



EN PAÑOS PODRIDOS: MANCHAS, REDADAS Y ENUNCIACIÓN EN
POR LA PATRIA (1986) DE DIAMELA ELTIT

*IN ROTTING CLOTHES: STAINS, RAIDS AND ENUNCIATION IN POR LA
PATRIA (1986) BY DIAMELA ELTIT*

Cristóbal Espinosa Rada
Pontificia Universidad Católica de Chile
cristobales.98@gmail.com

ORCID: 0009-0000-7005-0802

RESUMEN

En este artículo discuto la obra *Por la patria* (1986) de Diamela Eltit enfocándome en la tensión que ésta propone sobre la concepción entre lo público y lo privado en un contexto militarizado y represivo. Para ello propongo estudiar las redadas y las manchas presentes en la novela como motivos estructurantes en concordancia con la construcción de una enunciación fragmentada sujeta a un individuo popular. Identificaré la obra de Eltit como la reconstrucción de un relato narrado por un personaje traumatizado por la experiencia del horror.

PALABRAS CLAVE: posvanguardia chilena, literatura en dictadura, escena de avanzada, Diamela Eltit.

ABSTRACT

In this article I discuss the work *Por la patria* (1986) written by Diamela Eltit focusing on the struggle that the book proposes regarding the conception of the public and the private in a militarized and repressive context. For that reason, I propose studying the raids and the stains as a structuring motif in the novel in agreement with the construction of a fragmented enunciation subject to a popular individual. I will identify the work by Eltit as a reconstruction of a tale narrated by a character traumatized by the experience of horror.

KEY WORDS: *Chilean post-avant-garde, literature in dictatorship, escena de avanzada, Diamela Eltit.*

Recibido: 14 de Agosto de 2024.

Aceptado: 4 de mayo de 2025.

“Fue sin embargo, un episodio oscuro, confuso para mí y para los nuestros”.

Coya

En la cuarta y última entrega de la revista de Coordinación Artística Latinoamericana¹ (CAL), en octubre de 1979, Diamela Eltit presentaría un extracto de una “novela en proceso” que denominaría con el título *Por la patria*². Sin embargo, una vez publicado este pasaje, éste conformaría parte de la primera obra narrativa de la autora, de nombre *Lumpérica* (1983). El título provisorio, por su lado, solo sería ocupado por la artista tres años después cuando en 1986 publicara su segundo libro. Tanto *Lumpérica* como *Por la patria*, se ubican dentro de un período particularmente experimental de la obra eltitiana, que se enmarca y coincide con los años de la dictadura cívico-militar en Chile. Sería tentador leer ambos textos como parte de un proyecto literario más grande que les abarcará. Sin embargo, al notar y subrayar las vastas diferencias entre una y otra, lo que resalta son obras con propuestas artísticas diferentes, aunque guiadas por las mismas preguntas e inquietudes.

El crítico Jorge Manzi ha propuesto entender a “las dos primeras obras de Diamela Eltit” como parte de un “repertorio de literatura mundial [...] tanto por su radicalidad formal como por su contenido histórico”, situándola dentro de lo que denomina “prosa *en condición post-medial*” (117). Siguiendo con esta propuesta, que para Manzi operará en función de un estudio de la obra *Lumpérica*, podría apuntarse que una de las diferencias fundamentales entre una y otra se explicaría por la transformación del contexto social que se vivió desde el período de escritura de esta (desde 1979), hasta el período en que se escribió *Por la patria*. Resulta fundamental, para comprender la narrativa eltitiana, notar que su primera obra, *Lumpérica* -fue publicada y desarrollada por partes, desde 1979 hasta su impresión final, como “*work in progress*” en distintas revistas. Este procedimiento será entendido, en línea con lo propuesto por el crítico ya mencionado, como parte de una intención artística que excedía el marco del libro, guiado por un espíritu propio de la época, en donde estos textos “podían participar en acciones de arte intermediales, como fue el caso de una conocida *performance* de 1980, filmada en un prostíbulo del centro de Santiago” (Manzi 118). Si bajo esa perspectiva se comprende, además, a *Por la patria*, entonces será inevitable notar el papel que Diamela Eltit, junto al CADA, cumplió en la

¹ La revista CAL operaría como un espacio de difusión de la galería de arte del mismo nombre. En este número participaron artistas de diferentes medios como Juan Dávila, Carlos Altamirano, Carlos Lepe, Nelly Richard, Paz Errázuriz, entre otros. Esta cooperación podría llevar a reafirmar la idea de “transmedialidad” de la Escena de Avanzada, que Nelly Richard ya apuntaría en *Márgenes e instituciones* (16 – 17).

² (*Para la formulación de una imagen en literatura* 15).

efervescencia del período de revueltas, particularmente con su acción de arte “NO +”, ejecutada desde 1983, cuya consigna ocupara el espacio público durante las manifestaciones contra la dictadura.

El sociólogo Tomás Moulian le dedica unas páginas a aquel álgido contexto social que se llevó a cabo entre mayo de 1983 y julio de 1986. En su libro *Chile actual. Anatomía de un mito* (1997) define a esta nueva “masa” que puebla las calles de las ciudades chilenas como expresión de una “doble incertidumbre”, en tanto ésta “[d]esconocía su potencia, su poderío, y desconocía la reacción del poder y de sus aparatos. Por tanto, actuaba en la ambivalencia, vacilando entre el deseo de ser, de expresarse, que lo impulsaba hacia adelante, y la represión que, dentro de cada manifestante, incitaba a la responsabilidad y al realismo” (290).

Este período histórico marca una distancia a considerar frente al contexto de oscurantismo social de los primeros diez años de la dictadura, en donde uno de los rastros o indicios de aquella transformación sería el proyecto literario de Diamela Eltit, que modula de “un rito cívico mediante el cual, el colectivo local, (...) se transfiguraría en algo así como una frágil ciudadanía neoliberal” (Manzi 124 – 125) en *Lumpérica*, a “articular poéticamente el sentimiento de marginalidad de una comunidad” (Cánovas 131). Aquella articulación poética nace a propósito de la influencia que el contexto social ejerce en la novela, contexto en el que Eltit se involucra políticamente a través de la realización de distintas “acciones de arte” en conjunto con los otros miembros del CADA. Aquel cambio en el contexto político-social promueve, en Eltit, la realización de una obra a través de la cual “un sujeto femenino pretende engendrar de nuevo un espacio cultural” (Cánovas 133).

