardista y su paradigma se inician con

La última niebla, de María Luisa Bombal, publicada en 1935.

Ahora bien, ¿qué acontecimientos históricos puntuales, en el plano estricto de la literatura y el arte, son los responsables de la apertura en todas partes del horizonte de nuestra contemporaneidad? La respuesta está de algún modo ya sugerida: son los acontecimientos protagonizados, desde Europa, entre las décadas del 10 y del 30 del siglo XX, por las vanguardias históricas. Más allá de las diferencias que sin duda existen entre ellas, y respondiendo a condiciones culturales, sociales y políticas específicas, asociadas éstas a una nueva fase del desarrollo del capital (la de su expansión neocolonialista a todos los continentes), las vanguardias realizan una crítica radical a la literatura y el arte anteriores, a su "institución" tal como la encuentran instalada, y abren así un espacio a la vez de creación, de crítica y reflexión teórica, por el cual transita, en sus orígenes, la contemporaneidad en arte y literatura, una etapa que por oposición a la que cierra, también podría llamarse *posrealista*. De ese espacio surge, para empezar, otro concepto de obra: ya no más la obra "orgánica", cerrada en torno a sí misma, sino la obra "inorgánica", "abierta" o, mejor, "fragmentaria" (en pintura, su modelo sería el *collage*)¹⁶.

Este nuevo concepto de obra trae consigo, obviamente, en el campo de la novela, otro narrador y otro sujeto. Las características específicas con que ambos se presentan en cada caso particular, encuentran su posibilidad, al mismo tiempo que su sentido, en un replanteo radical de lo que podríamos llamar las condiciones discursivas internas de producción de verdad.

¹⁶ En lo que dice relación con la función de las vanguardias como operadoras, a través de su crítica a la "institución", de la contemporaneidad en arte y literatura, sigo a Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona, Ediciones Península, 1987.

Dentro de estas nuevas condiciones, hay una principal, que introduce una verdadera mutación en las condiciones discursivas anteriores de producción de verdad (las del realismo). Se presenta bajo la forma de un giro estratégico, al que está asociado, en una relación de solidaridad y subordinación, el nuevo estatuto del narrador y del sujeto. Consiste, el giro, en un desplazamiento del eje del saber. “Destruída” ya la “identidad” de la “experiencia”, en palabras de Adorno¹⁷, o disuelto el “marco de inteligibilidad”, en las de Martínez, el narrador no es ya más una instancia soberana, el depositario de un saber confiable sobre las cosas y el mundo, del cual el personaje (el sujeto) era su fábula, o su parábola. Ahora el eje del saber se ha desplazado desde el narrador al personaje como soporte del sujeto. A un personaje (a un sujeto) entregado en principio a sí mismo, a sus propios límites, a su propia subjetividad. En resumen: a su propia inmanencia. Por eso, con el desplazamiento del eje del saber en la forma descrita, éste, el saber, necesariamente se minimaliza, se vuelve intrínsecamente precario (pero, también, queda abierto a horizontes virtuales de libertad e identidad antes impensables). Respondiendo a la lógica de este desplazamiento, en adelante el narrador se convertirá sólo en un vocero, o traductor, del personaje, o, simplemente, optará por borrarse a sí mismo para dejarle la palabra al personaje. En términos de técnica narrativa, esto significa la introducción de dos procedimientos rápidamente generalizados en la novela contemporánea: el estilo indirecto libre, en el primer caso (el del narrador como vocero o traductor), y el monólogo interior en el segundo caso (la cesión de la palabra al personaje).

¹⁷ Theodor W. Adorno, “El narrador en la novela contemporánea”. En *Notas de literatura*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona, Ediciones Ariel, 1962, p. 46.

En Chile, la novela inaugural de María Luisa Bombal, *La última niebla*¹⁸, se inscribe de lleno en el campo de la problemática contemporánea del género. En esta novela, el desplazamiento del eje del saber, de que hablaba, adopta una forma narrativa sintomática: el personaje como sostén o materia del saber, es al mismo tiempo su propio narrador. En vez del estilo indirecto libre o del monólogo interior, se opta, pero sin romper las condiciones básicas de producción de verdad, por darle al desplazamiento la forma de una narración autobiográfica. Quien narra en esta novela, una mujer joven recién casada, narra la experiencia de un tramo decisivo de su vida. La experiencia del personaje gira en torno a unas relaciones de pareja focalizadas en el cuerpo y el erotismo, que dejan en él como precipitado la frustración profunda de unas expectativas, pero encienden al mismo tiempo un relato autobiográfico de cuyos signos emana, una y otra vez, un sentimiento de sí mismo que habla de un sujeto desencajado, fuera de sí, dividido, fragmentado.

