

DANZAS NOCTURNAS: LA CONJURA

Ana Del Sarto
Ohio State University
delsarto1@humanities.osu.edu

“Yo no soy lo que es”, “yo soy sin embargo,
a fuerza del no”.

Freud “Sexualidad femenina”

“(El hombre) no es sin tenerlo, (...) la mujer
es sin tenerlo”.

Lacan “La transferencia”

“Lo maternal, principio ambivalente que liga a
las especies, [...] surge de una catástrofe de la
identidad que hace que el Nombre siempre se
tope con lo innombrable que uno imagina como
feminidad, no-lenguaje o cuerpo”.

Kristeva “Stabat Mater”

Preludio

“Bailaré de manera solitaria pensando, extasiada, en el momento en que deberé matarte de una manera justa y definitiva. Te mataré entre el maravilloso decoro de los bosques y protegida por tu hijo que se mantendrá a una distancia prudente, conmovido por la precisión de cada una de las estocadas con las que pondré fin a tu existencia. Sólo pienso ahora, durante todos mis ateridos mi-

En este texto se analiza e interpreta *Los vigilantes* (1994), cuarta novela de Diamela Eltit, desde la perspectiva del psicoanálisis semiótico de Julia Kristeva. Parto de la hipótesis de que la escritura performativa de Eltit, como práctica de reconfiguración subjetiva en tiempos de crisis, hace estallar los sentidos socialmente comunicables al experimentar con el proceso de la significancia, en el momento en que los sujetos se exponen a producir revueltas estético-analíticas a partir del sinsentido. Es en y a través de la experiencia de la significación que Eltit juega mientras se juega, (re)escribiendo su deseo e inscribiendo sus pulsiones, a transgredir la lógica del discurso falocéntrico y la ley simbólica (el nombre-del-padre, el superego) desde una

Recibido: 16 de agosto de 2009
Aceptado: 30 de septiembre de 2009

nutos, en qué muerte será digna de tu cuerpo y cuál de todas las heridas estará al alcance de mi mano” (Eltit, 1994: 47).

“Amanece mientras escribo”, bordeando circularmente una zona liminal: ese azul intenso que enardece mi ritmo nocturno (las pulsiones, el inconsciente), presagiado y expulsado con la luminosidad diurna (los deseos, la razón): en la conjura de un conjuro, el conjuro de una conjura. “Me acusas de ser la responsable de un pensamiento que, según tú, alude a una posición asombrosamente ambigua, o que mis aseveraciones, como has dicho, son el resultado del efecto anestésico de un peligroso sueño” (32). Canales subterráneos entre modalidades antagónicas que luchan, se contaminan y se conjugan en la experiencia de la *significancia*: sentido del sinsentido, sinsentido del sentido. Cauces de procesos intrínseca e íntimamente vinculados, a tal punto que es imposible discernirlos por separado: escritura, sentidos, subjetividad.

Proponer o no proponer ficciones teóricas para expandir los límites de lo significativo y repeler las fronteras de los fantasmas, las visiones, las experiencias de posesión[...] Una empresa infinita, de hecho, que se podría caracterizar como sigue: el lenguaje es lo que me hace ser más y más mediante el no-ser. Mientras menos soy, más alcanzo mi ser. No soy más que el lugar donde no estoy, pero allí estaba desde siempre hablando, ante mí. *Wo Es war soll Ich werden*. Allí, donde estaba hablándome sin yo estar presente, debo advenir a hablar como si no estuviera” (Kristeva, 1996: 116)¹.

anterioridad que se construye como su propio reverso, la enunciación de la represión primaria que irrumpe a partir de represiones secundarias en su eterno retorno.

Palabras clave:

Subjetividad, significancia, cuerpo, deseo, afectos, *Jouissance*, nombre del padre, ley simbólica, trasgresión, represión primaria, incesto.

Walpurgis Night: The Conspiracy

In this text I analyze and interpret *Los vigilantes* (1994), Diamela Eltit’s fourth novel, from a Kristevian semiotic-psychoanalytic perspective. Its general hypothesis: Eltit’s performative writing, as a subjective reconfiguration practice in times of crisis, breaks out socially communicable meanings by experiencing with the process of signification, at the moment in which the subjects are exposed, in order to produce aesthetic and analytic revolts from the non-meaningful. It is in and through the experience of signification that Eltit plays while

“En realidad tú [el padre] no eres, sólo ocupas un lugar abstracto”

(Eltit, *Los vigilantes*)

Leer la narrativa escrita por Diamela Eltit, al comienzo, es una experiencia frustrante e irritante, pero una vez que se alcanza el fin de sus textos, la compulsión de comenzar nuevamente, de volver a las primeras páginas y saltar de una parte a otra, de hacer relaciones construyendo sentidos tratando de resolver un acertijo imposible (similar a los acertijos que le propone el hijo en *Los vigilantes*), de rescribir su narrativa en nuestros propios términos es, ciertamente, una búsqueda más que placentera. La escritura de Eltit ha sido paradójicamente criticada y canonizada como ininteligible: ambigua y hermética, oscura y críptica, cifrada y auto-referencial: “una escritora ex-céntrica” (Casaula, Covarrubias *et al.*, 1990: 25). Es por ello que a pesar de que la mayoría de los análisis críticos sobre su producción literaria, y específicamente sobre *Los vigilantes* (1994), ha girado en torno a interpretaciones alegóricas, míticas, simbólicas y/o socio-históricas, en este ensayo me interesa leerla, en una primera instancia, en forma literal. No obstante, con esto no quiero decir que la narrativa sea literal ni que las lecturas alegóricas estén necesariamente erradas. Al contrario, las narrativas “errantes y erráticas” y los diferentes y múltiples estudios son pruebas fehacientes de la profusa productividad de los textos de Eltit².

La lectura literal que propongo de *Los vigilantes* sólo tiene sentido como primer paso, pues ni lo alegórico, ni lo simbólico, podrían existir en estado puro y absoluto (al igual que los sentidos). Es precisamente la desfiguración de los límites de esos

putting her subjectivity at risk, rewriting her desire and inscribing her drives, to transgress the logic of falogocentric discourse and the symbolic law (the Name of the father, the superego), from an anteriority built as its own reversal, the enunciation of the primary repression which bursts from secondary repressions as its eternal return.