A lo largo de este ensayo se defenderá que el cambio en el uso de procedimientos formales presente en *Por la patria* nace del contexto social de una nueva etapa en la dictadura chilena. Diamela Eltit, por lo tanto, crea una narración capaz de representar este cambio en la sociedad, en general, y en el sujeto popular que la sostiene, en particular, demostrando la capacidad de su obra literaria de percibir esta nueva realidad social y responder críticamente a ésta.

Para comenzar con la argumentación de este ensayo, resulta imperativo indicar que una de las principales diferencias entre ambas obras es el carácter dialógico del sujeto popular frente al silencio sepulcral que sobrellevan los “pálidos” en la obra de 1983. En contraste con estos últimos, en *Por la patria* hay varios diálogos y discursos directos que permiten expresar la intimidad de los diversos personajes, hecho que Rodrigo Cánovas asociara directamente como un continuo frente al primer libro de Eltit: “desde un coro de voces femeninas. [En *Por la patria*] [e]l amante y la casa-celda son parodiados por estas hijas de la pordiosera Lumpérica, quienes deciden actuar sus desgracias” (139).

Por la patria comienza con “una voz que va adquiriendo seguridad sobre sus percepciones o va aprendiendo a simular esa seguridad con el transcurso de la vida” (Cánovas 122). Esa es la voz de Coya o Coa, nuestro personaje principal. Ella será la que nos narrará los hechos mediante una primera persona que se situará en un bar, un burdel y un erial, cuya

difícil delimitación permitirá que se yuxtapongan y se confundan. En aquel aprendizaje, en donde el personaje adquiere la capacidad de simular su propia posición, veremos las marcas textuales de su indecisión: “[n]o, no era así. No puedo describirlo, no me acuerdo con exactitud de cada una de las cosas, ni de las posturas, ni de los requiebros. Sí, sí, es mentira” (Eltit 15), hecho que se repite en varias escenas tanto en la perspectiva de Coya como en la de los otros personajes. De esta indecisión es posible afirmar el carácter no confiable de esta voz enunciativa que, al igual que los demás sujetos de esta obra, “actúan un rol diseñado de antemano; son actrices que siguen un guion. Existe una teatralidad del signo, que marca el carácter falso (literario, artístico) de la representación” (Cánovas 124). Como planteara Theodor Adorno sobre una obra del escritor Samuel Beckett, en esta enunciación nos encontramos frente a una modificación del a priori dramático, en donde los sentidos parecen rehuir de su positividad e, incluso, de la mera capacidad de significar³. El caso de *Por la patria* opera también dentro de esta nueva narrativa de la cual Beckett fuera propulsor en tanto los sentidos se encuentran fragmentados hasta un punto que excede la significación de la novela realista decimonónica⁴.

La voz comienza describiendo su origen, desde el desarrollo del personaje, hasta la concepción, el parto, y la adquisición del nombre Coya o Coa. Desde un comienzo la obra se nos plantea desde un registro ambiguo; como una construcción biográfica que se expresa en su carácter de simulacro. La obra rehúye desde un inicio una mera narración individual, involucrando en todo momento a la voz enunciativa en su contexto social, ya sea con el escenario del erial y del burdel, como en relación con otros personajes como sus padres, sus amigas Rucia, Flora y Berta, así como con su supuesta pareja sexual y afectiva, Juan. Éste contexto contiene varias similitudes con el Chile de los años 80 en tanto corresponde a una sociedad militarizada, vigilada y que presenta varias escenas de violencia por parte de estos “guardias”. Símbolo de esta represión en la ficción es el anuncio de que se ejecuta una “redada” en el barrio. La identificación temporal de este momento resulta compleja de precisar: no queda del todo claro qué escenas de la obra corresponden al antes o al después del hecho ni se indica si este ocurrió más de una vez

³ “[L]o que lo sostiene es una modificación del a priori dramático: el hecho de que ningún sentido metafísico positivo sea ya lo bastante substancial, si es que alguna vez hubo tal, para que en él y en su epifanía la forma dramática halle su ley. Esto, sin embargo, perturba la forma hasta en su estructura lingüística” (*Intento de entender Fin de Partida* 271).

⁴ Este argumento implica una conexión con las ideas presentadas por Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1987), quien comprende la interpretación benjaminiana sobre la alegoría barroca como una definición que podría ajustarse aún mejor en la idea de “montaje”: “[l]o alegórico reúne los fragmentos aislados de realidad y les otorga un sentido. Éste es un sentido dado, no surge del contexto original de los fragmentos” (98).

o sucedió en un momento desde varias perspectivas distintas⁵. Lo que sí se nos narra con detalle son sus características, como si se tratase de una operación militar de una precisión excesivamente calculada, que explicaría su detallismo matemático:

Toda redada se realiza al amanecer, cuando están profundamente dormidos, así se obtiene mayor facilidad de desplazamiento. En toda redada intervienen la sorpresa y la emoción, los otros, los que tienen miedo son los presupuestados. Cuando se inicia una redada están las cuatro esquinas de la red estacadas en el suelo: gritos, golpes, desórdenes son preferenciales. (Eltit 54)

A pesar del rechazo por la redada, por la cual ella misma quedará, al final de la primera sección, encerrada en una celda, Coya muestra la volubilidad de sus convicciones en donde apuntará que “[f]ue una espléndida noticia según pesa la ley, algo muy planeado y efectivo: sacar camiones a la calle, la ficha y la fecha justa, las ruedas, los cilindros cruzando las casas y enfocando caras repetidas que despavoran ante el brillo” (Eltit 54).

