UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA

Maestría en Literatura 2007-2008

LAS NARRATIVAS DE LISPECTOR Y EL TIT: UN RETORNO A LO SALVAJE

Tesis presentada para optar al Postgrado de Maestría en Literatura Latinoamericana

Postulante: Carolina Delia Hoz de Vila Guzmán

Tutor: Ximena Soruco Sologuren

La Paz – Bolivia
2018

LAS NARRATIVAS DE LISPECTOR Y ELTIT: UN RETORNO A LO SALVAJE

INTRODUCCIÓN

La pasión según GH. (1964) de Clarice Lispector y *Los Vigilantes* (1994) de Diamela Eltit son novelas que retratan a protagonistas femeninas en conflicto con su entorno y su tiempo. Las mujeres de estas narrativas son presionadas por un orden social y cultural que las consume. El control social condiciona a los personajes a vivir un montaje de vida. Amenaza que reprime su capacidad de decidir con libertad, pues la percepción que tienen de sí mismas se basa en los ojos de quienes las observan.

La pasión según GH. (1964) es la historia de una artista que en el lujo de su vida burguesa se encuentra con una cucaracha, la cual trastorna los principios emocionales y sociales con los cuáles creció. *Los Vigilantes* (1994) traduce la lucha social de una esposa, que junto a su hijo autista, es asediada políticamente por su marido y por los ciudadanos de su país, en una dictadura.

Ambas protagonistas viven atrapadas en un sistema que las obliga a cumplir roles para contribuir a una maquinaria social. El miedo a la liberación de ese sistema se retrata en su apego inicial a los esquemas mentales con los cuales fueron educadas. En cuanto ellas despiertan y toman consciencia de la sumisión social en que se encuentran, empiezan a luchar contra la domesticación de su destino.

No es casual que ambas novelas se hayan escrito antes o poco después del fin de dictaduras del Cono Sur, que acontecieron en las décadas de los 60 y 80. *La pasión según GH.*. se publicó en

1964, año del golpe de Estado por parte de la derecha militar en Brasil, con el apoyo oficial y clandestino de Estados Unidos.

En 1994, Diamela Eltit publicó *Los Vigilantes*, cuando el gobierno de concertación de Patricio Alwin parecía ser un camuflaje de democracia perfecta que preservaba los viejos órdenes de la dictadura de Augusto Pinochet. La indignación llevó a Eltit a explorar los s mecanismos de control que se daban en una dictadura silenciosa.

Lispector y Eltit retratan por ello a mujeres que se resisten a un poder dominante. La primera, desde un lugar más intuitivo, y Eltit desde una acción más política. En Lispector, la búsqueda de trascendencia de la protagonista se constituye en un acto de rebeldía contra el sistema social. Para nombrar este sistema, Lispector utiliza la palabra "civilización", que alude a la construcción cultural y social de su protagonista, GH. En Eltit, lo político invade los espacios domésticos. Por lo cual, Margarita, la protagonista, debe pelear por recuperar su privacidad y la de su hijo.

La pasión según GH. y *Los Vigilantes* muestran el control que padecen sus protagonistas, en manos de una comunidad que determina los valores políticamente correctos para ambas, ya sea a través del pensamiento (Lispector) o de la política (Eltit). De forma institucional o cultural el poder controla mentalmente a la protagonista de *La pasión según GH.* y se convierte en el acoso familiar y vecinal de la protagonista de *Los Vigilantes.* El control no es un acto consciente, antes bien es una asimilación que las protagonistas han adquirido en su experiencia. Las novelas de Clarice Lispector y Diamela Eltit plantean, por otra parte, una denuncia hacia el carácter mercantil que adquirieron sus sociedades en Brasil y Chile.

Desde 1947, Brasil mantuvo una relación de dependencia capitalista con Estados Unidos, que se fue acentuando después de la segunda guerra mundial. Hasta entonces, la sociedad alcanzó un orden de enriquecimiento que sólo beneficiaría a un porcentaje reducido de la población. Lispector no habla de dictadura en su obra, pues esta aconteció después su publicación, aunque el tinte social de su novela muestra la crisis de la burguesía a mediados de los 60. Retrato de una clase utilitaria y vacía, cuya ignorancia de la clase obrera y del mundo social se evidencia.