Nada ilustra mejor este sentimiento de sí mismo que la reaparición, aquí, de la presencia de esa relación de “mediatización” que René Girard estudiaba en la novela moderna desde sus orígenes mismos. Es, el de Bombal, un personaje igualmente mediatizado, alienado por lo tanto. Pero con una diferencia importante en la estructura de la mediatización. No se trata de casos como Don Quijote o, más adelante, Emma Bovary, cuyas lecturas (novelas de caballería en uno, novelitas rosas en el otro) infiltran en el personaje, subliminalmente, matrices de sentido (ideológicas sin duda) que se apoderan a la larga de él, perversamente, dictándole comportamientos y

¹⁸ Las citas de esta novela se harán por su tercera edición, Santiago, Editorial Nascimento, 1962.

modelando el objeto del deseo. En la protagonista de la novela de Bombal en cambio la mediatización tiene un origen distinto: no deriva de actuaciones propias y reiteradas (determinadas prácticas de lectura), sino de intervenciones de un otro, del marido en su caso. El, recientemente viudo, introduce entre ella y él, poniendo en cortocircuito su relación, un fantasma (el de su mujer muerta) como modelo: la obliga a recoger su abundante cabellera "porque en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer, a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta" (p. 47). Tampoco goza el cuerpo de su nueva mujer, y hace imposible por lo mismo el goce de ella: "Mi cuerpo y mis besos no pudieron hacerlo temblar, pero lo hicieron, como antes, pensar en otro cuerpo y en otros labios. Como hace años, lo volví a ver tratando furiosamente de acariciar y desear mi carne y encontrando siempre el recuerdo de la muerta entre él y yo. Al abandonarse sobre mi pecho, su mejilla, inconscientemente, buscaba la tersura y los contornos de otro pecho. Besó mis manos, me besó toda, extrañando tibiezas, perfumes y asperezas familiares. Y lloró locamente, llamándola, gritándome al oído cosas absurdas que iban dirigidas a ella" (p. 76 y s.).

Por el modo de presentarse, y vista desde el ángulo de la protagonista, esta mediatización como interferencia en el régimen del deseo erótico da pie a reflexiones inevitables sobre el lugar de la mujer como sujeto dentro de la historia cultural y social de una sociedad moderna, en este caso la chilena de la primera mitad del siglo XX. Estamos, por lo pronto, frente a una mediatización impuesta desde afuera: por un otro masculino. Es decir, estamos frente a un acto de clara violencia masculina. Pero basta sólo con que veamos en el marido, Daniel (no se da el nombre de la protagonista, como si el anonimato fuera un signo de la generalización de su caso, o de su insignificancia en cuanto sujeto), una metonimia del

orden dominante en la sociedad chilena de las primeras décadas del siglo XX, la que conoció Bombal (todavía fuertemente rural, hegemonizada por los dueños de la tierra en un sentido cultural), para transformar la mediatización en una metáfora de la posición de la mujer dentro de esa sociedad: separada de sí misma, con su cuerpo intervenido o manipulado, e instrumentalizada. La "salida" de la protagonista de la novela a la situación descrita tal vez revele la ausencia de condiciones históricas para una salida "real". En efecto, esa "salida" es puramente sintomática: se reencuentra consigo misma, con su cuerpo, con el aura de su deseo, en un episodio erótico con un amante cuya realidad la propia novela desmiente, o en escenas (como la del baño en el estanque) de un autoerotismo compensatorio.

Quien narra esta historia de un sujeto femenino sin unidad, a la deriva, alienado, un fantasma de sí mismo, es, como dije, su propia protagonista. Por lo tanto el narrador autobiográfico, en cuanto narrador, no puede, en su relato, sino reproducir la estructura del sujeto, que es la suya propia. Para empezar, es un relato fragmentado como la identidad del sujeto: avanza mediante una sucesión de unidades narrativas que se conectan entre sí más bien contextualmente, es decir, no de acuerdo a una lógica de "linealidad". Desde el punto de vista del saber, el narrador vuelve a ser una instancia en relación de vasos comunicantes con la identidad del sujeto: es un narrador que puede dar cuenta de hechos, de situaciones biográficas concretas, factuales, pero, desde el punto de vista, diríamos, de las causas y los fines, revelando un saber dominado por la incerteza, la incertidumbre. Incluso es un narrador incapaz de distinguir lo real de lo irreal, lo efectivamente vivido de lo puramente imaginado. Por ejemplo, como cuando narra la escena erótica con el amante, o cuando, mientras se baña en un estanque, "ve" aparecer al amante en un carruaje. Tan incierta

es, en este último caso, la escena narrada, que el narrador necesita de "pruebas": aduce entonces el testimonio de un niño que acompaña a la protagonista en el estanque: él da testimonio de la verdad del carruaje y de su pasajero. Pero el lector, por todos los signos asociados al episodio del amante, en ésta y en la escena erótica anterior, no sólo sigue creyendo en la naturaleza imaginada de lo narrado: cree además que el mismo narrador tampoco consigue salir de su duda.