Coya nos narrará visiones, nos proclamará bandas militares, nos detallará sueños, entre otros relatos de distintos géneros en cuya trama central se intuirá la construcción de un complejo relato retrospectivo. Durante la obra se nos presentan sutiles referencias a un espacio de enunciación sobre el que puede que Coya nos relate los eventos, como si se tratase de una memoria marcada por la experiencia traumática del contexto militarizado en el que se ven sumidos sus personajes “[m]e parece que tengo que pensar desde atrás, para ver si es verdad el cuento y me fuerzo la mente en los recuerdos” (Eltit 18). Esta cita se ubica inmediatamente después de la sección sobre la concepción de Coya, en donde también se nos sugiere el hecho de que esta escena se da a lugar en la intimidad de una casa, en cuya descripción suele ser común que se mencionen varios tipos de telas cotidianas: “miro hacia la ventana de mi casa y veo sin asombro, sin ira, cómo la cortina se mueve y diviso el ojo que me observa. Al cruzarnos cae rápidamente el pliegue y todo vuelve a estar en regla” (20). Hay escenas de agitación que implican un colapso en la narración de Coya: “[a]corté y medí el tranco hasta mi próxima casa, cuando presenté el robo, los disparos, los quejidos lejanos del escándalo. Visualicé como entre un marco la salida de los camiones” (32), en donde suele suceder que Coya regrese a este espacio de enunciación: “Coya, Coya crucé la calle y mirando tras la ventana iluminada, vi crecer como matico el duelo” (33), que volverá a remarcar el carácter retrospectivo de su relato: “[t]ransformada, cerré la puerta y el desorden se hizo pasado, recuerdo cuando rompí todos los papeles, las fotos, las cartas” (33).

⁵ Me atrevo a precisar la existencia de por lo menos tres redadas a lo largo de la obra. La primera es la que le provocará la muerte al padre de Coya (35). La segunda sobre la cual Rucia, Berta, Flora y Coya intentarán escapar en vano (75). Por último, aquella última redada en donde Coya quedará presa que dará espacio a la segunda sección (155).

En repetidas ocasiones la tela o el género tampoco logra ocultar o separar la violencia de aquellos eventos de un espacio privado e íntimo. Es el caso de un aparato del terror que invade la cotidianeidad incluso en el hogar, espacio que, idealmente, se encontraría protegido, libre de la contingencia del sistema represivo en el marco ficcional de *Por la patria*. Nuevamente parece ser el caso de la escena de enunciación que se intuye a lo largo de la obra, en donde en un nuevo momento de agitación o de colapso: “- Anota que Juan es un soplón” (Eltit 58), la narradora vuelve a éste espacio físico desde donde nos relata los hechos, cómo si regresara en busca de protección: “[a]penas terminé de decirlo me di vuelta y me tapé la cara con la sábana” (58), en cuya supuesta seguridad, bajo aquella sábana, ni siquiera es capaz de separar el horror de la anhelada intimidad que le procurara ese escondite “[p]ero una sombra se extendió sobre la pared y la divisé en el entramado del género” (58). A través de aquella sábana se trasluce el horror de aquella “sombra”, que “se abrió como crisálida y colores explotaron y vértigo acaso. Emborrachada de luces me entrampé en la red: audiblemente sola me extendía buscando, nombrando seres próximos y prófugos” (Eltit 58).

La incapacidad de dividir correctamente lo íntimo de la contingencia pública, o, quizás, lo privado del hogar frente a lo público del erial, sucede debido a que el primero es incapaz de proveer de esta seguridad y tranquilidad que el segundo invade parasitariamente. El caso es ejemplar en tanto se trata del reconocimiento de Juan como un “soplón”, es decir, de un agente del sistema represivo que ha ingresado a la privacidad de la casa para aplicar el terror del “afuera”. Es el mismo caso de las redadas, en donde los guardias ingresan a aquellos espacios privados para detener y apresar a los supuestos agentes de desorden, generando que el terror, común en la vía pública, ingrese intempestivamente en el espacio privado: “uno, diez, quince espiran, 24, entre gañanes, mujeres y demás seres humanos y no hermanos en principio sanguíneo. Y la sangre, sí, que roja, que muge, que moja, que toca y ya no se sabe si están heridos los salpicados” (Eltit 155). En estas escenas, en que se “desaloja el bar”, un espacio ya en sí de compleja delimitación, Coya será apresada: “[m]e empujaron con violencia hacia el lado, para el lado de los camiones y subí formando parte del rebaño”, en su último aliento antes del encierro, evocará a la figura materna, “[p]ensé: “No veo a mi mamá” (Eltit 156). Esta simboliza el espacio supuestamente seguro del núcleo familiar⁶, pero, además, en el caso de *Por la patria*, en

⁶ Indudablemente, la atención que en la novela de Eltit se le da a los vínculos familiares se ubica en un primer plano de la obra. Se ha priorizado a lo largo de este estudio las nociones que dividen lo público de lo privado desde una perspectiva clásica y es desde ahí desde donde se ha problematizado el asunto de los vínculos del núcleo familiar. Particularmente iluminador respecto a la relación entre familia y dictadura nos parece el trabajo de Teresa Basile sobre el caso argentino, similar en este sentido al caso de Chile. Basile refiere al control “que desplegó el gobierno militar sobre la familia, considerada célula de la Nación, constitutiva de la “Gran Familia Argentina” (...)

donde la delimitación entre estos espacios nunca está del todo clara, remite a su vez al inicio de la obra, en donde la voz, que tantea y ensaya unas primeras palabras, intenta nombrar a la madre: “ma ma ma (...) dame dame dame madame madame madame (...) mama mama mamá mamá mamá” (Eltit 13). Es, entonces, el caso de la adquisición de un lenguaje simulado el que se evoca, además, al final de esta sección.

La obra nos transportará del barrio marginal hacia una cárcel de dimensiones y características imprecisas, en donde las personajes confabularán un proyecto poco convincente de sublevación. Este proyecto entrecruza el deseo de escape de estas con un proyecto de liberación que abarque a una comunidad mucho más amplia, que será, supuestamente, concretado en las últimas páginas: “fuimos otra vez combatientes y hermanas, humanas casi” (Eltit 283). Tanto la precisión de éste proyecto como su enunciación son puestos en tela de juicio por el carácter dramático a través del cual son construidos los personajes: “[l]a literatura es el espacio de los cuerpos simulados; a nivel discursivo, las historias se retocan, se maquillan” (Cánovas 123). En esta simulación la maleabilidad de los personajes excede en varios momentos una caracterización más precisa de las intenciones, proyectos y deseos de cada uno. En ese sentido, es interesante notar que esta maleabilidad facilita que Coya sea, incluso, capaz de ejercer una proclama en el registro militarizado que oprime y violenta a la misma narradora:

PRIMERA PETICIÓN LEGAL: PISAGUA

Yo Coya renuncio a investigación, a observadores internacionales, a alianzas continentales, a esperanzas en el repunto nacional.