Key words: Subjectivity, Signifiante, Body, Desire, Affects, *Jouissance*, Name of the Father, Symbolic Law, Transgression, Primary Repression, Incest.

espacios, su contaminación o contagio, lo que instiga al juego constante de sentidos y posibilita que las subjetividades simplicadas en dichos procesos se reconfiguren y cambien a través de la enunciación de relatos en/con el paso del tiempo. Estos desplazamientos metonímicos, condensaciones semánticas y transposiciones mítico-alegóricas, producidos por los procesos de significancia, reproducen imaginariamente tensiones sociales³. Es por ello que me interesa analizar literalmente las relaciones internas entre los significantes postulados por este texto para que así sea posible atisbar algunos de sus subtextos no reconocidos como tales, traducidos a partir de interpretaciones otras o re-escritos en clave de literatura menor y, así, develar y exponer en parte la encarnadura de los afectos⁴. Obvia y paradójicamente, es imposible llegar a estos últimos a través de una sencilla lectura literal y de su mera traducción en palabras (aquí traiciono la hipótesis general del ensayo: alejarme de lecturas socio-históricas y mítico-alegóricas para ver cómo habla/se expresa el cuerpo. Sin embargo, al detenerme en los límites, los excesos desdibujan tanto lo literal como lo metafórico)⁵.

Ostinati

El límite entre “normalidad” y “anormalidad” se desdibuja gradualmente; por consiguiente, cada investigación sobre la primera condición inevitablemente nos refiere a la segunda. [...] uno podría argüir que Lacan ha dejado de lado la “normalidad” en la medida en que la versión estándar de subjetivación se yuxtapone con lo que podría llamarse una “neurotización forzada”... Desde el punto de vista de la estructura simbólica, la psicosis lógicamente precede la “normalidad”.

Chieza, 2007: 6-7

Se ha afirmado que *Los vigilantes* es la primera novela de Eltit que podría ser considerada como una narrativa lineal, lo cual diferiría mucho de sus trabajos previos. Sostengo que esta novela no rompe con el proyecto estético-literario inicial de Eltit, basado teóricamente en el psicoanálisis propuesto por Julia Kristeva, y que presenta las siguientes características: clásico en sus temas, barroco en su estrategia narrativa, romántico en su concepción estética y neo-vanguardista en su posición epistemológica (las rupturas lúdicas hacen confundir las fronteras entre arte, vida y política). Me

explico: Eltit trabaja el lenguaje (la creatividad poética) a nivel performativo. En su escritura, como práctica de reconfiguración subjetiva en tiempos de crisis, hace estallar los sentidos socialmente comunicables experimentando con y en el momento mismo de la significancia, en el momento en que los sujetos se exponen, *qua sujetos-en-proceso*, a producir revueltas estético-analíticas a partir del sinsentido.

Desde una carencia concreta, por una falta latente, con un mito voraz, el sujeto que escribe literatura, horada la economía convencional del lenguaje en su red de comunicación social y salva así el abismo, devolviendo a lo social el exceso de su lenguaje escrito, es decir, el arte inútil de su palabra impresa capaz de convocar al otro en el espacio inasible e invaluable de lo imaginario (Casaula, Covarrubias *et al.*, 1990: 21).

Es, entonces, en y a través de la experiencia de la significación que Eltit juega mientras se juega –(re)escribiendo su deseo e inscribiendo sus pulsiones– a transgredir la lógica del discurso falocéntrico y la ley simbólica (el nombre-del-padre, el superego) desde una anterioridad que se construye como su propio reverso, la enunciación de la represión primaria que irrumpe a partir de represiones secundarias en su eterno retorno; “Mi insurrección, por el momento, son únicamente ciertas caminatas calle abajo y que aún así te dejan estremecido por el pánico” (Eltit, 1994: 46). Su insubordinación, iluminar el límite para que se revierta en sí mismo (o combatir el miedo produciendo pánico), se registra así mediante la inscripción de la *jouissance* femenina en el vórtice vacío, en la falacia tautológica de la ley simbólica, allí donde reside el sujeto *par excellence*, o como afirmaba Lacan, ~~la mujer~~. La mujer: enigma y exceso, conjuro que conjura: conspiración de una expiación, lucidez del delirio, celebración del incesto en tanto sublimación.

Los vigilantes no es una narrativa lineal, aunque tenga un argumento. Precisamente, es esta historia, que desencadena sentidos múltiples y espiralados, la que, a mi entender, demanda una lectura literal: cartas de una madre al padre en defensa de su hijo; cartas de una madre (un yo deseante –reprimido desde la prohibición– asintótico mas contundente) al padre ausente pero internalizado (la institucionalidad de la ley –lo simbólico–, la fantasía que lo sostiene –el nombre-del-padre– y su internalización –el

superego–), en defensa de su hijo-larva (un yo pulsional –reprimido desde la interdicción– balbuceante mas inapelable). *Los vigilantes* es una inmersión en las profundidades de la noche, es una búsqueda de la falla que reprime la instauración de lo simbólico, es una regresión a aquel reducto pulsional narcisista (lo femenino) que permite prefigurar la falla constitutiva de toda subjetividad. *Los vigilantes* es la evidencia de la imposibilidad de lo simbólico de abarcar y dar cuenta de lo materno, de las fibras viscerales del cuerpo entre los fijos límites del nombre. La irrupción de lo abyecto, represión primaria, profana la lógica del nombre-del-padre para hacer renacer, luego de su pulverización, la subjetividad de una madre como sujeto que goza, la subjetividad maternal *qua jouissance* femenina: “Sabrás [afirma la madre] pues que el escribirte representa para mí un sobrehumano ejercicio” (Eltit, 1994: 35); “Te pido que entiendas de una vez que te escribo derrumbada. Me amanezco escribiéndote. Supieras cuanto me derrumbo en cada amanecer” (37). Por ello, para mí, *Los vigilantes* es un llamado a la vida desde la muerte, un liberarse de la enfermedad desde el contagio materializado, un asumir el sinsentido desde el sentido: “Vivid continuamente aislado, endilgad frase tras frase, componed un potaje con los restos de los festines de otros y haced brotar, a fuerza de grandes soplos, una miserable llama de vuestro montón de cenizas!” (Goethe, 1946: 24). “En un sombrío y haraposos rincón, entre haraposos y hambrientos, irás a esconder tu vergüenza; y aunque Dios te perdone, en la tierra tu memoria sobrellevará eternamente la maldición de los hombres” (palabras de Valentín a su hermano en *Fausto*. Goethe: 1946: 133).