Este narrador puntilloso en detalles y vivencias materiales, pero habitado por la duda cuando del saber o del sentido se trata, y este sujeto femenino de rasgos esquizofrénicos, dividido, con los canales de comunicación con su propio cuerpo bloqueados, que se acoge a "salidas" que no lo son, pues son sólo otros síntomas del mismo problema no resuelto, tal como *La última niebla* los presenta, son la forma mediante la cual comienza en la novela chilena contemporánea el doble proceso, simultáneo e irreversible, de fragmentación de aquel narrador y de desintegración de aquel sujeto, del acuerdo consigo mismo, reconocibles ejemplarmente todavía en su unidad en las novelas de Blest Gana. Pero este doble proceso, que se cierra con José Donoso, tiene en su transcurso un momento intermedio imposible de omitir, en la medida en que tal momento se deja leer como una fuerte inflexión (intensificación) en uno de los dos procesos examinados, el de la desintegración del sujeto, inflexión que anuncia justamente el desenlace que se producirá con Donoso. Ese momento intermedio lo representa una novela de Carlos Droguett, *Patás de perro*, publicada en 1965, probablemente la mejor de todas las novelas de Droguett¹⁹.

¹⁹ Las citas de *Patás de perro* se harán por la edición de Pehuén Editores, Santiago, 1998.

Si bien el narrador, Carlos (se llama igual que el autor de la novela), habla en primera persona, no es él sin embargo el verdadero protagonista de la narración, o sea, el soporte de una figura de sujeto que la novela focalice centralizadamente, como sí lo era en *La última niebla*. En otras palabras: el desplazamiento del eje del saber desde el narrador hacia el personaje no se da en este caso bajo la forma de una fusión de ambos polos: narrador y personaje, o narrador y sujeto. El narrador autobiográfico es sólo un testigo de la historia de otro personaje, Bobi, un niño que ha nacido con piernas de perro (de ahí el título de la novela), por quien sí pasa el eje del saber, y quien sí es el verdadero soporte de la figura central de sujeto que la novela de Droguett le permite al lector inferir. Más aún: toda la narración autobiográfica está cubierta y saturada por el testimonio que Carlos entrega de la historia de Bobi, de la cual el testigo no es alguien neutral, un mero espectador: es, por el contrario, un testigo-narrador implicado por complicidad, por adhesión, por identificación, por complementación.

El narrador da testimonio de la historia de Bobi en términos discursivos tales que, por el tono ensombrecido, entre melancólico y trágico, asociado a la ausencia irreparable, a la partida definitiva de Bobi, y por el sentido secreto, cifrado, de todo lo concerniente a él, suscitan inevitablemente una asociación con la palabra de los evangelistas bíblicos, que es también palabra testimonial. En efecto, los "hechos" de Bobi y su registro testimonial, evocan, paralelamente, los "hechos" de Cristo y su registro asimismo testimonial (y, en otro plano, uno estrictamente literario, evocan también "El poema del gran Inquisidor", una parábola dentro de la novela *Los hermanos Karamasof* de Dostoievski). De manera que, al final, la narración autobiográfica de Carlos viene a asumir la identidad discursiva de un evangelio, pero, por eso mismo, también su palabra

queda lanzada, como en el relato bíblico, al horizonte utópico de una salvación. El narrador autobiográfico de Droguett narra combinando dos distancias básicas frente al objeto: desde una apenas mayor, la de un comentarista testimonial emotiva, ética y socialmente comprometido, hasta la proximidad extrema de un narrador convertido en una suerte de traductor íntimo del pensamiento del personaje (el "estilo indirecto libre"). Como el de *La última niebla*, un narrador cuya palabra ha dejado de ser olímpica para transformarse en una palabra al servicio del personaje o dependiente de él como soporte de un sujeto.

"Escribo para olvidar", dice, y repite a lo largo de la novela, el narrador-testigo de Droguett²⁰. La frase, de apariencia enigmática, se vuelve rápidamente legible a la luz del contexto de la historia narrada, es decir, de su particular testimonio. Esta legibilidad permite una lectura inversa de la frase "Escribo para olvidar": escribo para no olvidar, para recordar. A la voz, al mero sonido de la voz, y a la memoria misma como registro subjetivo, se las lleva fácilmente el viento. De ahí la riqueza de los recursos mnemotécnicos en las culturales orales. La letra de la escritura en cambio fija, conserva, perpetúa: salva del olvido. El testimonio de los cuatro evangelistas buscaba justamente dejar memoria de los hechos de Cristo. Si Carlos dice "Escribo para olvidar", el "olvidar" no puede entenderse sino como un trascender el dolor, la soledad, la fealdad de la injusticia, marcando, con la escritura, los signos de una dirección, de un sentido utópicos. Son esos los signos que, al final de la novela, se dicen con la palabra "huellas" cuando el narrador recuerda el

²⁰ La narración comienza justamente con estas palabras: "Escribo para olvidar, esto es un hecho, necesito meter un poco de tranquilidad en mi alma, necesito descansar, necesito dormir, Dios sabe, sólo Dios sabe que hace diez meses que no duermo, aunque él tampoco dormía, bien lo recuerdo" (p. 23)

momento de la partida de Bobi, de su fuga en medio de la noche: "salí a la calle oscura, miré la tierra y ahí estaban sus huellas, me agaché a mirarlas, eché mis manos en ellas para retener su imagen, oh Dios, que no llueva, que la lluvia no borre sus huellas, mientras estén ahí él estará aquí todavía" (p. 317). Que "la lluvia no borre sus huellas": la lluvia, metáfora vertical del tiempo horizontal y fugitivo que todo lo borra. "Mientras estén ahí": ahí, en la escritura, en su testimonio escrito.