Por raza, por modales, por estatura me excluyo del pleito y evado cualquier garantía, todo privilegio que pudiera privarme del caño.

Que sobran chilenos sí, que no hay comida para todos sí, que gente mala e insubordinada sí. (Eltit 101)

En esta cita podemos visualizar como el referente concreto del terror reside en el título mismo de la “petición legal” como si se tratase de un eco apenas esbozado de la realidad del contexto en que se escribió la obra: PISAGUA, un pequeño pueblo en el norte de Chile que fuera ocupado como cárcel de prisioneros políticos en la década de 1940

Interpelaban a los padres, de quienes esperaban ayuda y colaboración para proteger el hogar y cuidar a sus hijos con atención, vigilancia y disciplina. De este modo, la privacidad familiar se vio avasallada por el poder público y sus políticas de monitoreo y represión” (30). De este modo nos adscribimos al estudio de Basile sobre la relación entre núcleo familiar y fuerza pública represiva, que explica la presencia insistente de esta nominación y refuerza, además, la idea de la redada como otra operación en la misma línea de este fenómeno.

durante la “Ley de Defensa Permanente de la Democracia” (conocida como “Ley Maldita”) y que fuera reabierto como tal (y ocupado masivamente) durante la dictadura militar de Augusto Pinochet⁷. La enunciación de aquella supuesta petición legal es la de Coya, que en primera persona emite una declaración a modo de bando militar o de juramento. Con tono solemne, la protagonista refiere al exterminio, “que sobran chilenos”, al hambre, que se le asemeja, “que no hay comida para todos”, y a la vigilancia y al control, “que gente mala e insubordinada”, todas declaraciones seguidas de una reiterativa exclamación de afirmación. Este gesto remite a la maleabilidad de la personaje respecto a su postura frente a un proyecto emancipador y de oposición, postura que, además, hace eco con lo que Richard entendería de las obras de la Escena de Avanzada, en donde “la obra parece hablar el mismo lenguaje de la cultura oficial siendo que, en rigor, oculta las figuras de la subversión en el interior del habla dominante para que afloje la verdad reprimida de su negativo” (37). A esta lectura e interpretación hay que sumar el hecho de que Richard insiste en que ésta se encuentra sujeta a un contexto en particular, cuyo trabajo requiere “de la complicidad de un destinatario entrenado clandestinamente para compartir con la obra su duplicidad del sentido”⁸ (37).

Aunque más allá de esa compleja autocensura defendida por Richard, en el caso de *Por la patria* nos encontramos, también, con una serie de escenas que comparten esta maleabilidad y fascinación. Por ejemplo, cuando Juan le hace una revisión a Coya, se muestra cómo una escena de violencia: “me dejó con la espalda apoyada en la pared y el cañón en mi frente y todo el armamento bajó por mi cara, por mi cuello, por el pecho hasta el estómago” (Eltit 101), se entremezcla y modula hacia el deseo: “su mano libre se apoyaba contra la pared y su boca, hermosa sí, se quedó fija en mi frente y el cañón duro contra mi estómago y la respiración mía se aceleraba hasta el jadeo. Quise decir

⁷ Desconozco si durante el período en el cual se redactó esta novela había o no una noción de lo que estaba sucediendo en ese momento en el Campo de Prisioneros de Pisagua, por lo que, a pesar de que indico la referencia a ese horror, no soy capaz de delimitar si la referencia alude un pasado cercano o lejano en el tiempo. Quisiera agregar, eso sí, la existencia de una novela llamada *Pisagua. La semilla en la arena* (1972) escrita por el militante y senador comunista Volodia Teitelboim, que rememora y ficcionaliza sobre la experiencia que este pasó en aquel campo durante la “Ley Maldita”. El libro circuló principalmente a través de la impresión masiva de la editorial Quimantú, que fuera uno de los principales proyectos culturales del período de la Unidad Popular. Pudiese ser que la referencia resonara, a su vez, como remembranza del período en que se circunscribe esa novela.

⁸ En las citas elegidas, la crítica Nelly Richard se refiere concretamente al trabajo de transposición de los símbolos patrios en la obra de Raúl Zurita. Sin embargo, en tanto una de las tesis centrales de su trabajo consiste en vincular estos proyectos artísticos entre sí, parece que su análisis funciona también para una lectura más atenta de la propuesta de Diamela Eltit.

algo pero no me atreví” (101), para luego aterrizar en un “abrazo” que deja “de lado los malos entendidos y los rencores” (101).

La presencia de esta fascinación, recurrente en *Por la patria*, de Coya por la opresión militar y su sistema de dominación, reniega una lectura que priorice la algidez de su contenido revolucionario. Ésta interpretación ha sido bastante común en distintos y distintas críticas literarias a lo largo de las décadas. Por ejemplo, Raquel Olea entendería a la figura de Coya como una “líder, machi madre generala y conductora de una acción simbólica de libertad y fundación” (95). Sobre la relación entre las personajes Rucia, Flora, Berta y Coya, la misma crítica las entiende como parte de una organización subversiva donde la estrategia del “cagüin” operase como “oralidad politizada [que] representa la producción de estrategias femeninas de fusión y desvío de incidencias políticas hacia un nuevo poder” (95).