En Chile, la política neoliberal de la dictadura de Augusto Pinochet fue también una fachada capitalista que descuidó a los sectores pobres en la inversión de salud. De ahí que los desamparados aparezcan constantemente en *Los* Vigilantes, como referencia de una sociedad de progreso en conflicto con sus clases pobres. La reflexión social de las novelas hace entonces énfasis en el ambiente utilitario, egoísta y poco atento a las necesidades humanas, donde la vida se convierte en un mundo de cosas, de mercancías.

GH. y Margarita, tratan de sostenerse de la razón, a fin de aferrarse a esos valores culturales o políticos con los cuales conviven. GH. teme perder su entendimiento. En este apego, ella se aferra a su escritura, herramienta cultural, a fin de evitar que la cucaracha desarme sus certezas. Antes había Estado acostumbrada a la luz y a la moralidad de su clase. Tras la revelación se enfrenta a una nueva luz: “No la luz que nace de un deseo de belleza y moralismo como antaño, cuando sabía lo que me proponía, sino la luz natural de lo que existe y esa luz natural aterra. (Lispector, 2003: 17)

Una verdad que se volvió familiar para ella, bajo un lenguaje de orden, que se entendía a la luz de la razón de pronto se trastoca y se transforma en una luz real. Entonces el lenguaje de GH. se

fragmenta también, por lo que no sabe cómo traducir el encuentro. Teme perder el juicio. Se vale entonces de la escritura para intentar explicar esa "luz natural".

> Por el momento me aferro a ti, y tu vida desconocida y cálida que se convierte en mi única organización íntima, yo que sin tu mano me sentiría abandonada en la inmensidad que he descubierto. ¿Es la desmesura de la verdad? (…) ¡La verdad carecía de sentido para mí! (Lispector, 2015: 17)

Ese "tú" al cual la protagonista apela para no perder el sentido de su civilización (sistema social) es la escritura. Lugar desde el cual se ampara porque la verdad real es una desmesura. Como carece de sentido, trata de sostenerse de esta fuerza que la "organiza". "Mientras escriba y hable voy a tener que fingir que alguien está estrechando mi mano" (Lispector, 2015: 17) La experiencia límite de esa verdad es solitaria, por lo que escribir es también visualizar que alguien la acompaña y la guía. GH. deberá salir del "vivir que había domesticado para volverlo familiar" (Lispector, 2015: 17).

La protagonista de *Los Vigilantes* de Eltit vive controlada bajo la sospecha de su marido y su suegra. Familiares que la reprueban porque ayuda a los desamparados de Chile y no ejerce "correctamente" su rol de madre. Margarita es así la víctima de un acoso intimidatorio por parte de su parentela y de los vecinos.

Dispositivo disciplinante, el Estado dictador busca desmantelar los secretos y la vida privada de sus habitantes, para erradicar la subversión. Tan cercano como ajeno para Margarita, el Estado es policía y familiar a la vez. Margarita es esposa del tirano y su prisionera política. El temor de perder su vida privada la lleva a acudir a la escritura, a fin de justificar sus acciones.

El entorno social de las protagonistas de Lispector y Eltit irradia impostura, pues se sostiene de valores como *clase*, en el caso de GH. y *nación* en Margarita. A ambas mujeres les resulta un lugar necesario la clase social o la patria a la cual pertenecen en un principio, pues su libertad es manipulada por condicionamientos morales e ideológicos, que las lleva a resguardarse en el lenguaje, en tanto instrumento de la razón: logocentrismo. Al haberse acostumbrado a pertenecer a un orden cultural, las protagonistas temen desprenderse de él, en caso de renunciar a los valores sociales y cívicos con los cuales culturalmente se formaron.

La familia es sinónimo de *pertenencia* en *Los Vigilantes* y de clase en *La pasión según GH.* El sentido de pertenencia protege aparentemente a estas mujeres. GH. es una mujer con privilegios, reconocida en su profesión de artista amateur, por la clase social de los poderosos de Brasil. Margarita es la esposa del jefe de un Estado, aparentemente amparada por su familia política.

La formación humana de las protagonistas refleja una pertenencia a una *clase social* (Lispector) o *nación* (Eltit), a través valores educativos, cívicos o institucionales. La *pertenencia* construye una identidad para las heroínas, al encaminar sus actos en función al rol que deben ejercer para cumplir un destino social. La ficción de *pertenecer* a un grupo avanza sin problemas, hasta que la tradición familiar hace tambalear su estabilidad y las traiciona.