En términos literarios, definitivamente, *Los vigilantes* es una reescritura de la *Carta al padre* de Franz Kafka (1919), desde una posición femenina (desde los afectos, el sinsentido, el no-lenguaje, el cuerpo), en clave feminista (inscribir a la mujer deseante –demonio– desde una lógica otra)⁶. Ambos textos se inscriben en la tradición epistolar de la literatura universal, pero mientras *Los vigilantes* fue escrito como relato de ficción⁷, no debemos olvidar que aunque *Carta al padre* de Kafka es un texto testimonial, nos ofrece los códigos y las claves de lectura de gran parte de su ficción. Ambos textos tienen como interlocutor explícito al padre frente al cual sus protagonistas, identificándose con la madre, trabajan sus vínculos afectivos con la herencia recibida (el nombre, el lenguaje, la escritura, las propias subjetividades). No obstante, para la lectura que estoy tratando de ensayar, es necesario destacar

algunas diferencias fundamentales. Los referentes genérico-sexuales de los sujetos de enunciación son opuestos: masculino en *Carta al padre* y femenino en *Los vigilantes*. Como consecuencia de ello, más allá de que ambos textos trabajen el estallido de la representación, es decir, confronten al padre en sus propios límites y se nieguen a identificarse con el deseo que ese Otro espera, Kafka busca construir una subjetividad que tiene un lugar dentro de la ley (de lo simbólico), mientras que el propósito de Eltit en *Los vigilantes* es precisamente el opuesto, buscar la manera de transgredir esa ley. En *Carta al padre*, Kafka afirma: “Mis escritos trataban de ti, no hacía más que depositar en ellos los lamentos que no podía depositar en tu pecho. Era una despedida de ti que yo dilataba intencionalmente, una despedida que, si bien tú la habías forzado, transcurría en una dirección que determinaba yo” (Kafka, 1975: 84); la madre en *Los vigilantes* arguye que “sólo lo escrito puede permanecer [...] Sé que aunque el resultado de este juicio me condene, no voy a morir en realidad” (Eltit, 1994: 111).

Los dos textos han sido prolíficamente estudiados en términos psicoanalíticos, ya que definitivamente ambos ponen en escena una crisis de la subjetividad y, la escritura, de hecho, es el medio a través del cual se postula la rearticulación de una subjetividad diferente. En otras palabras, ambos textos se enfrentan a la falla de lo simbólico, el *horror vacui*, y re trabajan los sentidos de la pérdida para reconfigurar una nueva subjetividad. En la *Carta al padre*, Kafka declara: “yo había perdido ante ti la confianza en mí mismo, la había trocado por un ilimitado sentimiento de culpa. (Recordando esta carencia de límites escribí cierta vez de alguien, acertadamente: ‘teme que la vergüenza aun le sobreviva’)” (1975: 72). Al contrario, en *Los vigilantes*, la madre aduce: “Te escribo ahora nada más que para anticiparme a la vergüenza que algún día podría llevar a provocarme el esconderme en el silencio. Sé que aunque el resultado de este juicio me condene, no voy a morir en realidad” (Eltit, 1994: 111). Culpa, vergüenza, silencio: los afectos entreverados se respiran, la anormalidad se siente, pero la mayoría de las veces, todo se esconde. Los deseos mundanos, los placeres divinos, los tormentos imaginarios, ¿son monstruosos?

Pero, ¿por qué se fija mi vista en este sitio? ¿Es, acaso, esta redoma [¿vasija?] un imán que atrae mis miradas? ¿Por qué razón me inunda la luz pálida como la que arroja la luna, al cerrar la noche, al fondo de un

solitario bosque? [...] ¿Y crees poder alcanzar esos placeres divinos, esa sublime existencia, tú que eres un gusano de esta miserable tierra? Sí; para ello únicamente debes volver la espalda al dulce sol de la tierra. ¡Vamos, ten valor para desquiciar las puertas ante las cuales nadie pasa sino estremeciéndose! Tiempo es ya de demostrar con acciones que la dignidad humana en nada desmerece de la majestad de los dioses. No es hora ya de temblar al borde de esta sombría caverna, en la cual la imaginación se condena con sus propios tormentos y cuya entrada defienden las llamas del infierno. Tiempo es ya de introducirse en ella con sangre fría aun cuando nos conduzca a la nada (Goethe, 1975: 28-29).

“Hoy amanece como si no amaneciera pues el cielo está completamente manchado, agrietado, diría. Ah, no sé con qué palabras describirte este cielo. Una manada de animales con hambre. Una siniestra, inalcanzable cúpula doblada contra sí misma” (Eltit, 1994: 62). Dos lógicas antagónicas se traman y entrecruzan: voz de las pulsiones, escrituras del deseo. Dos lógicas que se reconfiguran en el ciclo de la naturaleza, complotan al atardecer: “este atardecer se presenta plagado de signos que amenazan” (34); se enfrentan en los sueños: “un cuerpo destrozado descansaba entre mis manos. Ah, imagínate, yo era la causante de esa muerte” (29); se conjuran en la danza nocturna “plena de subterfugios amenazadores” (35): “tu hijo y yo pasamos este tiempo comprometidos en un ritmo [...] burlando el frío que está alcanzando un cuerpo realmente monstruoso” (30); y sólo en el amanecer, se van expiando “las estelas de crueles presagios” (38): “mientras te escribo” (25), “mientras escribo” (117), me escribo. [Monstruosos excesos de los cuerpos].