A pesar de la aguda lectura de Olea, me parece necesario indicar que hay una serie de señales que precisan que el proyecto de Coya se balancea y desequilibra constantemente desde la operación revolucionaria más álgida hasta una reproducción de los discursos militares del sector que ejecuta las “redadas”. Este hecho nos rememora al diagnóstico de Tomás Moulian sobre el período histórico del que proviene la obra, es decir, con aquella “ambivalencia” entre “querer ser y expresarse” (un “hacia adelante”) y la “represión interior”. Lo que nos señalaría la obra, por lo tanto, es la expresión de aquel sujeto popular que caracteriza Moulian, cuya postura al momento de representarlo en la ficción opera mediante el rol escénico que identificara Cánovas, el cual remite al procedimiento brechtiano de distanciamiento, en donde el actor “no permite en el escenario [que se] lle[gue] a la *transformación total* en el personaje que representa” (Brecht 134).

Esta ambivalencia ya se encuentra en el nombre de la narradora, Coya o Coa, carácter dual desde el cual saldrán algunas ideas para una lectura detallada de la obra. Se han propuesto diversas interpretaciones respecto al significado de este nombre, desde una alusión a la novela “Cobra” del escritor cubano Severo Sarduy (Cánovas), hasta un vínculo más que probable con la monarquía quechua (Olea) o con el lenguaje carcelario y lumpen del “coa”. Debo indicar, sin embargo, que mi interés en el presente ensayo va en otra dirección, ya que más que aludir al complejo trabajo de descubrir qué puede significar o de donde proviene su origen, pretendo entender su sentido dentro de los marcos de la obra de Eltit.

Por lo mismo, resulta particularmente interesante notar el hecho de que la protagonista es nombrada de esa manera luego de una escena confusa de vejamen dentro de un contexto de jolgorio en el burdel: “manchando semen mi propia figura húmeda del baile, que volvía de prestigio mi yacer ausente del reservado, o tal vez ninguna mujer, sino el que se jugueteaba a mi costa tras la cortina rasgada el súbito” (Eltit 26). Es en torno a esta mancha a través de la cual concluirá la sección dedicada a la presentación de la personaje de Coya, ya que luego de este momento se acabarán las referencias a este simulacro a través del cual se intenta definir y caracterizar en el marco de la narración. El hecho de que

ella evitara ingresar a los reservados le diferenciaba de otros personajes, principalmente de la madre, personajes que operan en esa dualidad de un exceso carnavalesco que parece estar siempre a las orillas del comercio sexual⁹. La conclusión de esa escena da paso a esta ambivalencia del nombre: “[e]sa noche de la tragedia, alguien acabó en mi nombre, y desde entonces respondo dual y bilingüe si me nombran Coa y Coya también” (27).

No deja de resultar interesante agregar a esta lectura la presencia de una “cortina rasgada” que nos evoca preguntas referentes a la división entre lo privado y lo público y que nos retrotrae, además, al espacio de enunciación referido al inicio de este ensayo. La cortina, bastante presente en esas escenas a las que se vuelve insistentemente, de la casa íntima donde retrospectivamente relata los hechos, separa el exterior público del interior privado ya sea para esconderse del primero o para ocultar el segundo. En esta “cortina rasgada” tras la cual súbitamente se ejerce el vejamen parece hacer alusión a la imposibilidad de separar por completo ambos espacios. Sobre ese asunto, Richard indica que “[e]sta división deviene estratégica en sociedades como la chilena donde el autoritarismo penetra en lo cotidiano (por ejemplo: a través de las mitologías fabricadas en torno a la mujer) y escamotea la construcción – de por sí política – de lo que separa lo exterior de lo interior, es decir, lo masculino de lo femenino, lo político de lo apolítico” (77). La misma crítica señala, a su vez, que la incapacidad de concretar esa rígida división en la cotidianidad (ya que, al fin de cuentas ésta división opera apenas como un modelo ideológico) es uno de los problemas a los que apuntará la Escena de Avanzada en sus diversas propuestas artísticas.

El rol de la mancha en la obra del 86 no se limita a la función, central en sí misma, de otorgar un valor ambivalente al nombre de Coa o Coya, sino que este elemento se repite constantemente en distintos momentos de *Por la patria*. Esta mancha se corresponde con las ideas que el crítico de arte Ronald Kay ha desarrollado en distintos ensayos, donde lo fundamental reside en comprender cómo éstas tensionan las distancias entre la contingencia de lo público y la intimidad de lo privado, además de entender que nos retrotraen a la pregunta del soporte, capaz o incapaz de asimilar este rastro, y a cuestionarse sobre la secreción orgánica, que nos lleva, inmediatamente, a un intento por comprender la representación del sujeto popular en la obra, sujeto que se encuentra enfrentado a un contexto de terror y miseria¹⁰ sistemática. Para intentar responder a estas preguntas, ocupo

⁹ La representación del comercio sexual en *Por la patria* ha sido identificada por Rodrigo Cánovas en el capítulo final de su libro *Sexualidad y Cultura en la Novela Hispanoamericana* (2003), en donde indica que “[n]o existe un prostíbulo, pero sus personajes se arrojan literalmente sus roles estereotipados, vivos muestrarios de las relaciones amo/esclavo que rigen una nación” (178).

¹⁰ Es fundamental comprender que la sociedad chilena de los años 80 no solo estaba enfrentada, cotidianamente, con un contexto de terror, es decir, de desaparición forzada, represión,

como punto de partida un catálogo a las obras visuales de Eugenio Dittborn titulado *N.N aUTOpsIA* (1979) en donde el crítico de arte Ronald Kay hace alusión a las excreciones viscerales y a su expresión indicial en forma de mancha. En ese texto nos encontraremos, además, con un análisis de estas excreciones que relaciona la pregunta por la mancha con el problema del automatismo como lo entendiera e intentara resolver el movimiento surrealista. Sobre ese tema, el crítico indica que:

[L]as secreciones orgánicas que se desprenden del cuerpo son la matriz anterior del lenguaje, los rudimentos somáticos de la imprenta y los balbuceos de la fotografía pero inmediatos, incontrolables, automáticos, reflejos, involuntarios, efectos del intercambio orgánico de la comunicación física del cuerpo con el universo social. (7)

La comparación que establece Kay en esta afirmación es entre la capacidad expresiva de este tipo de secreciones frente a la de los medios tradicionales (dígase la lengua, la letra, el cuadro), que, en cambio, expresarían lo “traducible y trasladable” de la interioridad del sujeto. Aunque la comparación entre las nociones presentes sobre el automatismo, en la crítica de Kay, señala también que “toda escritura, todo lenguaje es el desplazamiento al exterior de los sentidos humanos como su significado” (7). El crítico refiere, aún entre líneas, a un tipo particular de escritura, aquellas que “contienen en forma sublimada (...) los vestigios de la primera escritura animal, refleja y cósmica” (7), haciendo eco con los procedimientos de la escritura automática, que apuntan a una “aptitud original (...) cuyos rastros todavía podemos encontrar entre los niños y los primitivos” (Breton en Foster 32).