¿Pero quién es Bobi, de qué figura de sujeto es soporte? Ha nacido como todos los niños, con el mismo derecho a vivir momentos de felicidad, a hacer de su vida una precariedad llena de sentido, luminosa. Sólo que ha nacido con patas de perro, y esta circunstancia cambiará por completo su destino. Nada hay de sorprendente o insólito en el entorno familiar y social del protagonista, tal como tampoco lo hay en el de Gregorio Samsa, en *La metamorfosis* (esta novela de Kafka está en la línea, como su antecedente inmediato, de la figuración metafórica de la novela de Droguett). Bobi ha nacido en Santiago, en la comuna popular de San Miguel, hijo de padres pobres, aunque no miserables. Pero la "diferencia" que él encarna transformará su vida en una sucesión interminable de experiencias de rechazo, a pesar de su natural mansedumbre y gentileza, de su claro juicio, hasta llevarlo a la decisión de abandonar el mundo, su mundo: el del lector. El padre se "avergüenza" de él, los vecinos lo rehuyen, los niños se acercan y lo observan como a un "fenómeno", el profesor en el colegio reacciona con un sentimiento de ofensa, como si Bobi fuera reo de alguna "culpa" inaceptable para la institución escolar, y lo "castiga" impidiéndole salir de la sala en los recreos. Incluso un vecino, un burgués, racionalista y comerciante, se lamenta de que los padres desaprovechen la oportunidad de sacarle provecho a tal rareza, o de que no lo hayan vendido para su exhibición como espectáculo.

¿Es Bobi, por el "escándalo" de su hibridismo biológico, el que origina el rechazo, la vergüenza, la repulsión? Es decir, ese "escándalo", ¿tiene como causa un puro "accidente" de la naturaleza? Tal como en la frase de Carlos, "Escribo para olvidar", aquí también tendríamos que leer al revés, invirtiendo el sentido de la respuesta. Salta a la vista: no es Bobi, en sí, quien origina los gestos de rechazo, de vergüenza, de repulsión, sino un determinado orden social quien, a través de esos gestos, revela sus carencias, sus faltas, sus ausencias, sus profundos valores éticos. En última instancia, es ese orden social el que, a los ojos del lector, con tales gestos se rechaza, se repudia y se avergüenza de sí mismo: como si, sin saberlo, se mirara en un espejo, incapaz de aceptar lo que ve, víctima de una intermediación ideológica. Porque el cuerpo de Bobi, su forma animalesca, como la cucaracha de Kafka, no es sino una metáfora de las "deformaciones" producidas en el sujeto por la sociedad en que vivimos. La metáfora de un deseo de bien negado, manipulado, reprimido, extraviado. En definitiva: la metáfora de un sujeto que sólo puede existir bajo la forma de lo desfigurado, de lo contrahecho.

Dos diferencias con el sujeto de *La última niebla*, igualmente, como vimos, un sujeto fuera de quicio, desdomiciliado. Una: en la novela de la Bombal la dimensión social es sólo un trasfondo, un orden sugerido a partir de Andrés y su condición de dueño de tierra, de hacendado, mientras en la de Droguett no sólo ocupa un primer plano: es el contexto inmediato de la determinación del sujeto como presencia deforme, como signo de una concordia consigo mismo ausente, como belleza acosada y expulsada del mundo. En resumen: el de Droguett es un sujeto de constitución y definición fuertemente socializada. Dos: en *La última niebla* el sujeto se nos aparece sin duda como una figura desencajada, o fuera de quicio, y a la deriva, pero todavía dentro de los límites de un espacio meramente

fantasmagórico, incierto, "poético" en su errancia, en tanto que *Patas de perro* extrema el desencaje del sujeto, su desquiciamiento, o fuera de sitio, y deviene una figura "monstruosa", anticipando los monstruos de José Donoso.