Dos características estructurales de *Los vigilantes*, también utilizadas como estrategias narrativas, desmienten su linealidad: la naturaleza cíclica, o más bien elíptica, de la narración (los distintos ciclos de cartas) y el constante deslizamiento de la repetición o, más específicamente, la iteración (relaciones afectivas que se sumergen cada vez más en el fondo nocturno de la experiencia y la memoria). Al igual que las *matrioshkas* o las cajas chinas, las estructuras se ensamblan unas dentro de otras, construcciones en abismo. En la conjura de un conjuro, el conjuro de una conjura: danzas nocturnas.

Estás a la espera de mi levantamiento en donde mi insurrección se enfrente con la tuya y me obligues de una vez y para siempre, a medir nuestras fuerzas. Pero no te otorgaré ese placer, porque yo sé que no sabes cuáles son las fuerzas que me mueven [...] Jamás mediré mis fuerzas con las tuyas y continuaré aceptando, con aparente resignación, este sometimiento urbano al que me has obligado y las amenazas bárbaras a través de las que demandas mi insubordinación (Eltit, 1994: 46).

Contrafuga

“Antes del principio: la separación”
Kristeva, 1982: 12

Crimen es odiar a un padre; este amor es, que el odio, mayor crimen.
Ovidio “Mirra” *Metamorfosis: Libro décimo* 314-15⁸

La parte central de *Los vigilantes*, “Amanece”, narrada y escrita por la madre, está inserta entre dos soliloquios titulados a partir de dos sonidos onomatopéyicos: “BAAAM” (me río, golpeo = expulso, me separo) y “BRRRR” (“tiemblo, temblamos”, tiritito, tiritamos de frío = gozo, gozamos la incandescencia del azul). ¿Quién o quiénes habla/n en estas dos partes? ¿De quién es esa voz que enuncia un discurso enrevesado, definitivamente fracturado, metonímico? A pesar de que las tres partes de la novela están narradas a partir de una primera persona singular, yo, en una primera instancia, el lector es capaz de diferenciar dos voces de dos entidades diferentes (¿dos narradores?), el yo de un hijo y el yo de una madre. Sin embargo, sabemos que la escritura, al menos en la primera y la segunda parte, es de la madre, de Margarita. Así comienza la novela: “Mamá escribe. Mamá es la única que escribe” (Eltit, 1994: 13).

“Qué maravilla. Tu hijo acaba de iniciar un baile extrañadamente solitario. En su rostro se advierte un aire regresivo que hace que el baile parezca inmemorial” (113).

¿Quién es entonces el sujeto enunciante de estas dos partes que envuelven y bordean la historia del gran juicio? ¿Quiénes son los que “están aguardando una resolución que está fuera de las leyes ciudadanas”? (101). Si bien la escritura es de la madre, la voz en la primera y la tercera parte, enunciada como

eco, es del hijo: “Mamá me esquivo porque me lee los pensamientos. Me lee los pensamientos y los escribe a su manera” (17). Pero, ¿quién es ese hijo que tiene pensamientos? ¿Cómo se expresa si no puede escribir? ¿Qué dice? En “BAAAM”, este yo afirma ser “el tonto de los rincones de la casa” (13), en otras palabras, él tiene voz pero no es capaz de hablar y mucho menos de escribir. Sin embargo, es capaz de leer “las porquerías”, “las palabras que [él/el padre ausente] piensa y no le escribe” (14). El hijo dice:

Mi corazón me habla todo el tiempo de su precoz resentimiento sexual, me lo dice en un lenguaje difícil (ya ahora mismo/ vi uno de esos pedazos que sueño/ a pedazos/ sueño a pedazos/ me duele, duele, duele/ aquí/ aquí mismo/ calentito/ un poquito más/ un poquito más/ basura/ me sobra mucho/ un espacio calentito/ el molar que muerde/ devora/ ahora mismo/ la grasa/ qué oscuro/ qué horrible/ ¿tendrá existencia el bosque de mis deseos?). No quiero entenderlo. Entiendo todo (13-14).

¿Por qué no quiere entender el hijo? ¿Qué es lo que entiende? “La incomprendible pequeñez de la casa se superpone en mi mente. En mi mente. Presagio días funestos, paisajes adormilados” (13). Si en la mente del hijo sólo se vaticinan horrores, ¿de dónde proviene su voz embelesada? ¿De dónde surgen sus arrobamientos? De su cuerpo, ya que “mi cuerpo habla, [pero] mi boca está adormilada. [...] Mi cuerpo laxo habla, mi lengua no tiene musculatura. No habla. [...] Mi lengua es tan difícil que no impide que se me caiga la baba” (13). Pero, ¿de qué cuerpo se trata? ¿Del cuerpo del hijo en relación al cuerpo de la madre? ¿Del cuerpo del hijo en relación a los pensamientos y la escritura de la madre? O, ¿de sus cuerpos en relación a la escritura?, es decir, ¿del cuerpo de la madre fundido con el cuerpo del hijo en relación a sus propios pensamientos? Contradiendo el mismo proceso que se está llevando a cabo –la traducción de esta voz del cuerpo del hijo en la escritura de la madre– se agrega: “Yo [hijo-cuerpo] quiero ser la única letra de mamá” (17). ¿Por qué pretende ser la única letra de la madre cuando sólo puede enunciar su voz cacofónicamente, como ecos en una “cámara oscura”, como resonancias en una “caverna sensorial”?

[Sobre Eco]

Despreciada se esconde en las espesuras, y pudibunda con frondas su cara
protege, y solas desde aquello vive en las cavernas.
Pero, aún así, prendido tiene el amor, y crece por el dolor del rechazo,
y atenúan, *vigilantes*, su cuerpo desgraciado las ansias,
contrae su piel la delgadez y al aire el jugo
todo de su cuerpo se marcha; voz tan solo y huesos restan:
la voz queda, los huesos cuentan que de la piedra cogieron la figura.
Desde entonces se esconde en las espesuras y por nadie en el monte es vista,
Por todos oída es: el sonido es el que vive en ella
(Ovidio, Libro tercero: 393-401) (Las cursivas son mías).