Hay que tener en consideración, sin embargo, que Kay está haciendo referencia a las obras de un artista visual, sobre las que menciona que “[l]a tela de linoca y el cartón en el dispositivo gráfico de Dittborn, al ser manchadas con aceite quemado, adquieren por desplazamiento la función de soporte que tiene la calle”, donde aquel aceite operara como “la ceniza líquida, el lubricante fatigado, el excremento de la máquina” (8). Es en aquel comentario de Kay junto al cual evidenciamos dos elementos en juego, que operan como dos lados de una misma moneda: el acto de secretar y el soporte que recibe estas excreciones, es decir, el rastro indicial que acusa el acto secrecional. Estos elementos también son percibidos en la obra de Eltit, lo que no es ni aleatorio ni antojadizo en tanto

detenimientos y torturas, sino que éste siempre estuvo vinculado estrechamente a la imposición de un modelo económico que a esta altura ya estaba mostrando claras señales de fracaso y crisis (Moulian 278). Este vínculo, tan necesario e importante de marcar, ha sido inspirado y extraído del texto ya citado en repetidas ocasiones de Nelly Richard, quién agrega, además, esta declaración tal cual la ocupo en este momento, al indicar que la obra de este grupo de artistas de la Avanzada está “inscrita en un contexto de miseria y terror” (19).

esta idea se condice con el punto de partida referido por Nelly Richard: que tanto Kay, Dittborn, la autora de *Por la patria* e incluso Richard, están sumidos en el mismo circuito (la Escena de Avanzada), y que, por lo tanto, sus inquietudes y procedimientos tienen puntos en común.

Como ya había anticipado, la presencia del elemento de la mancha es recurrente en la obra de Eltit. En esta nos encontramos frente a distintos tipos de excreciones, con varias escenas en las que los personajes vomitan, sangran u orinan: “aprieto el estómago con todas mis fuerzas y en ese impulso siento que mi propia orina escurre orificio afuera manchando la cama” (Eltit 181). Hay, además, otro tipo de manchas; rastros de elementos distintos a los viscerales: “[e]ra el tinto que cundía manchando a la madre y oscureciendo la cara de Coya” (81-82), junto a otro tipo de índices “[l]as camas metálicas son blancas y el óxido las invade descarrando el esmalte” (166), llegando incluso a escenas cuyo vínculo a la obra artística de Dittborn sugiere una referencia inmediata: “[l]os ebrios manosean las fotos, con las manos manchadas borroneando las imágenes, dejando su huella digital en cada una” (84).

En el primer capítulo de la segunda sección, “Ella siempre tiró pa reina”, hay una escena en donde la protagonista y narradora, Coya, se encuentra durmiendo bajo una manta gris. En esta descripción podemos apreciar como la voz cambia desde la primera hasta la tercera persona, como si surgiera una nueva narración impersonal, con aspiraciones de objetividad. La escena se centra en la descripción, en donde el flujo de la narración se ralentiza en función de demarcar los detalles.

La manta gris le tapa parcialmente la cara, subiendo y bajando según el ritmo de la respiración monótona y plana. Una parte del rostro deja ver en perfil el labio, la nariz, la ceja y un grupo de cabellos oscuros dispersos sobre la almohada. La tela se prolonga dando forma al bulto que yace de costado curvado, totalizado.

Es una manta gris que se extiende y cae sobre la cama metálica en rectángulo, arrugando los bordes y dando contorno a las formas. (167)

Podemos observar en esta descripción un enfoque particular por las profundidades, los contornos; una curiosa fascinación sobre aquello que nos transmite sus relieves mediante el tacto: “la cara tiene los poros abiertos en minúsculos cráteres, oscureciéndose hacia el descenso de la nariz en el irregular tejido de la mejilla” (167). La descripción continúa mediante una perspectiva que acerca y agranda la imagen hasta un punto que casi pareciera hacer referencia a una descripción paisajística de una geografía: “[l]a manta oscura roza la barbilla y se proyecta hacia la altura evidenciando la sólida estructura ósea del hombro. El fragmento de la cara emite un manchón oval en el hueco del ojo cerrado en abismo, contenido por los acantilados de la ceja y el pómulo que irradian sombra sobre la profundidad” (167). En esta escena se nos presentan las ambigüedades de las escalas que se confunden en la perspectiva impersonal de un narrador incógnito, como si este

tuviera dificultades al momento de interpretar la imagen o como si no lograra decidir a través de qué amplitud o a través de qué foco va a describirla.

La pregunta por las escalas resuena con la idea del soporte desbordante propio de la Escena de Avanzada (Richard 63) y a su vínculo sobre la tensión entre lo privado y lo público. En este manejo de las escalas, enmarcadas dentro de una narración presuntamente impersonal, evidenciamos cómo el espacio íntimo de la habitación es ampliado hasta una magnitud que parece referir a la intemperie, como si en la percepción de una escena privada la narración escapase directamente hacia un espacio público de difícil delimitación. Esta propuesta artística tiene otros antecedentes dentro del mismo circuito cultural, particularmente en la portada de la publicación original de *Purgatorio* de 1979 del poeta Raúl Zurita, en donde la perspectiva de un corte en la mejilla lleva a una contemplación con proyecciones paisajísticas o geográficas. Son imágenes que producen un efecto de extrañamiento en tanto son de difícil enmarcación, provocando una lectura dificultada por la ambigüedad que produce la imagen. Al igual que en el caso del poemario de Zurita, estas escalas son posicionadas en referencia al cuerpo, en función de acusar la esencia desbordante de su significación, en tanto es “un territorio de cruce entre lo individual (biografía e inconsciente) y lo colectivo (programación de los roles de identidad según normas de disciplinamiento social), el cuerpo es el escenario físico donde mejor se nota esta división estratégica” (Richard 77).