Eric Fromm, en *El miedo a la libertad*, rescata el desapego del hombre de sus lazos primarios maternales al crecer, tras un proceso de individuación que lo lleva a alcanzar su libertad. (Fromm, 2003: 50-55) Búsqueda interrumpida en cuanto la soledad evidencia su fragilidad. Fromm demuestra que el ser humano puede escapar al sometimiento de autoridades institucionales y políticas, construyendo una libertad genuina, aun en periodos de opresión.

Sin embargo, el miedo al aislamiento y al confinamiento lo lleva a la renuncia de la libertad, debido a una necesidad de *pertenencia* a la tradición. (Fromm, 2003: 60-61) Situación que adolecen los personajes de *La Pasión según GH.* y *Los Vigilantes.* La renuncia a los intereses colectivos de un orden social les depararía el exilio. GH. cree que podría enloquecer en cuanto abandonara su lenguaje, entendimiento y "humanidad" para amar a una cucaracha. A Margarita le cuesta renunciar a la redacción de epístolas, a fin de justificar su rol de madre, pues teme enloquecer.

En la novela de Lispector, la protagonista ve esfumarse su armadura civilizada ante el contacto de un elemento repulsivo, donde gracias a la interrupción de su "civilización", experimenta "por un instante, la vivificadora muerte" (Lispector, 2015: 15) En la novela de Eltit, la renuncia de Margarita al Estado es más difícil por cuanto, el contacto es familiar y vecinal.

La presente tesis examina el miedo, como un factor de dependencia en los personajes. El miedo se materializa en una *pertenencia* íntima y a la vez perturbadora a un sistema. Friedrich von Schelling describió lo *siniestro* del miedo como lo extraño- inquietante, aquello que debió permanecer oculto. La idea se relaciona con un término particular de la lengua alemana, *das Unheimliche,* que designa lo que es *aterrador* porque genera angustia.

Sigmund Freud, en *Lo Ominoso* (1919), conjuga dos palabras *heimliche,* en alusión a lo familiar y hogareño, y *unheimlich,* como ominoso, inquietante y siniestro. *Heimlich* a la vez es lo secreto, lo impenetrable. Lo *siniestro* se produciría cuando complejos infantiles que han permanecido escondidos se revelan por una impresión exterior. (Freud, 2003: 12) Así, lo siniestro

es *familiar- inquietante,* al conjugar lo extraño con lo próximo, cuando un trauma infantil que ha sido reprimido despierta.

La situación de los personajes de las novelas de Lispector y Eltit cambia en cuanto el confort que les ofrecía su condición de clase e identidad nacional se torna amenazante. Al descubrir la impostura de su entorno y verla de pronto *siniestra*, *familiar* e *inquietante,* las protagonistas sienten miedo pero despiertan. La crisis de este momento les concede la posibilidad de romper el viejo esquema cultural o político que las reprimió por tiempo, para arriesgar y crecer.

En Lispector, la protagonista se aferra a su orden social, por eso le es en un comienzo casi imposible traducir la experiencia extraordinaria con una cucaracha. Margarita es la esposa del Estado, se ve así obligada a cumplir un rol como madre de la patria. El desencanto de los personajes de Eltit y Lispector con la familia surge por no encajar en este proyecto que aparentemente las acoge.

Con el hallazgo de la cucaracha, GH. cae en cuenta de que su repugnancia por el insecto le remonta a los prejuicios sociales, raciales y humanos que cargó con los años, al olvidar que una vez fue pobre. El insecto la conecta con su interior ignorado, en consonancia con la naturaleza. Ajena a su condición burguesa, la cucaracha es el símbolo de la servidumbre africana en Brasil, que en la novela se asemeja a la criada mulata, a la vez que una reminiscencia de vida animal prehistórica.

La mujer de color que antes trabajaba en casa de GH. es símbolo de una clase oprimida que desde la colonia portuguesa tardía fue mano de obra en las plantaciones de azúcar, café y melaza. GH.

descubre a la criada a través de la cucaracha, cuando toma consciencia del Otro y de la totalidad. En ese descubrimiento, GH. amplía su visión de ser en el mundo y se proyecta a un pasado pre humano, de vida animal. Por eso, la protagonista padece la pasión de despojarse de su status social, en el amor religioso.

La patria en *Los Vigilantes* desarrolla un sistema de vigilancia comunitaria, que del Estado trasciende a la familia y los barrios vecinales, tal como fue la dictadura de Pinochet. Lo siniestro de este horror policial es que se vivió durante 17 años en Chile, como una rutina normal. Si bien el poder es esposo de Margarita, su presencia inquietante se materializa en la opresión vecinal. En la construcción alegórica de Eltit, el esposo de Margarita es el Estado pero también es el marido. El miedo que siembra el poder pasa de ser institucional a doméstico, en su vigilancia. Lo siniestro de esta vigilancia crea conciencia a Margarita sobre la situación de los desamparados.

