

Los trabajadores de la muerte y la narrativa de Diamela Eltit*

LEONIDAS MORALES T.**

No es posible, o por lo menos no me parece legítimo como acto crítico, proponer un principio de lectura de esta última novela de Diamela Eltit, *Los trabajadores de la muerte*¹, sin situarla de alguna manera en el complejo espacio de relaciones (temáticas, genéricas, estructurales, etc.) que despliegan las novelas de la autora, para determinar el lugar que la última ocupa dentro de él y el modo en que participa en su expansión. En este sentido voy a intentar, si no desarrollar, por lo menos definir brevemente algunas constantes que, por zonas o niveles discursivos distintos, recorren ese campo y que rebrotan en *Los trabajadores de la muerte*. Unas constantes a partir de las cuales, o desde las cuales, se operan las inflexiones y nuevas exploraciones que constituyen a cada novela en su diferencia. Pero antes me parecen indispensables algunas observaciones preliminares, doblemente pertinentes; porque vienen al caso en la medida en que tienen que ver con la novela que nos ocupa y con el proyecto del que forma parte, y porque, siendo importantes, no se han hecho hasta ahora, que yo sepa, en nuestro medio crítico.

En 1994 participé en un coloquio internacional de críticos celebrado en Santiago como homenaje a los 70 años de José Donoso. Leí entonces una

*El texto que sigue fue leído en la "presentación" de la última novela de Diamela Eltit, *Los trabajadores de la muerte*, el miércoles 30 de septiembre de 1988.

**LEONIDAS MORALES T.: Doctor en Literatura, Profesor del Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Crítico y ensayista.

¹Santiago, Editorial Planeta Chilena, 1998.

conferencia². En ella dije que con este novelista, y pensaba en *El lugar sin límites*, *El obscuro pájaro de la noche* y *Casa de campo*, se terminaba un privilegio largamente sostenido por la poesía chilena: el de que, hasta ahí hasta esas novelas de Donoso, sólo ella había sabido asumir, en profundidad y de manera sistemática, los grandes temas de la cultura literaria contemporánea, y plantearlos desde la coyuntura histórica latinoamericana. Es Donoso quien acaba con ese privilegio mantenido por nuestra poesía porque es él también el que rompe definitivamente con la tradición en general pueblerina de la novela chilena, creando un universo narrativo donde la lógica de esos grandes temas gobierna el discurso de cabo a rabo. Estoy pensando en temas como, por ejemplo, el del estatuto del discurso literario y del sujeto desde el punto de vista de sus condiciones de verdad. Ahora bien, creo que la dirección del giro que introduce Donoso no ha sido seguida por los novelistas que vienen después, o no a un nivel de profundidad y de potencia verbal comparables. Con una sola excepción: Diamela Eltit. Lo diré aquí y lo repetiré cuantas veces sea necesario: no hay en Chile, después de José Donoso, un proyecto narrativo más importante, impactante además por la belleza y la inteligencia de su ejecución, que el de Diamela Eltit. Lo que digo no se ha convertido todavía, sin embargo, en un hecho crítico de asimilación generalizada. La evidencia de su verdad no ha superado aún la comprensión de pequeños círculos de recepción crítica. Y el proyecto narrativo de esta novelista chilena sigue todavía, increíblemente, marcado por un entorno de silencio y el minoritarismo de su recepción que le impone la sordera estética e intelectual del medio.

Retomaré al final este problema para ampliar un poco sus términos con algunos comentarios necesarios a mi manera de ver. Por ahora quiero hacerme cargo de los enteros metodológicos expuestos al comienzo. Dentro del proyecto de Diamela Eltit, cada una de las novelas que lo desarrollan ponen desde luego al lector en un escenario diferenciado de lectura, sometido a determinados juegos narrativos, a estrategias de simbolización comprometidas con la disposición y los límites de tal escenario. Pero también cada novela y *Los trabajadores de la muerte* no es,

²Recogida (junto con los demás textos –conferencias y ponencias– leídos en esa ocasión) en *Donoso 70 años*. Santiago. División de Cultura del Ministerio de Educación, 1977 pp. 37-45.

evidentemente ninguna excepción, activa, desde su textualidad, la memoria del lector y lo abre a la comprobación de un retorno persistente de formas, modalidades, temáticas, recursos y efectos. Su reiteración traza las líneas de continuidad del proyecto. Son, en otras palabras, sus constantes. Quiero poner atención a estas constantes, ininterrumpidas desde *Lumpérica*. Pero no a todas; sólo a dos. La primera está percibida a nivel de ciertos efectos que todas las novelas producen en el lector, y en su tratamiento subrayo una mirada de conjunto. La segunda en cambio está percibida a nivel temático, y su tratamiento me permitirá, justamente, introducirme en la problemática específica de *Los trabajadores de la muerte*.