Desde una perspectiva que sitúe este procedimiento con el circuito mundial del arte, podríamos encontrar un símil posible con la obra *Elevage de poussière* de 1920, creada en conjunto por Marcel Duchamp y Man Ray, este último muy cercano a la figura de Breton. Consiste en una fotografía de otra obra llamada *La novia desnudada por sus solteros* o *El gran vidrio* (1915-1923) del mismo Duchamp, donde el enfoque hacia el polvo acumulado en la obra se amplía hasta crear una distorsión ambigua de las escalas que genera justamente una perspectiva que tensiona la posibilidad de una comprensión más delimitada de sus formas. En la fotografía de Man Ray, el marco de la obra de Duchamp, originalmente planificado para ser colgado, es decir, posicionado verticalmente, ahora es acostado y ampliado. La obra de arte, tradicionalmente considerada como parte del espacio cerrado de la sala de museo, ahora es posicionada en horizontal y ampliada hasta un punto que excede la idea de lo cotidiano y parece referir, más bien, a la intemperie.

Si consideramos que las obras de Dittborn, “adquieren por desplazamiento la función de soporte que tiene la calle”, es decir, que anhela cierta horizontalidad propia de la vía pública, habría que preguntarse qué ocurre con esta imagen excesiva, producto de la horizontalidad ampliada de la imagen de Coya acostada.

Inmediatamente después de esta descripción del cuerpo de Coya tendido en reposo bajo un manto gris, se nos presenta la exteriorización mediante la mancha de la que ya había anticipado Ronald Kay:

Irregular, imprecisa, la cara se hunde contra la almohada y la boca queda casi oculta por el género ya humedecido por la saliva que escurre dejando una mancha, una estela redonda y amarillenta.

La secreción se posa sobre otra y otra y así toda la zona en que descansa la cabeza, reúne en su huella el goteo producido por la cavidad abierta, incapaz de asimilar su propio líquido.

Sobre la mancha amarilla, el flujo sigue corriendo humedeciendo el cuello y traspasando la tela, descomponiendo el relleno de la almohada que se endurece allí, que se va deteriorando, lentamente pudriendo. (Eltit 167)

Para Kay, en el caso de Dittborn la mancha que refiere a la vía pública es la del aceite: “ceniza líquida, lubricante fatigado, excremento de la máquina” que evoca el carácter horizontal de sus obras. En la cita, en cambio, el acto secrecional es la saliva que mancha, o, mejor dicho, tiñe de amarillo, también desde su horizontalidad, una almohada. Si antes, en esta misma escena, la imagen cotidiana e íntima, que intentaba enmarcarse en el espacio de la habitación, era excedida por la amplitud de sus escalas, ahora es a través de su horizontalidad y de la naturaleza ambigua de la secreción, amarilla y putrefacta, mediante el cual el soporte nos transportará desde lo íntimo hasta lo público.

A su vez, es importante destacar que una de las preguntas fundamentales que nos permitirán interpretar a cabalidad el impacto y la importancia de la secreción en la obra de Eltit es la pregunta por estos soportes. La crítica Nelly Richard argumenta en *Márgenes e instituciones* (1986) que dentro de la Escena de Avanzada hubo un giro en su uso desde los tradicionales, como el lienzo o la página, hacia el espacio público o el cuerpo, representado en acciones de arte como las de Lotty Rosenfeld o Carlos Lepe (78). La pregunta en torno a la secreción refiere al acto automático e involuntario que estrecha la distancia entre la contingencia de lo público y la intimidad de lo privado, pero, además, es una pregunta sobre estos nuevos soporte.

Las manchas a lo largo de *Por la patria* suelen imprimirse en manteles, sábanas o en la ropa: en telas asociadas a la cotidianidad, a este “espacio íntimo” que justamente es tensado por la Escena de la Avanzada. El cuerpo opera ahora como un “ensayo de materiales que insisten en sofocar ese orden en un desorden enloquecedor” (Brito 93) en donde las excreciones, respuestas involuntarios y automáticas a un contexto específico, dejaron un rastro documental en los soportes de la intimidad cotidiana.

Además, la mancha opera como un “índice” de este impulso secrecional, “ese tipo de signo que se presenta como manifestación física de una causa, ejemplo del cual son las huellas, las improntas y los indicios” (222), en donde sus significados guardan “una relación física con sus referentes” (207), según como lo define Rosalind Krauss en “Notas sobre el índice” (1985). En el caso particular del artista Lucio Pozzi, la crítica estadounidense reflexiona sobre la operación del índice, en donde “[e]l borde de la obra, antes concebido

como clausura, asume ahora un papel selectivo. Se despoja a la planitud del soporte de sus diversas funciones formales y se utiliza como depósito de evidencias” (227). Esto es lo que denomina como una “indiferencia respecto al soporte” en tanto los índices operan como “vestigios de dicha causa que ya no está presente en el signo” (228). Sin embargo, la mancha de la excreción en *Por la patria*, parece demarcar, más que indiferencia, un marcado rechazo, un exceso frente a aquel soporte que, en este escena, es representada en una almohada. En ésta el propio líquido es “incapaz de asimilarse a sí mismo”; la secreción le permite “descomponer”, “endurecer”, “traspasar”, “deteriorar” y “podrir” el soporte de la almohada. El cuerpo, entonces, en su exteriorización secrecional, opera como “transmisor de los mensajes de la cultura, animal de rutinas, máquina deseante” (Richard 78). Las manchas en la almohada, como ocurre también con las sábanas, los manteles y las cortinas, son evidencias ocultas, involuntarias, que incluyen un gesto que no se puede ni fingir ni imitar, “transmisores de una cultura” militarizada, como respuesta ante el terror y la miseria a la que se ven expuestos sus personajes; una especie de profanación o, más bien, de des ocultamiento de las condiciones cotidianas privadas que podría simbolizar una almohada.