El obsceno pájaro de la noche, la novela de Donoso publicada en 1970²¹, es uno de los textos más alucinantes dentro de la novela chilena y latinoamericana. El desplazamiento del eje del saber desde el narrador al personaje como soporte del sujeto continúa, pero, como diré, estos dos polos, narrador y sujeto, alcanzan aquí un estado que obliga al lector a ver en él un desenlace, el punto de resolución del doble proceso examinado en este ensayo: el de la fragmentación del narrador y el de la desintegración del sujeto. Tal como en *La última niebla* y en *Patas de perro*, aquí, en la novela de Donoso, el narrador habla también en primera persona. Por lo menos lo hace así casi siempre, porque hay pasajes donde resulta problemático decidir quién narra y otros donde el lector reconoce los signos de un narrador de tercera persona. Ahora bien, si en Droguett la narración autobiográfica adoptaba la forma del discurso testimonial, aquí la forma es la del discurso de la "confesión": el narrador le habla constantemente, como si lo tuviera delante, o en su pensamiento, a un interlocutor al que llama "madre Benita", la monja superiora de la Casa de Ejercicios a donde ha llegado el narrador-personaje. Pero este narrador de Donoso narra desde una identidad inestable, cambiante, tráfuga: se la describiría correctamente, me parece, diciendo que se trata de una identidad "travestida", es decir, desplazada y mimetizada. En efecto, el mismo narrador a ratos es un hombre y es asimismo una mujer ("la séptima vieja", dice, sumándose a las

²¹ Barcelona, Editorial Seix Barral. Las citas de más adelante provienen de la segunda edición chilena (Santiago, Editorial Planeta Chilena, 1992).

otras seis viejas habitantes de la Casa de Ejercicios), es un adulto, pero también un niño (la "guagua de la Iris"). Su nombre tampoco es el mismo siempre. Se da bajo dos versiones: es Humberto Peñaloza y es el Mudito. Ambas versiones, verdaderas. A manera de conclusión, diría que, en este plano, el principio de identidad del narrador ha terminado, finalmente, con *El obsceno pájaro de la noche*, por estallar, llevando hasta su límite (y cierre) el proceso de su fragmentación que en la novela chilena contemporánea se inicia, como vimos, con *La última niebla*.

He hablado de un narrador que se narra a sí mismo, que es por lo tanto un personaje, pero no uno cualquiera, sino el personaje soporte de un sujeto cuya figura interior (a dibujarla está dedicada la novela entera) se corresponde, obviamente, como vasos comunicantes, con la del narrador. La historia de este personaje, Humberto Peñaloza, antes de derivar en el Mudito (y del sujeto que hace visible), comienza, en la infancia, con la percepción de una falta, con la experiencia de un déficit de identidad que dispara el deseo y lo orienta. Hijo de un profesor primario convencido de que se será siempre "nadie" (o nada) si no se es como los "caballeros", los "señores" (los nombres del poder), los únicos para él que tienen identidad, que "son" de verdad (revelando así, el padre, una sumisión servil a un modelo del poder, hegemonizado en Donoso por el patrón), Humberto intentará pues ser "alguien" dentro de esta lógica heredada del padre.

Comienza buscando la proximidad y el contacto de los que sí tienen identidad: inicia su proyecto como secretario de Jerónimo de Azcoitia, latifundista y político influyente²².

²² La onomástica juega un papel importante en la topografía de las relaciones de poder, siempre activas en las novelas de Donoso. Pero refiere su onomástica al orden social chileno, un orden históricamente conservador y represivo,

Pero Humberto no sabía, no podía saberlo, que las peripecias del proyecto lo pondrían no sólo en el centro de unas complejas y ambiguas relaciones de poder, donde ocupará el lugar que el orden social (con resabios aristocráticos) le asigna, el de sirviente, de mero instrumento del poder, sino, al mismo tiempo, en un territorio movedizo, cruzado por relaciones nunca unidireccionales sino de ida y vuelta, con giros que las invierten, el territorio interior de un sujeto sometido a una dialéctica que conocían muy bien los personajes de Dostoievski. Así, en vez de alcanzar el punto proyectado, el de una identidad cierta, unívoca, comprueba en cambio cómo poco a poco se hunde, cómo se desmoronan cada una de las precarias capas que de algún modo lo sostenían, lo "identificaban", cómo va transformándose en un vacío, en un silencio, cómo va perdiendo lenguaje, ganándose así el nombre de Mudito, toda una metáfora. Dice hacia el final de la narración, convertido por las viejas de la Casa de Ejercicios en un "paquete", en un puro envoltorio²³: "no necesito hacer nada, no siento, no oigo, no veo nada más que este hueco que ocupo" (p. 537 y s.)

Este movimiento desidentitario es de tal radicalidad en la novela de Donoso, que la figura del sujeto termina entrando en una zona fronteriza, allí donde lo humano pareciera perder su

estructurado polarmente, en términos de relaciones, que son las de patrón y sirviente. Dentro de ese orden, no cualquier nombre representa a cada uno de los polos. Azcoitia (apellido vasco, que remite al rol preponderante de los vascos, desde el siglo XVIII, en la constitución de la clase social dominante, esa que el historiador Jaime Eyzaguirre llamaba "la aristocracia castellano-vasca") es un apellido que por sí mismo nombra el poder, su ejercicio hegemónico, mientras que Peñaloza no puede ser, en la historia chilena de las relaciones de poder, sino un apellido de sirviente.