Empiezo con la primera, la de los efectos. No tengo más remedio que recurrir aquí a una imagen para traducir esos efectos. De otro modo no podría, dada su naturaleza. ¿Cuál es la imagen que suscitan? Diría que la imagen de un postapocalipsis. Pero en un sentido muy preciso: el ritmo desvelado y nocturno de la prosa de Eltit, el estado como de insomnes en que viven sus personajes, la emergencia del cuerpo como sede o correlato de una identidad siempre problemática, la inexistencia de un “mundo” más o menos “instalado” y su reemplazo por meros retazos inestables o fugaces “tomas” (a la manera fotográfica), y, por último, esa retracción de la palabra narrativa sobre sí misma, una palabra que, incapaz ya de prolongar la ficción de “perspectiva” y la dimensión de “profundidad” de un orden de cosas y objetos como referente, termina como oyéndose a sí misma y construyendo su sentido en ese gesto de audiciones autorreflexivas (el sentido de quien la dice, el de la voz que la pronuncia), son todos aspectos o elementos que me hacen ver en las novelas de Diamela Eltit unas formas narrativas que parecen haberse constituido teniendo como trasfondo la conciencia o la memoria de un desastre.

Un desastre, he dicho. ¿Qué desastre? Por supuesto, estoy hablando en términos literarios, de género discursivo, narrativo en este caso. Tres son las figuras protagónicas del desastre, asociadas o conectadas entre sí como vasos comunicantes, o, también, como “piezas” solidarias de un mismo sistema: el narrador, el sujeto, la estructura de la novela. En la historia de la novela chilena moderna el “saber” confiado del narrador sobre el mundo, la unión del sujeto y la estructura centrada (o cerrada) de la obra, durante un breve lapso se mantienen sin grandes sobresaltos, para entrar pronto (con Manuel Rojas, María Luisa Bombal, Carlos Droguett) en un proceso de deterioro, con averías diversas pero no catastróficas. Su derrumbe final, y total, se

produce con José Donoso. ¿Qué queda de la unidad del sujeto y del “saber” confiado del narrador sobre el mundo si los vemos a la luz de las tres novelas de Donoso arriba citadas, sobre todo a la luz de *El obsceno pájaro de la noche*? El personaje de esta última, el Mudito, que es también narrador, pareciera haber pisado una mina antipersonal: salta en pedazos, él, su unidad, y su relato. Y junto con él, el orden en que descansaba la estructura de la obra, que se fragmenta.

Si hacemos la arqueología de la especificidad de las formas narrativas de Diamela Eltit, claro, se descubre que a ese acontecimiento remiten, a ese desastre, que él es su supuesto, que dentro del horizonte que él abre delante de sí ellas se constituyen. Pero estas formas son al mismo tiempo y ante todo productividad. Del acontecimiento que históricamente las condiciona (aquel desastre), extraen justamente la libertad con que se mueve y se transforma su narrador (liberado ya de las falsas presunciones del confiado “saber”), la actitud de juego con que asumen el fragmentarismo de la estructura, y la disposición a dotar al sujeto no de una unidad preestablecida, o de “origen”, sino de un sentido que el lector le construye y que la escritura hace posible mediante el montaje de secretos y a veces enigmáticos dispositivos narrativos por donde pasa y circula la posibilidad de ese sentido. Un sentido huidizo de pronto, arisco frente al lector que pretende construirlo desde las pautas de una estética literaria masificada. Un sentido nunca complaciente con el sistema de poder dominante en la sociedad, siempre contradictorio y destructor, pero, también, siempre reconfortante porque lleva consigo un germen de apertura, de diseño utópico de otro espacio de vida, más digno, más pleno. Y, lo más importante para mí, si bien se trata de un sentido que no ignora el rumbo que siguen las culturas metropolitanas (el de una modernidad tardía o, también el de una reciente posmodernidad de incierto destino y de ambigua conceptualización), es un sentido solidario, constitutivamente, con Latinoamérica, con su diferencia cultural, a la que nunca renuncia.

La segunda constante dentro del espacio de relaciones que establecen entre sí las novelas de Diamela Eltit se inscribe, dije, en el nivel temático. Se trata del cuerpo, complejo tema, de múltiples contextualidades de sentido, pero que desde *Lumpérica* ha tendido a ser un doble de la escritura, es decir, un cuerpo de signos o, también, un cuerpo cifrado. Pero tal vez sea en *Lumpérica* y *Los trabajadores de la muerte* donde el cuerpo se vuelve una presencia absorbente, dominante, hasta el punto que su lectura, en uno y

otro caso, puede proponerse como una lectura especular de las novelas mismas. Es lo que aquí intentaré hacer con *Los trabajadores de la muerte*. Debo sí hacer un par de advertencias. Una, me ocuparé sólo de algunos signos, muy pocos. La segunda advertencia podría ser casi innecesaria en la medida en que habla de un riesgo que es constitutivo del acto crítico, pero creo que se justifica porque tratándose de los textos de Diamela Eltit, ese riesgo se potencia. Me refiero a que puedo perfectamente errar y extraviarme tanto en la identificación de los signos como en su lectura.