La lectura que Ronald Kay propone del símbolo de la mancha como referente de aquel estadio de la memoria oculto es la de remitente de “aquellos primeros tanteos de la visión en sus esfuerzos por identificar los objetos que en ese estadio solo logran organizarse a través de los desenfoces” (8), en donde, además, “llama la seducción de un posible ente querible, pero se agazapa también la amenaza de un objeto no identificado” (8). Esta mancha opera como índice en tanto evidencia el horror que los personajes han experimentado mediante una operación que difumina aquella representación hasta volverla ominosa. Conducida y determinada por eventos traumáticos, la mancha, aún en su desenfoco, no oculta, como plantearía Kay, sino que delata y acusa esa experiencia, aunque se presente en un estado más sugerente que literal: “[l]a cubierta de la mesa está manchada con grasa y polvo. Sobre ella se distribuyen una gran cantidad de medicamentos” (Eltit 168).

Desde su refugio, Coya nos narra retrospectivamente un relato demarcado por estos índices de las secreciones, cómo si la evidencia capaz de abarcar el trauma en el que se vio sujeta fuera justamente el de la mancha; la evidencia y la forma del relato, ya que la mancha no solo adquiere importancia como un “motivo” recurrente en la obra, sino que este organiza y representa a la obra misma; dentro de la complejidad a través de la cual se construye el relato en *Por la patria*, la mancha es capaz de estructurar desde este desenfoco y dotar de sentido una obra cuyo referente borroso rehúye de ser representado. Desde el ojo de Ronald Kay podemos comprender la mancha como algo más cercano a un “motivo estructurante” o “leitmotiv”, es decir, como una “objeto determinado” o “rasgo significativo” con una “clara función vinculadora” que terminan por operar como un “medio técnico de construcción y composición” (Kayser 90 – 91).

En el nuevo contexto social en el que Diamela Eltit escribiera *Por la patria*, el sujeto popular, con su carácter ambivalente, tiene capacidad de agencia y de “expresión”

aun siendo incapaz de comprender a cabalidad las consecuencias que esta agencia pueden llegar a provocar. En su intento por representar a este nuevo sujeto, la escritora crea personajes que actúan su rol, tal como plantea Rodrigo Cánovas, procedimiento que provoca que el lector apenas pueda “confrontar [el libro] con su realidad”, en una propuesta artística en la que “[n]ada podría sacarse de contexto para traerlo al contexto de la realidad¹¹” (Bürger 131).

Ahora bien, si es cierto que los personajes de *Por la patria* ejercen un rol como si recitasen un guion, una parte de su caracterización no puede ser ni fingida ni imitada en tanto expulsan, de manera automática e involuntaria, una secreción que quedará como indicio de su experiencia en los soportes de su intimidad (cortina, sábana, mantel, funda de almohada). La obra de Eltit, por lo tanto, en su “intención de *re-politizar el arte*” (Richard 19), evoca a los ejercicios surrealistas de automatismo, que llevó a este movimiento vanguardista a descubrir la verdadera esencia del inconsciente, “que nada tenía de unidad o liberación, sino que era primordialmente conflictivo e instintivamente repetitivo” (Foster 34). Si el grupo de Breton encontró este carácter repetitivo del inconsciente en la formulación de sus ejercicios de escritura automática, podemos concluir, mediante el ejemplo acá elaborado, que en Eltit esta formulación cobra sentido en la expulsión secrecional y otro tipo de manchas cuyo soporte cotidiano e íntimo acusa la pobreza de los materiales a disposición y cuya elaboración se aleja de una intención originalmente artística mediante un registro involuntario del carácter traumático de las escenas vivenciadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Notas sobre literatura*. Akal, 1989.
- Basile, Teresa. *Infancias: la narrativa argentina de HIJOS*. Editorial Universitaria Villa María, 2019.
- Brito, Eugenia. *Ficciones del muro*. Brunet, Donoso, Eltit. Editorial Cuarto Propio, 2014.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial, 2004.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Las cuarenta, 2009.

¹¹ Esta cita está localizada dentro de un capítulo en que Bürger intenta defender la idea de que la propuesta brechtiana del teatro dota de sentido político al procedimiento del montaje. Me parece que el vínculo entre Brecht se intuye a lo largo del artículo de Rodrigo Cánovas, aún omitiendo una referencia directa al dramaturgo alemán. Demarcar esa conexión era, en un borrador inicial, el primer objetivo que detonó la creación de este artículo. En su estado actual se puede apreciar como esa pregunta derivó a otras entradas de lectura que me parecieron mucho más fructíferas para una lectura de la obra *Por la patria*.

- Cánovas, Rodrigo. “Diamela Eltit: algunos años antes, algunos años después” y “Diamela Eltit, *Por la patria* 1986), la nación al descampado”. *Vidas y censuras: Letras chilenas e hispanoamericanas*. Ediciones UC, 2023.
- _____. “Colofón Chileno”. *Sexualidad y Cultura en la Novela Hispanoamericana*. Lom Ediciones, 2003.
- Eltit, Diamela. *Por la patria*. Editorial Planeta, 2014.
- _____. “Para la formulación de una imagen en la literatura”. *CAL 4.*, 1979, pp. 14-15.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Akala, 1996.
- _____. *La belleza compulsiva*. Editoria, 2008.
- Kay, Ronald. “El cuerpo que mancha” en *N.N aUTOpsIA: Cuadros de honor, serigrafías, impinturas, graficaciones*. Centro de arte y comunicación, 1979.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Editorial Gredos, 1968.
- Krauss, Rosalind. “Notas sobre el índice” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial, 2015.
- Manzi, Jorge. “Espacio contemporáneo y contenido político en *Lumpérica* de Diamela Eltit” en *Narrativa Chilena Actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*. Editions des Archives contemporaines, 2022.
- Olea, Raquel. “El deseo de los condenados: Constitución y destitución del sujeto popular en dos novelas de Diamela Eltit, *Por la patria* y *Mano de obra*” en *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Rubí Carreño edit. Iberoamericana, 2009.
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones: Arte en Chile después de 1973*. Ediciones Metales Pesados, 2014.