A través del asedio vecinal, el esposo impone a Margarita la tarea de pertenecer a la patria. Al considerar que ella agrede este proyecto de nación, decide invadir su espacio y destruir su cordura. El allanamiento a su privacidad lleva a cuestionar a la protagonista su rol de obediencia frente a una familia respetable, que vulnera sus derechos.

El interés de esta tesis es demostrar cómo las heroínas de un patriarcado burgués desmontan sus ensamblajes de pertenencia a un Estado, clan o sistema para sumirse en la libertad. Acaso su única forma de enfrentar el miedo. En cuanto reconocen la impostura de la patria, o de la clase, acuden a un escape romántico, en contracara a su sistema cultural.

Elementos opuestos a ellas, marginados por la cultura y la sociedad, las ayudan a salir del sistema y a entrar en la naturaleza. A través de su hijo autista, Margarita descubre el juego psicológico de miedo que le infunde su marido. El hijo despierta su sensibilidad, al motivar su compasión por los desamparados. La protagonista se arriesga a zambullirse en la barbarie. GH. se atreve a sentir la pasión de amar el mundo y perder su identidad, aún a riesgo de volverse inmunda. Ambas novelas apelan a una liberación que se escabulla del ejercicio dominante del control. Son así narrativas de interpelación a la naturaleza. Plantean utopías porque el mundo cotidiano que rodea a las protagonistas es violento.

2 ESTADO DEL ARTE.

CONTRA EL UNIVERSO UTILITARIO DEL PODER

Las narrativas de Clarice Lispector y Diamela Eltit exploran la periferia. Ámbito social excluido por el sistema de países latinoamericanos que buscaron ser competentes en su economía, desde 1960 a 1990. Por eso la crítica no duda en atribuir a ambas autoras la indagación de la alteridad en su obra, como un gesto de rebelión social e intelectual al sistema.

Las protagonistas femeninas ponen en crisis los roles que les impone su sociedad. De modo tal que, la escritura de estas autoras apuesta por una reivindicación, a la vez que un replanteamiento del orden social. GH. y Margarita buscan hacer un mundo, en lugar de padecer dentro del mundo oficial que se les impone.

2.1 Clarice Lispector: cuando la alteridad es el retorno a uno mismo

Lispector ve en lo marginal un espejo de sus personajes femeninos. Quizás por haber nacido en el medio de un viaje marítimo que emprendió su familia a América, la autora rescata al extranjero, como indagación en su obra. Es así que la intimidad es un camino desde el cuál la escritora describe situaciones y personajes olvidados por la sociedad para reivindicarlos, con voz propia. Lejos del paisajismo costumbrista que los autores de su época delineaban en sus escritos, la autora se introdujo introspectivamente en las emociones de estos personajes, a fin de otorgarles trascendencia y libertad.

En la obra narrativa e íntima de Clarice Lispector, la crítica discernió tres etapas. La primera escribe sobre una vida interior y subjetiva, la segunda se aboca a los mundos sociales excluidos del desarrollo de Brasil. En la tercera etapa, afianza la autora esa intimidad emocional con un

ímpetu cada vez más reflexivo sobre el plano erótico y religioso. Dentro de su obra, la mujer y los animales son entidades poderosas y sensibles que durante esta etapa despiertan un cuestionamiento al orden lógico, que clasifica el poder.

Esta mirada a lo extranjero no fue, ciertamente, azarosa. Sus propias circunstancias sociales y políticas familiares revelarían en Clarice Lispector su condición de extranjera y un poco más adelante de huérfana prematura. Estos hechos la convirtieron en una observadora objetiva y libre hacia mundos poco conocidos. Carolina Hernández, en *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*, señala que la familia judía de Lispector, experimentó años de persecución política, religiosa y angustia entre 1905 y 1906, en su natal Ucrania. Los *Pogroms* fueron la razón de su huida a América. Estos actos de pillaje, vandalismo y saqueo, efectuados por los vecinos de cada pueblo en Rusia, iban en contra de los judíos, llegando incluso a la violación y al asesinato.