Vínculos entre madre e hijo: sus cuerpos son los catalizadores de los afectos: la tranquilidad y el desorden, la furia y el enojo, la rabia y la amargura, la risa y el terror, la ironía y el pavor, el asco y la delectación. De dolores y gozos, de placeres y sufrimientos, el juego de la *jouissance*. En la primera parte, la escena se ensaya desde una lucha encarnizada entre cuerpos-mentes por descentrar el sentido convencional a partir de múltiples desplazamientos y condensaciones. Las distintas partes del cuerpo (pantorrilla, dedos, boca, lengua, corazón, cabeza, uñas, piernas, manos, ojos, nariz, dientes, mejilla, orejas, hombros, brazos, labios) se convierten en receptáculos (*ivasijas?*) que contienen, reprimen y liberan energías libidinales: “Tambor el corazón de mamá que quiere escribir unas palabras inmundas (un pedazo de brazo, el pecho, un diente, mi hombro/ no puedo detenerme ahora, no puedo frenar/ la uña, el hombro sí que tiene consistencia/ la mano, el dedo/ no me duele, hace años que no me duele/ es mentira que duele/ un latido en el párpado). Sólo lo piensa, no lo escribe” (Eltit, 1994: 15-16).

Nacido de ella aquel fue, quien, si sin descendencia hubiese sido, entre los felices Cínicas se podría haber contado. Siniestras cosas he de cantar: lejos de aquí, hijas, lejos estad, padres, o si mis canciones las mentes vuestras han de seducir, fálteme en esta parte vuestra fe y no deis crédito al hecho o si lo creéis, del tal hecho también creed el castigo (Ovidio: Libro décimo 298-303).

Los fluidos pululantes, cristalinos y oscuros, adherentes y resbaladizos, cuando son calentitos, protegen contra el azul de las estrellas fulgentes en el tránsito hacia aquel cielo “que hace tiempo esperamos” (Eltit, 1994: 129). La baba “moja, [...] se espesa”, “La piel de mamá es salada [...] vomito lo dulce, lo salado es rico” (16), “la sangre es calentita” (17), “la leche es un secreto de mamá. La leche [...] es calentita. [...]La leche de mamá tiene un secreto que yo debo vigilar” (20-21). Mientras “mamá y yo nos compartimos en toda la extensión de la casa” (16), “BRRRR BRRRR tiritamos juntos y BAAAM, BAAAM, me río” (18). La primera parte, “BAAAM”, narra la relación madre-hijo durante el proceso de gestación, nacimiento y la posterior separación de los dos cuerpos. En otras palabras, “BAAAM” da cuenta de la introducción del hijo al mundo y del sustento necesario para su supervivencia. Sin embargo, la madre aclara que “tu hijo nació [...] antes en mi mente que en mi cuerpo y eso lo hace doblemente mío” (57). En cambio, la tercera parte, “BRRRR”, narra el viaje de regresión infinita hacia el momento en que los cuerpos estaban fundidos: “mamá y yo terminaremos por fundirnos” (122) en este “viaje oscuro y secreto” (123) hacia la “noche infinita” (128), “hasta el cielo que desde hace tanto tiempo espera” (129). Por ello, “traspasada ahora por un súbito dolor orgánico, mi memoria retrocede hacia el instante en que nació tu hijo” (103).

Estás enterado de que tuve una infancia solitaria, fatigosa y trágica, una infancia fatigosa en parte reparada por el maravilloso paisaje en el que se perdieron muchas de mis horas. Era allí, entre los árboles, donde se produjeron mis más bellas imágenes. Amparada por las hojas de los árboles adiviné que un día llegaría tu hijo hasta mi vida. En esos años precaví todo lo que le brindaría; lo vestí, lo alimenté, participé en cada uno de sus juegos, observé emocionada su irreversible crecimiento. Lo cuidé prolijamente en cada enfermedad. Tu hijo nació, entonces, antes en mi mente que en mi cuerpo y eso lo hace doblemente mío (57).

El desamparo, la soledad, los tormentos (la vigilancia y la vigilia) sufridos al decidir unilateralmente hacerse responsable de la educación de su hijo, llevan a la madre a crear un espacio nocturno, encubierto por su letra, aunque traspasado por afectos (amor-odio). Los tormentos son físicos (los golpes, las carencias, las caídas) pero también psíquicos: por un lado, la soledad, la clau-

sura, la incomunicación, el aislamiento: el yo recluido, confinado, condenado y ensimismado (la ausencia de la presencia: “yo no soy lo que es”); y, por el otro, la deserción, el repudio, la traición, la pérdida, el daño, el abandono y la prevaricación (trasgresión, estafa por exceso, pacto con el diablo): el yo liberado, indultado, repatriado, elogiado (“yo soy a fuerza del no”, “yo soy por no tenerlo”, yo soy en y por mi apropiación performativa del deseo del Otro).

De la noche era la mitad, y las angustias y cuerpos el sueño
había liberado; mas a la doncella Cinireide, insomne, ese fuego
la desgarró, indómito, y sus delirantes votos retoma,
y ora desespera, ora quiere probarlo, y se avergüenza
y lo desea, y qué hacer no halla, y como de una segur
herido un tronco ingente, cuando el golpe supremo resta
con el que caiga, en duda está y por parte toda se teme,
así su ánimo por esa varia herida debilitado titubea,
aquí y allá, liviano, e impulso toma hacia ambos lados,
y no mesura y descanso, sino la muerte, encuentra de ese amor:
la muerte place.
(Ovidio:Libro décimo: 368-78).