El texto de la novela presenta divisiones que no sólo separan unidades narrativas: su disposición y sus nombres son, me parece, significantes. La primera y la última división pueden leerse como una suerte de prólogo y de epílogo, respectivamente. Los textos que introducen estas divisiones extremas tienen algo importante en común, lo que narran pertenece a un mismo nivel de realidad. Ambos presentan una misma clase de personajes, adscritos también a un mismo territorio del espacio urbano; se trata de mendigos y vendedores ambulantes que el prólogo los presenta al anochecer, en un bar esmirriado y luego entrando a un albergue de características parecidas, y que en el epílogo los vemos, en pleno día, ocupando las veredas con su mercancía o con su miseria mendicante. El espacio urbano aquí descrito está propuesto como el de Santiago, y el espectáculo que en él se da es el de la sociedad actual, el del mercado global, pero en una versión marginal.

Lo que narra el texto interior, el enmarcado por el prólogo y el epílogo y desde luego el más extenso, pertenece a otro nivel de realidad: el del sueño. Un nivel de realidad más “arcaico” y más “enigmático”. Todo el sueño está narrado desde el nivel de realidad de la vigilia, es decir, desde la del prólogo y el epílogo, por una niña que tiene un brazo mutilado y que lo narra como una clave, misteriosa, que permitiría comprender lo que ocurre en la calle, en el espacio urbano, en el mundo del mercado globalizado. El brazo mutilado de la niña que narra el sueño ofrecido como clave, remite a una tradición de los “videntes”, de los que están en el secreto de los “enigmas”, en el sentido en que regularmente se aparecen con cuerpos marcados por una “falta” o por una “falla” tiresias, por ejemplo, en el *Edipo rey* de Sófocles, era ciego. El mismo Edipo, que había resuelto el enigma planteado por la Esfinge, tenía un defecto en los pies, que se le notaba al caminar.

Ahora bien, este texto interior enmarcado tiene una composición regida por la simetría. Presenta tres divisiones mayores, cada una de las cuales, a su vez, con tres subdivisiones. Las divisiones mayores llevan los siguientes

encabezamientos. “El Primer Acto”, “El Segundo Acto”, “El Tercer Acto”. Es decir, como en las obras dramáticas. Lo que lleva al lector a concluir, primero, que las subdivisiones de cada uno de estos actos son “escenas” y, segundo, que todo lo que en este texto interior se narra es la “representación”, en el sentido teatral, de una clave que explicaría lo que ocurre afuera, en el marco, en la “realidad” marginalizada de que hablan el prólogo y el epílogo de la novela. Esa clave parece estar escrita en los cuerpos. ¿Cuáles podrían ser, en la escritura de esos cuerpos, los signos que la contienen?

En el sueño hay una pareja, marido y mujer. La relación que entre ellos focaliza la narración es sólo una relación sexual. No importa que ella no lo desee, el hombre siempre aparece apropiándose de su sexo, penetrándola en actos de dominación marcados por la violencia, física y verbal, como si lo que lo vinculara a ella fueran, juntos, el placer y el odio. De esta violencia de origen nacen dos hijos varones que para la mujer son un peso que sostiene como el jorobado sostiene su joroba; como una fatalidad. Pero a la violencia se suma el engaño; el hombre se va de Santiago a Concepción, abandona a la mujer y a sus hijos, para formar de manera clandestina, oculta, otra pareja con otra mujer que representa un mejor “partido” en el sentido burgués de la palabra, de la que nace otro hijo, una mujer. La primera madre, entre el agobio físico y la humillación, hilvana su venganza. Uno de sus hijos, de los dos el más independiente, el más libre, el que parece estar por encima del bien y del mal, es precisamente un predestinado; su padre (y evocando a Edipo) viaja desde Santiago a Concepción, para conocer a una muchacha de la que se enamora, con la que tiene relaciones sexuales signadas por la lascivia y que resultan incestuosas cuando se entera que es su hermana, y a la que finalmente mata, cerrando así, en un círculo, la violencia que le dio origen a él mismo.