La travesía de escape de la familia de Chechelnik se emprendió por las estepas de Ucrania, en medio de la negrura, hasta que Pinkhas y Marieta (los padres de Clarice) tomaron la decisión de escapar de Rusia, junto a sus hijas Ethek, Tania y Lizza (Clarice), en un barco. Al llegar a Brasil, la familia se instalaría en el nordeste, Maceió, la capital de Alagoas. Samuel, el hermano del padre, Pinkhas (Pedro), los recibiría y los acogería por un tiempo, hasta que se establecieran. En esta ciudad estuvieron tres años y medio.

Después partirían a Recife, donde intentarían sobrevivir en algunos empleos, como familia obrera que a menudo enfrentaba problemas económicos. (Hernández, 2008: 27) A la edad de nueve años, Clarice perdió a su madre por una parálisis progresiva, y a los 13 a su padre, debido a un

cálculo renal. Por lo cual quedaría huérfana y su condición solitaria se formaría, para escribir más adelante.

Niña curiosa, intrépida solitaria, fue descrita por su hermana, Tania Kaufman. A su vez se apreció en ella un sentido del humor único. A los 11 años de edad ingresó al *Ginasio de Pernambuco,* donde incursionó en sus primeros relatos. A sus catorce, se mudaría a Rio de Janeiro donde estudiaría en el colegio *Silvio Leite.* Al acabar la escuela, decide estudiar Derecho, por un ideal de reformar las cárceles de Brasil. Desde esta etapa temprana, se ve una preocupación social y un deseo de cambiar la situación de algunos marginales. (Hernández, 2008: 27)

Durante su periodo de estudios, trabajó como secretaria en un estudio jurídico en Botafogo, a la vez que se desenvolvió realizando traducciones de textos científicos para revistas, hasta que fue transferida al periódico *La Noite,* donde realizó sus primeras incursiones periodísticas. Tras casarse el 23 de enero de 1943 con el diplomático Maury Gurgel Valencia, empezó a publicar sus relatos. Junto a él, comenzaría un capítulo llena de viajes por Europa, Oriente Medio y África.

Publicó su primera novela, *Cerca del corazón salvaje,* en 1943. El libro llamó la atención de la crítica, al romper con la narrativa tradicional de índole costumbrista y social, que circundaba en Brasil, por aquel entonces. Con un toque más intimista y un lenguaje más experimental, la autora parecería hablar de la misma temática, pero desde un monólogo interior, distinto al de sus contemporáneos. Mundos trascendentes se plasman en lo más cotidiano e ignorado por la sociedad. La primera parada que realizaría con su marido sería en Nápoles, para luego embarcar a

Portugal y África. Más adelante, se instalaría en Suiza, donde nació su primer hijo, Pedro. Este trayecto coincidió con la publicación de su segunda novela, *La Lámpara*.

Una de las anécdotas más importantes de su trayectoria en Nápoles, durante la segunda guerra mundial, fue su ayuda a un hospital de soldados brasileños, la *Forca Expedicionaria Brasileira.* Su sensibilidad social se advierte desde esta etapa, como un sello que se iría formando en estas experiencias de la guerra, una mirada particular sobre el mundo. Además de suministrar y atender las necesidades de los soldados, Lispector se dedicó a observar la realidad de los convalecientes. Misma que le inspiraría para la configuración de futuros personajes. (Hernández, 2008: 28) Por aquel entonces publicó *La araña* (1946) y *La ciudad sitiada* (1949), escrita durante su estancia en Berna (Suiza).

Durante su estancia en Torquay (Inglaterra), colaboró a distancia con una página femenina de Brasil por correo, *Comicio.* Bajo el seudónimo de Tereza Quadros, escribió recetas de cocina, hasta consejos de cómo vestir y enfrentar la vida diaria de las mujeres. Una de las recetas llamativas es, curiosamente, "cómo matar cucarachas". Anuncio de lo que más adelante sería tal vez su novela *La Pasión según GH.*

Al llegar a Estados Unidos, publicaría una primera recopilación de relatos titulada, *Algunos contos* (1952). Con este mismo enfoque experimental e íntimo perseveró la autora en la mirada introspectiva hacia la alteridad. En Washington nació su segundo hijo, Paulo, donde además llegó a escribir en inglés un cuento infantil, *El misterio del conejo que sabía pensar.*

Tras casi años de estadía en Estados Unidos, Lispector se separa de su marido y retorna a Río de Janeiro, en 1959. En Brasil continuó escribiendo sobre temas cotidianos femeninos en revistas como *Correio da Manha,* con el pseudónimo de Helen Palmer y hasta firmó un acuerdo confidencial con la firma cosmética *Pond's* para realizar anuncios de publicidad. También publicó artículos en *Diario da Noite* , con el pseudónimo de Ilka Soares. Además vivió de la escritura de crónicas en diarios como *Senhor* y *Correio da Manha.*