La subjetividad de la madre, Margarita, está descentrada, litigada por dos voces discordantes: una voz de la subjetividad deseante, aquella que postula una lógica racional esclareciendo sus deseos al comunicarse con el Otro, al fragmentar su cuerpo para construir los oscuros objetos del deseo (*objet petit a*), argumentada en “Amanece”; y una voz visceral de la subjetividad pulsional, aquella que postula una lógica corporal del contacto/contagio, dejándose sentir en sus más mínimas partículas (reformulando su narcisismo, su identificación primaria, su relación con el cuerpo materno), argumentada a partir de la lengua que no habla pero que adquiere sentido a partir de la concatenación de sonidos, de fonemas: “BAAAM” (risas, jolgorios, estrépitos), “TUM TUM TUM TUM” (latidos, pulsaciones, repiqueteos), “TON TON TON To” (tonto), “PAC PAC PAC PAC” (golpes, porrazos, derrumbes), “AAAAY” (miedo, dolor, odio, ira), “BRRRR” (estremecimientos, temblores), “SSSSSS” (malestar), “SHH-HIIIT” (cállate), “CRRRR” (crepitaciones, rumores), “AAGGG” (vómitos, espasmos), “RRRR” (rasguños, mordeduras), “MMMMHHH” (balbuceos,

incertidumbres, oscilaciones) y “AAUUUU” (aullidos, lamentos, súplicas). Por ello, la voz en eco de la víscera nos confirma: “cuando yo hable impediré que mamá escriba. Ella no escribe lo que desea” (Eltit, 1994: 17). Cuando la madre se permita sentir su cuerpo, no podrá escribirlo, pues escribirlo implica una operación de traducción racional en relación al Otro, su inscripción, derrumbe y congelación en lo simbólico. Ella no escribe lo que desea...pues, lo que desea es fundirse con el cuerpo de su hijo, con el cuerpo de su madre, con el cuerpo de su padre, regresar al narcisismo primario, para desde allí poder celebrar en la escritura, sublimada y estéticamente, el tabú del incesto.

El hombre se recupera de lo impensable de la muerte al postular el amor maternal en su lugar –en el lugar y en cambio de la muerte y el pensamiento. Este amor, del cual el amor divino no es sino una convincente derivación, psicológicamente es quizás un llamado, al cercano lado de las identificaciones primarias, del refugio primario que nos asegura la supervivencia del recién nacido. Tal amor es de hecho, lógicamente hablando, una irrupción de angustia en el mismo momento en que la identidad del pensamiento y del cuerpo viviente colapsan. Siendo barridas por completo las posibilidades de comunicación, sólo se preservan como coraza contra la muerte la sutil gama de un sonido, una caricia y una huella visual, anteriores al lenguaje pero recientemente procesadas. Sólo es “normal” que una representación de lo maternal se diseñe en el lugar de esta angustia reprimida llamada amor. Nadie se escapa de ella. Excepto quizás el santo, el místico o el escritor que, a través del poder del lenguaje, sin embargo tiene éxito sólo en apartar la ficción de la madre como fuente de amor, e identificarse con el amor mismo y lo que este es de hecho –*un fuego de lenguas*, una salida de la representación. ¿Podría no ser el arte moderno, para los pocos que todavía se adhieren a él, la implementación de ese amor maternal –un velo sobre la muerte, en el mismo sitio de la muerte y con entera conciencia de los hechos? Una celebración sublimada del incesto (Kristeva 1987: 252-253; la traducción y las cursivas son mías).

Coda

Eros y Tánatos, vida / muerte; madre, padre, hijos: descargas de energías

libidinales que invertidas producen mutaciones, figuras antagónicas que disputan posibilidades y límites, abismos y destinos, siempre tensionadas desde los afectos, ese amasijo de amor-odio entre la identificación y el repudio: la *Teogonía* de Hesíodo: de Gea y Urano a Cronos; la *Metamorfosis* de Ovidio: de Eco y Narciso a Mirra. Repito: en la conjura de un conjuro, el conjuro de una conjura: incesto especular en abismo (madre-padre, padre-hija, madre-madre, madre-hijo: nacimiento del cuerpo femenino). La conjura, materializada en las partes primera y última de *Los vigilantes*, está narrada desde el pensamiento-sensación, desde la palabra-afecto, del hijo, desde su cuerpo laxo que no habla. No obstante, esta voz no puede expresarse ni comprenderse sino en constante referencia y diálogo con el contenido del conjuro, la súplica por una escucha fuera de la ley, revelada por las cartas escritas por la protagonista. Cartas que son tanto las pruebas de la condena (caída en lo simbólico, muerte moral) como las armas de la sublevación (carga semiótica, vida) de Margarita⁹.

“La oscuridad perfecta es solamente similar a la luz”. [Bataille] nos confronta con el despliegue de una metáfora antitética que funde dos campos semánticos opuestos (oscuridad, luz) y, a través de la tensión causada por tal combinación no-sintética, produce un efecto de sinsentido, un estado de shock. Lejos de ser nada, sin embargo, este momento paradójico de la metáfora antitética que se presenta aquí es la ocasión de su máximo afecto. Como si lo erótico ardiente del sujeto y el significado, de la misma manera que el sol cegante o la muerte insoportable (“Ni el sol ni la muerte pueden ser mirados sin pestañear”) descubrieran, como codificaciones máximas, la juntura del proceso metafórico con su antítesis. La metáfora [...] hace las cosas visibles. Pero, ¿puede lo insoportable, la muerte y el sol, o el incesto, hacerse visible? ¿Cómo puede hacerse visible aquello que no es visible pues no tiene código, convención, contrato o identidad que lo sostenga? Además, ¿es realmente la problemática del hacer visible lo irrepresentable, lo que aquí parece ser la liberación de una madre que no conoce ningún tabú? (Kristeva, 1987: 365-366; la traducción es mía).

En consecuencia, todas las partes están narradas por una y la misma mujer-madre, Margarita, en una primera persona desdoblada. La segunda parte está enunciada por un sujeto del enunciado, el yo de la protagonista, desde siempre atrapado en lo simbólico, preso de las prohibiciones de la ley: “Es verdad que

solo soy capaz de ensoñar algunas palabras marginales que no consiguen aliviarme [...]. Pero cuento con tu hijo, una criatura increíble y masculina, que me sigue a todas partes con su risa inaudita que espanta a los vecinos. Yo sé que él comprende en cuánto nos pertenecemos, de qué modo nos necesitamos y porque cuento con tu hijo, esta criatura verdadera y masculina, es que encuentro la fuerza para resistir y no participar de este mal pacto” (113). La primera y la última parte están enunciadas por un sujeto enunciante, el hijo, los pensamientos-sensaciones, las palabras-afecto del propio cuerpo de la protagonista.