Si el texto interior, organizado como una representación teatral (la obra dentro de la obra, a la manera del *Hamlet*), narra un sueño que contiene la clave de comprensión del marco, es decir, de la sociedad del mercado globalizado que el prólogo y el epílogo nos ofrecen, ¿cuál sería entonces el dispositivo de inteligibilidad de la clave? Yo diría, justamente, que la violencia y el engaño. La sociedad de mercado, la de los cuerpos como mercancía, como ‘spots’ publicitarios (los vendedores ambulantes llevan camisetas con letreros e inscripciones), es también el orden de un poder fundado en la violencia, en el poder de la violencia, y en el engaño o la simulación que lo encubre. A la niña que narra el sueño la vemos al final en

el epílogo, apuntando con su brazo mutilado a un policía, parodiando entre risas el acto de disparar con una metralleta, mientras las cámaras de televisión vigilan desde la altura y otros policías persiguen a un ladrón dejando el desorden y la ruina entre las mercaderías expuestas en las veredas. Y la misma niña, también al final, y también entre risas, porque parodia una verdad, le da un golpe a un individuo enteramente vendado. El golpe lo desconcierta porque deja al descubierto que el vendaje no cubre ninguna herida, que la herida es otra simulación, otro engaño.

En Chile hay nerudianos y huidobrianos. Como diría Nicanor Parra, yo no tengo nada contra Neruda..., pero prefiero a Huidobro. Y quisiera terminar citando un texto de Huidobro. "Balance patriótico", muy poco conocido, no recogido en sus obras completas, y que Mario Góngora reprodujo como apéndice de su libro *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*³. Se publicó originalmente en el periódico *Acción* (Santiago, N° 4, 8 de agosto de 1925). Hablando de los creadores, de quienes tienen obra dice Huidobro: "En Chile cuando un hombre carga algo en los sesos y quiere salvarse de la muerte, tiene que huir a países más propicios llevando su obra en los brazos como la Virgen llevaba a Jesús huyendo hacia Egipto. El odio a la superioridad se ha sublimado hasta el paroxismo. Cada ciudadano es un Herodes que quisiera matar en ciernes la luz que se levante. Frente a tres o cuatro hombres de talento que posee la República, hay tres millones setecientos mil Herodes". Esta cantidad era la población de Chile en 1925... ¿Por qué hago esta cita? Porque el proyecto narrativo de Diamela Eltit es, hasta hoy, mucho más conocido fuera que dentro del país. Casi todas sus novelas están ya traducidas al inglés o al francés, y en Argentina, en México, en Europa y sobre todo en Estados Unidos se estudian sus textos con el mismo interés que los de los grandes narradores actuales de cualquier parte del mundo. Textos que en Chile, sin embargo, son apenas conocidos o de los que se habla sin conocerlos⁴. En otras palabras, el diagnóstico de Huidobro sigue

³Santiago, Ediciones La Ciudad, 1981, pp. 113-120.

⁴Las excepciones a esta situación: fundamentalmente los textos críticos (inteligentes y lúcidos en la percepción de la importancia del proyecto narrativo de Diamela Eltit, de sus condicionamientos históricos y de sus formas internas) de Nelly Richard (en texto de crítica y en ensayos recogidos en varios de sus libros) y María Eugenia Brito (sobre todo en su libro *Campos minados*. Santiago, Cuarto Propio. 1990).

teniendo actualidad. Hay en efecto en Chile algunos Herodes que conspiran contra el reconocimiento del valor estético superior de los textos de Diamela Eltit. Herodes de distinto formato e investidura. Están los críticos periodísticos, que optan por callarse para no poner al descubierto el no tener nada que decir, o que escriben sobre ellos para no decir nada. Están, en el medio académico, los profesores de literatura que no han podido ir más allá de un cierto tipo de obra contemporánea que, si bien “inorgánica” en el sentido de Bürger⁵, aún contiene un discurso donde la trayectoria del sentido puede construirse a partir de códigos más o menos establecidos, y para quienes la trayectoria del sentido en el discurso de Diamela Eltit los sume en la perplejidad, cuando no en la indignación, porque sigue direcciones totalmente distintas de multiplicidad o de superposición, direcciones “rizomáticas” en la aceptación de Deleuze y Guattari⁶. Están, por último, los Herodes del mismo gremio: escritores que intuyen el talento superior de Diamela Eltit y la estricta necesidad del aparente hermetismo de su escritura, pero que opta por camuflar la “menoridad” de su propio talento, sumándose a quienes dicen que los textos de aquella “no se entienden”. A lo mejor estos Herodes desaparecerán, siguiendo una tradición también muy chilena, cuando el reconocimiento en el extranjero a la importancia de los textos de Diamela Eltit haya alcanzado un grado tan alto de visibilidad, que seguir desconociéndolo aquí sería vergonzoso.

⁵Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1987.

⁶Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*. Valencia, Pre-Textos, 1977.