²³ El tema de las viejas en esta novela, y su obsesión por hacer y guardar paquetes, requiere un planteo aparte y un desarrollo a la altura de su importancia.

dominio y abrirle espacio a su negación, que es otro dominio, uno pre-humano, ese donde "parlotea" (sonidos anteriores al "canto") justamente "el obsceno pájaro de la noche", como lo dice el epígrafe de la novela, citando una carta de Henry James a sus hijos. Esta zona fronteriza donde lo humano y lo pre-humano conviven en una suerte de reencuentro regresivo, de vuelta a la base o a un punto originario, no puede sino llamar, o citar, para metaforizarla, a la imaginación de lo monstruoso. De ahí pues la lógica, la coherencia de la novela de Donoso en tal sentido cuando usa, para representar metafóricamente el estado de despojamiento (la desnudez y la mudez) al que ha llegado el sujeto en el desmontaje de su tramado interior, una figura de la mitología chilota, la del *invunche*, un ser contrahecho, con la cabeza vuelta hacia atrás, que camina a saltos porque una de sus piernas la tiene pegada a la espalda, que ya no habla sino que emite sonidos guturales. Ambos, el Mudito y el invunche, comparten además funciones equivalentes: mientras el invunche es guardián de la cueva de los brujos, el Mudito es el portero de la desvencijada Casa de Ejercicios Espirituales. La cueva de los brujos y la Casa de Ejercicios, habitada por esos desechos que son las viejas sirvientas de los patrones, tienen también, en varios aspectos, correspondencia de sentido, a nivel de la metáfora, que no corresponde abordar aquí.

En *El obsceno pájaro de la noche* Donoso lleva pues hasta su extremo, el de su consumación, el proceso iniciado por la Bombal, el de la desintegración progresiva del sujeto como una estructura unitaria (tal como la percibía Blest Gana). El punto de arribo de este proceso, ya se ha visto, es una zona fronteriza, la de lo monstruoso. Pero el sentido de esta zona no se reduce a ser una suerte de estación terminal de un movimiento regresivo: es también el lugar desde donde siempre se ha originado otro movimiento, justamente uno en dirección contraria. Aun cuando la novela de Donoso no lo trate temáticamente, sí

despliega las condiciones de su visibilidad, permite su inferencia, su elaboración crítica. Esa zona fronteriza, en efecto, es el lugar donde el movimiento regresivo toca fondo y, al mismo tiempo, el lugar desde donde se levanta un movimiento de signo inverso, el responsable de la configuración de las identidades del sujeto. En otras palabras: el Donoso de la novela *El obsceno pájaro de la noche* (y junto con él, Carlos Droguett y María Luisa Bombal como puntos de origen y de inflexión del proceso que culmina en esta novela) le dice al lector que la del sujeto, la de todo sujeto, es, y ha sido siempre, una identidad construida. Nunca un precipitado de matrices estables, fijas, eternas, esencializadas, sino un producto "contingente", asociado, en su producción, a tales o cuales opciones dentro de tales o cuales condiciones sociales, culturales, políticas, biográficas. La identidad del sujeto, en definitiva (Humberto Peñaloza no lo sabía: él creía en esencias), se "aprende" y se "desarrolla" en el tiempo²⁴.

Pero hay también en esta novela una segunda puesta en visibilidad: la de que no hay sujeto fuera del lenguaje. O también: la de que el problema del sujeto es un problema de discurso. Tal como lo plantea Émile Benveniste, quien le abre espacio al sujeto y lo hace posible, a él y a sus contenidos (subjetividad), a los avatares de sus identidades particulares, es la intervención del "yo", es decir, la de un locutor, la de quien pone la lengua (una virtualidad) en discurso (una actualidad). Un "yo" de existencia sólo fantasmagórica sin el sujeto que hace posible, el que, a su vez, le proporciona una existencia real y de

²⁴ Sobre este aspecto en particular del concepto de sujeto, comparto el enfoque de Harold A. Goolishian y Harlene Anderson, "Narrativa y self: Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia". En Dora Fried Schnitman (Comp.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. El texto citado, traducción de Leandro Wolfson. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1995 (1ª reimpresión), pp. 293-306.

algún modo lo legitima. De manera que borrar el sujeto, su identidad, significa, primero, borrar su discurso, y, segundo, reducir al "yo" que lo enuncia a una instancia sin contenido: vacía. En la novela de Donoso, los puntos por los que pasa el proceso de desintegración del sujeto confirman la ideas anteriores. Sintomáticamente, desde el comienzo Humberto Peñaloza tiene una relación de "destino" con la palabra, con el lenguaje. Quiere ser escritor, y publica un libro. También cultiva el proyecto, no realizado, de escribir la crónica de los Azcoitía. Por eso pues su desintegración final como sujeto es presentada, y necesariamente, como una pérdida de discurso que convierte al "yo" en una instancia deshabitada. O también: que convierte a Humberto Peñaloza como locutor, en un Mudo.