Existo solo en un conjunto de papeles. Agarrado de una de mis vasijas quiero decir la palabra hambre, la palabra hambre y no me sale. [...] Cuando pueda decir la palabra hambre esta historia habrá terminado. Dejaré la vasija y me agarraré a la pierna de mamá para contener mi baba para siempre (Eltit, 1994: 16).

La letra de mamá necesita oscurecerse más, más para defendernos. Defendernos. Mamá ha concluido. Ahora mismo termina de caer. Debo tomar la letra de mamá y ponerla en el centro de mi pensamiento. Porque soy yo el que tengo que dirigir la mano de mamá. [...] Ahora mamá no habla. No habla. Es la TON TON TON Ta de las calles de la ciudad. [...] AAAY, la arrastro. [...] Debo arrastrar a mamá hacia las hogueras. [...] Mamá quiere enterrarse en la tierra. Yo le tomo el dedo y se lo meto en la boca que no habla. No habla. Mamá, con su dedo, me mancha de baba la pierna y BAAAM, BAAAM, se ríe. Se ríe y se azota la cabeza PAC PAC PAC PAC contra el suelo. Mi corazón TUM TUM TUM TUM, late de ira y de cansancio. De cansancio. TUM TUM TUM TUM, atravesar la oscuridad arrastrando a la TON TON TON Ta de las calles de la ciudad y a su baba interminable (124-25).

Cartas de una madre al padre en defensa de su hijo. Cartas de una madre a su padre escritas en la querrela de dos voces narrativas cacofónicas que se confrontan constantemente con la existencia fantasmática de los vigilantes –del padre, de la madre del padre, de los vecinos– en busca de una figura atávica, el “padre individual de la pre-historia”, “la madre arcaica” (identifica-

ción asexual, presimbólica y narcisista), desde donde recomenzar un nuevo ciclo vital. Así afirma la madre haber resuelto,

al fin, la encrucijada aritmética de la ley que todo el tiempo me planteaba el juego de la criatura. Un juego humano con bordes laberínticos que contenía nuestro único posible camino de regreso. La criatura y yo regresamos exhaustos, pero satisfechos, hacia el orden del mundo que deslumbrantemente nos dimos (116).

[Mamá] me muerde con los pocos dientes que tiene porque desea que la lleve hasta el cielo que desde hace tanto tiempo espera [...] Ahí está el cielo que hace tiempo ya esperamos y lo recibimos con una renovada risa que BAAAM, BAAAM atraviesa la noche. AAAAY, nos acercamos al fulgor constelado para quedarnos en este último, último refugio. Las miradas que nos vigilaban apabullantes y sarcásticas no pueden ya alcanzarnos. Alcanzarnos. Mamá y yo nos acercamos extasiados mientras yo olvido mi hambre por su cuerpo, mi deseo de fundir mi carne con la suya. Con la suya. Nos entregamos a esta noche constelada y desde el suelo levantamos nuestros rostros. Levantamos nuestros rostros hasta el último, último cielo que está en llamas, y nos quedamos fijos, hipnóticos, inmóviles, como perros AAUUUU AAUUUU AAUUUU aullando hacia la luna (129-30)¹⁰.

Los vigilantes (los que vigilan y los que están en vigilia, aquellos que permanecen en estado de alerta), escrita en la ciudad de México en los tempranos 90 cuando Eltit mantenía la posición de agregada cultural en la embajada de Chile¹¹, fue producto de un pacto maldito: una reflexión crítica, confabulación distanciada más comprometida, que invoca el poder de la estructura patriarcal en Chile para conjurar lo creado en nombre-del-padre. A través de la performatividad de los conflictos de una supuesta familia disfuncional, una mujer encerrada dentro de los transparentes muros de una casa en el centro de la ciudad (Santiago), resuelve sus tormentos a partir de una escritura consciente de ser vigilada (sobredeterminación de lo simbólico), mas en estado de vigilancia (buscando siempre la revuelta). “Amanece mientras te escribo” (Eltit, 1994: 25), “Amanece mientras escribo” (117), amanece mientras me escribo.

Notas

- 1 Todas las citas extraídas de textos leídos originalmente en inglés son de mi traducción.
- 2 *Los vigilantes* ha sido una de las novelas de Eltit más estudiadas por la crítica. Para lecturas alegóricas, míticas, simbólicas y/o socio-históricas, ver Green (2007), Llanos (2006), Morales (2004), Norat (2002), Kaempfer (2001), García-Corales (2000), Ojeda (2000), Lagos (2000), Avelar (1999).
- 3 Esta es una de las hipótesis atractivas de *Excesos del cuerpo* (2009), antología literaria compilada por Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo.
- 4 En *Conversaciones con Diamela Eltit*, ella afirma que los subtextos: “En *Los vigilantes* [eran] dos novelas [...]. Una era *Molloy* de Beckett, y otra era *El sonido y la furia* de Faulkner. El personaje del tonto, del niño, el que tiene los saberes, ése era mi referente, y Molloy, ese que va detrás de la madre, ¿no? Las leí hace muchos años y siempre me importaron esos personajes” (Morales, 2004: 45).
- 5 Quisiera agradecer a Javier Guerrero por convencerme de que este texto podría funcionar en el contexto de la enfermedad/contagio como metáfora/literatura, con el cual tanto él como Nathalie Bouzaglo planearon este dossier de *Estudios*, me invitaron a participar en él y esperaron que mis monstruos se aplacaran.
- 6 Existe en la historia de la literatura latinoamericana excelentes ejemplos de cartas-defensas escritas por mujeres. Ver Lagos (2000) para un análisis comparativo con la “Carta Atenagórica”, la “Respuesta a Sor Filotea” y la “Carta de Monterrey”, escritas por Sor Juana Inés de la Cruz. Sin embargo, para la lectura que pretendo llevar a cabo de *Los vigilantes*, creo más adecuada la referencia a la *Carta al padre* de Franz Kafka (1919).
- 7 Como texto de ficción, evidentemente, *Los vigilantes* tiene el propósito de intervenir políticamente en el contexto post-dictatorial, en el cual la figura de Pinochet, en deterioro, todavía sigue ocupando un lugar central, sobre todo en los pactos consensuales que logra llevar adelante la Concertación.
- 8 Además, se debe mencionar que existe un debate sobre las intenciones del Kafka-escritor con respecto a este texto. Sabemos que la carta nunca llegó a su destinatario y que la primera en leer este manuscrito fue Milena. Precisamente por ello, los críticos cuestionan la desesperanza o el pesimismo que el texto enuncia, ya que si Kafka no tuviera esperanzas de restitución (o “salvación” como él mismo lo afirma en la carta) a partir de su escritura, ¿para qué, entonces, escribirla?
- 9 Este tema lo trabajo en “Danzas nocturnas: el conjuro” (2009), en *Revista de Crítica Latinoamericana* 70: 231-247.
- 10 “Cierta vez los de Atenas se burlaron de Diógenes, el perro, diciéndole que los de

Sínope —ciudad natal de Diógenes— lo habían expulsado. Diógenes le replicó: No. Yo expulsé a Sínope de mí. La respuesta coloca al ‘conjunto de la sociedad’ bajo la crítica de quien fuera puesto al margen. El apodo ‘perro’ (cynicoi, canis, perro) alude a la desvergüenza, signo que distingue a dicho animal de otros miembros del zoológico urbano” (Ferrer, 1991: 48).

- ¹¹ Ver Guillermo García-Corales (1998) en “Entrevista con Diamela Eltit”: “La verdad es que durante mi estadía en México comencé con un proyecto que a las 100 páginas me naufragó. Lo que me dejó un poco preocupada y deprimida después de haber puesto tanto esfuerzo y tiempo. Pero rescaté los segmentos correspondientes a la voz del niño y de pronto me surgió otra voz, que es la voz de la madre, y empezó ahí a tramarse esta novela. Incorporaba muchas sensaciones externas venidas del mundo neoliberal inmediatista: el acoso, el consumo, la vigilancia, la ciudad como muy parcelada, muy excluyente, los barrios elegantes, llenos de guardias para cuidar los bienes de la gente pudiente en contra de los grupos pobres y marginales. Un poco con esas imágenes traté de que hubiera una historia literal de una familia disfuncional” (88).

Bibliografía

- Avelar, Idelber (1999) “Overcodifications of the Margins. The Figures of the Eternal Return and the Apocalypse”. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, pp. 164-185.
- Butler, Judith (1997) *Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.
- _____ (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge.
- Chieza, Lorenzo (2007) *Subjectivity and Otherness. A Philosophical Reading of Lacan*. Cambridge, MA/London: The MIT Press.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1993) *Kafka. Towards a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Del Sarto, Ana (2009) “Danzas nocturnas: el conjuro”. *Revista de Crítica Latinoamericana* 70: 231-247.
- Eltit, Diamela (1994) *Los vigilantes*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- _____ (1993) “Errante, errática” en Juan Carlos Lértora (ed.) *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Para-Textos/Editorial Cuarto Propio, pp. 17-25.

- _____ (1990) "Experiencia literaria y palabra en duelo" en Casaula, Eleonora, Edmundo Covarrubias et al (eds.) *Duelo y creatividad*. (Seminario: Literatura, Sicoanálisis, Enfoque Sistémico). Santiago: Cuarto Propio, pp. 21-8.
- _____ (1987) "Yacer incubada oval en la fotografía" en Richard, Nelly (coord.) *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad*. Santiago: FLACSO, pp. 39-41.
- Ferrer, Cristián (1991) "De Prometeo a Proteo (Políticas poéticas en el Estado de Naturaleza)". *Revista de Crítica Cultural* 4: 46-8.
- García-Corales, Guillermo (2000) "Silencio y resistencia en *Los vigilantes* de Diamela Eltit". *Monographic Review/Revista Monográfica* 16: 368-381.
- _____ (1998) "Entrevista con Diamela Eltit". *Chasqui* 27.1: 85-88.
- Goethe, Johan Wolfgang (1946) *Fausto*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Green, Mary (2007) "Writing the Mother in *Los vigilantes*". Diamela Eltit. *Reading the Mother*. New York: Tamesis, pp. 113-131.
- Guerrero, Javier y Nathalie Bouzaglo (comps.) (2009) *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Kaempfer, Alvaro (2001) "Las cartas marcadas: política urbana y convivencia textual en *Los vigilantes* de Diamela Eltit". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 16 2: 32-45.
- Kafka, Franz (1975) *Carta al padre*. Buenos Aires: Editorial Aquarius.
- Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- _____ (1984) *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- _____ (1987) *In the Beginning was Love. Psicoanálisis and Faith*. New York: Columbia University Press,
- _____ (1987) *Tales of Love*. New York: Columbia University Press.
- _____ (1996) "Name of Death or of Life" en Letche, John (ed.) *Writing and Psychoanalysis. A Reader*. London: Arnold, Hoddler Headline Group, pp. 103-116.
- _____ (1998) *Sentido y sinsentido de la revuelta: literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lagos, María Inés (2000) "Lenguaje, género y poder en *Los vigilantes* de Diamela Eltit" en Lagos, María Inés (ed.) *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Universidad de Chile/CEGECAL/Editorial Cuarto Propio, pp. 129-47.
- Llanos, Bernardita (ed.) (2006) *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Morales, Leónidas (2004) "Diamela Eltit: el ensayo como estrategia narrativa" en Spiller, Roland (ed.) *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine y sociedad*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

- Norat, Gisela (2002) "The Controlling Gaze in *Los vigilantes*" *Marginalities. Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*. Newark/London: University of Delaware Press/Associated University Press, pp. 176-206.
- Ojeda, Cecilia (2006) "Fracaso y triunfo en *Los vigilantes*". *Ciberletras* 15.
- Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213>. (visitada el 10 de agosto de 2008).
- Richard, Nelly (2007) "Arte, cultura y política en la *Revista de Crítica Cultural*". *Revista de Crítica Cultural* 37 en <http://www.criticacultural.org/presentacion> (Visitada el 5 de noviembre de 2009).
- Zizek, Slavoj (1994) *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*. London: Verso.