Donoso, en la novela chilena contemporánea, cierra así el doble proceso que ya sabemos, el de la fragmentación del narrador (consecuencia de su destitución de sus antiguos privilegios, con el consecuente desplazamiento del eje del saber desde el narrador al personaje), y el de la desintegración paralela de la "unidad" del sujeto. Pero cerrar, aquí, debe entenderse como fin de una fase y comienzo de otra en términos tales que entre ellas se da una relación lógica de desarrollo. Más claramente: la consumación de la primera crea las condiciones para la apertura de la segunda. Usando nociones ampliamente difundidas en la crítica y la teoría actuales, diría que Donoso, en la novela chilena, al consumir la fase del vanguardismo, instala al mismo tiempo el supuesto para la apertura de la fase posmoderna. También esta última, la fase posmoderna, queda bien definida si se la concibe como una fase posvanguardia. No se trata, insisto, de una ruptura propiamente tal, sino de un tránsito o pasaje. Por eso puede decirse asimismo que el agotamiento vanguardista (de sus fundamentos, cómplices, en algunos casos, de utopías sociales revolucionarias) es la condición de la irrupción posmodernista. En otras palabras: es su consecuencia

lógica. Desde luego este tránsito o pasaje tiene un correlato social, político, económico, cultural: el de la globalización de la mercancía y sus discursos solidarios (articulados y enunciados sobre todo por la red de los medios masivos de comunicación, también globalizada), fenómeno que en Chile (y en América Latina) se desarrolla durante las décadas del 80 y del 90. Con una particularidad traumática en el caso de Chile: que el ingreso del país a la globalización y a la hegemonía de los medios responde al formato (el de un neoliberalismo de características salvajes) que le impone a sangre y fuego la dictadura militar de Pinochet, decisiva, por el tipo de vida cotidiana que produjo, para entender algunos aspectos de cierta novela chilena posmoderna.

Dentro de la línea de continuidad lógica del doble proceso examinado en este ensayo, el de los cambios en el estado del narrador y en los del sujeto en la novela contemporánea chilena, y cuya primera fase, vimos, llega a su fin con Donoso en los términos ya señalados, quien mejor representa (con más talento literario, con más coherencia) la segunda fase, la posmoderna, dentro de esta línea de continuidad, es sin duda Diamela Eltit, una evidencia que la crítica chilena sin embargo, sobre todo la periodística, nunca ha podido comprender porque nunca ha sido capaz de saltar la valla de las "dificultades" de una escritura narrativa que responde a matrices de sentido y a estructuras discursivas del todo distintas a las que hasta entonces se conocían. Su primera novela, *Lumpérica*²⁵, de 1983, se sitúa claramente en otro espacio narrativo, en ese espacio cuyo horizonte se "abre", paradójicamente, con el "cierre" practicado por el Donoso de *El obsceno pájaro de la noche*²⁶.

²⁵ Santiago, Las Ediciones del Ornitorrinco.

²⁶ Se entiende que mi razonamiento crítico en este punto se circunscribe al desarrollo de la novela chilena. En otras palabras, no digo que, literalmente, sin Donoso, Eltit no hubiera existido: lo que representa Donoso ella podía

No más, para empezar, un narrador en crisis desde el punto de vista de un saber unívoco: la crisis ha alcanzado ya su propio límite. Por eso mismo en *Lumpérica* el narrador, diría, “viene de vuelta”: es un narrador que, por ejemplo, ya no se reconoce asumiendo perspectivas, cualesquiera sean, que lo comprometan en el sentido de obligarlo a mantenerlas, a someterse así a un “punto de vista” más o menos encuadrado. La nueva ley que lo rige, posible sólo después de *El obsceno pájaro de la noche*, es la de una libertad sin restricciones que limiten su campo. No una libertad de elección dentro de un campo previo de opciones, que la llevarán luego a una suerte de estabilización en torno a aquello por lo que en un momento se opta, sino una libertad en ejercicio permanente de sí misma. Consecuencia previsible: el narrador de Eltit resulta ser de una movilidad extrema. Y no solamente en el sentido de que nunca se domicilia en una sola perspectiva, sino tampoco en una misma modalidad discursiva. En vez de “una” figura de discurso, una multiplicidad: el lector de Lumpérica recorre un universo discursivo donde se mezclan y conviven el discurso de la narración, el de la poesía, el del drama, el de los guiones cinematográficos. La estructura de este universo discursivo no puede explicarse ya, o por lo menos no del todo (como sí lo era en la fase vanguardista), desde el modelo conceptual de lo “inorgánico” o de lo “fragmentario”. Exige, para su descripción y comprensión, un nuevo modelo, uno eminentemente posmoderno, como el que Deleuze y Guattari proponen con el nombre de “rizoma”²⁷. Esta primera novela de Eltit, y las que publicará más adelante, insistirán en un narrador móvil y en un discurso narrativo

encontrarlo en otras literaturas modernas. Pero examinado el tema a la luz de la novela chilena, Donoso sin duda es el supuesto de Eltit.

²⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma (Introducción)*. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, Pre-Textos, 1997.

rizomático, similar al de una red, donde el sentido de cada punto se cruza y se entreteje con los demás.

Pero no más, tampoco, un sujeto que prolonga el proceso de su desintegración: éste ha tenido ya su desenlace. Es una mujer la protagonista de *Lumpérica*, L. Iluminada, soporte de una nueva percepción de sujeto. Desde la primera página de la novela (p. 7), numerosas connotaciones la aproximan a la identidad de un personaje del drama. El espacio en donde está, por donde se desplaza, el mismo durante toda la narración, es un verdadero *escenario* en este sentido: una plaza pública, de barrio, iluminada fuertemente por la luz de un “luminoso” que cae en su centro. Tampoco falta el *público*, formado por quienes la novela llama los “pálidos” (el lumpen): llegan hasta ahí “los desarrapados de Santiago, pálidos y malolientes a buscar su área”. Hay además otros detalles que amplían las connotaciones asociando a la protagonista con un personaje del drama: la luz eléctrica que la ilumina, dice el narrador, “la maquilla fraccionando sus ángulos”, y el maquillaje le da un aspecto de “recamada”, pero sin el relumbre de “antño cuando era contemplada con luz natural”, todo lo cual sugiere la idea de un actor preparándose para actuar. De esta manera el lector termina viendo en L. Iluminada la figura protagónica de una *representación*. Los “pálidos”, los marginados sociales, sin duda constituyen un público implicado en la “ficción” a representar: por esa “ficción” pasa justamente “el proceso que en definitiva les dará vida: su identificación ciudadana”.

El escenario, la protagonista, el público y el entorno contienen elementos suficientes para darle a la escena su contexto histórico: el de la dictadura militar chilena iniciada en 1973, en pleno ejercicio de sus poderes absolutos, cuando esta novela se escribió y publicó. Desde este punto de vista, el escenario iluminado para la representación bien podría ser comprendido como una metáfora de dos niveles de sentido superpuestos y

entrelazados: primero, de los lugares clandestinos (iluminados por dentro, oscuros e invisibles por fuera) donde los agentes de la dictadura practicaban interrogatorios y torturas, y segundo, de toda una sociedad bajo el imperio de un poder criminal de esta naturaleza. De ahí que L. Iluminada sea un cuerpo que en sus movimientos en el escenario hace visibles precisamente las huellas de un poder semejante: es un cuerpo que exhibe sus heridas, que sangra. Los pálidos (el público), a su vez, son un colectivo, el de los ofendidos y humillados por el poder, el de los que cargan consigo un menos de vida (ese menos de que se alimenta el poder y que la protagonista asume y hace suyo) y vienen a la plaza como detrás de su "identificación ciudadana" (o reivindicación ciudadana): quiénes son, qué podrían ser. Por último, en el entorno nocturno de la plaza, como si fuera una plaza sitiada (es decir, un país sitiado), circulan algunos escasos vehículos, la mayoría "patrullas militares".

El sujeto del que L. Iluminada es su soporte narrativo, se nos impone como un sujeto político, intensamente socializado, que, en solidaridad, articula su problemática a quienes habitan los márgenes de la sociedad, allí donde se amontonan los desechos del poder que son al mismo tiempo los que lo sostienen, como Donoso lo sabía muy bien. Pero el de Eltit no es un sujeto meramente testimonial, pasivo: es, por el contrario, un sujeto entregado a un principio eminentemente activo. Lo dije antes: Donoso, en *El obscuro pájaro de la noche*, deja desgarradoramente a la vista que el sujeto, todo sujeto, es siempre y en última instancia una construcción y una contingencia, nunca la expresión de una fatalidad, de una necesidad de rango metafísico. El sujeto, en Eltit, pareciera justamente responder a esa evidencia. En efecto, en *Lumpérica* percibimos un sujeto gobernado por el dinamismo como principio, que, en medio de las coerciones y rígidas limitaciones impuestas por el poder, lo mantiene activo en todo momento: no para de generar gestos,

actos, ademanes. Diría también: no para de actuar. Pero, al actuar, no representa un guión previo, ya fijado y establecido, no apunta hacia atrás sino hacia adelante: si bien "es su actuación la que se pone en juego" en el espacio de la plaza pública, "ese espacio, "que le pertenece" es el escenario "en que ha ensayado sus mejores poses" (p. 57). Hay en esta cita una palabra clave: "ensayado". El sujeto, en efecto, ensaya "poses", o sea, vistas ofrecidas de sí mismo, modos de narrarse desde una determinada situación de enunciación. En otras palabras: ensaya, a partir de condiciones dadas, identidades posibles²⁸. Un ensayo, como método, como modelo, vía de acceso a la "identificación ciudadana" a que aspira ese sujeto social que son los pálidos.

²⁸ Véase más adelante, sobre Diamela Eltit, "El ensayo como estrategia narrativa".