Regresó entonces la escritora con dos hijos a Río de Janeiro e hizo de la escritura un oficio fundamental, con la publicación de dos libros sólidos: *Lazos de familia* (1960) y *La manzana en la oscuridad* (1961). Más desilusionada y realista que antes, la autora indagó sobre desigualdades entre clases sociales y un sistema económico que beneficiaba a pocos en Brasil. En esta época manifestará una profunda preocupación por la educación de sus hijos, pues el mayor presenta un cuadro de esquizofrenia. Por este periodo sacó Lispector un libro de cuentos, *La legión extranjera* (1964). Inmediatamente apareció su novela más conocida, *La pasión según GH.*. (1964). Este periodo se caracterizó por novelas que desacreditan el orden de Brasil, al trasluz de mundos marginales.

A su vez, en la década de los 60, se dedicó a las traducciones del inglés y del francés de Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Jack London, Bella Chagall, Agatha Christie, John Farris y Anne Rice. En la revista *Machete* entrevistó a músicos, artistas, políticos, cantantes, matemáticos, escultores, pintores y humoristas. Es por 1965 cuando sufrió en su vivienda un incendio accidental, tras quedarse dormida, con una colilla de cigarro mal apagada. Lesión de quemadura que se quedaría impresa en su mano derecha.

En una tercera etapa de su carrera, Lispector retomó los temas íntimos y espirituales de su primera época. El mismo año empezó a publicar crónicas en el diario *El Jornal de Brasil*, donde escribió desde el 19 de agosto de 1967 hasta el 29 de diciembre de 1973. En ese mismo mes de diciembre, se inscribió en el *Sindicato de Periodistas Profesionales del Estado de Guanabara.*

En esta época, publicaría *A mulher que matou os peixes* (1968), *Aprendizaje o el libro de los Placeres (1969), Agua viva* (1973); *Felicidad clandestina* (1971), *La imitación de la rosa* (1973), *Onde estivestes de noite* (1974); *La vida íntima de Laura* (1974) y *Vía Crucis del cuerpo* (1974). Todas estas obras rinden cuenta de un rescate de las emociones más sensoriales y eróticas de la vida. En esta misma etapa, la marginalidad subterránea retornó a los relatos de Clarice, con un espíritu más crítico aún que en su segunda temporada. Poco antes de su muerte que aconteció el 9 de diciembre de 1977, a raíz de un cáncer, se publicó *La hora de la estrella* (1977). De manera póstuma, se editaron a su vez *Un soplo de vida* (1978), así como volúmenes de su faceta epistolar *Cartas perto do coração* (2001) y *Correspondências (2002).*

El cuestionamiento al sistema nace de las circunstancias familiares y sentimentales de la propia autora. Por eso es bueno revisar su biblioteca y ver de qué se constituyó su formación. De raíces judías, Clarice Lispector fue adquiriendo a lo largo de su vida un ateísmo religioso que provendría de su legado familiar y de la influencia de autores polémicos que interrogaban la religión. Sus primeros años tuvieron una atmósfera de sentido dogmático por su entorno familiar judaico.

Shmuel Lispector, su abuelo paterno, fue un sabio consagrado a estudiar el libro religioso del Talmud y textos sagrados de la tradición judaica. Ya desde Teplyk (Ucrania), la fama de santo

precedía a este hombre. Uno de los tíos de Clarice tenía el cargo de *Chazan,* responsable de entonar cánticos litúrgicos en sinagogas. Pinkhas, el padre de la narradora, fue además un intelectual con un vasto conocimiento en la tradición bíblica y sagrada.

El padre de la autora, que dominaba el yiddish, estaba suscrito a un periódico, *The Day*, publicación en este idioma que se editaba en Nueva York. Para el año 1935, Pinkhas fue miembro del comité ejecutivo de la Federación Sionista, prohibida dos años más tarde por Getulio Vargas. Dentro de su formación judaica, Clarice estudió en el colegio *Yiddish brasileño* de Recife (1922), donde la lengua hebrea fue una materia obligatoria escolar. Cuando la familia Lispector se trasladó a Río de Janeiro, la escritora se integró a la comunidad judía de esta ciudad.

La familia de Lispector se dedicó a la escritura, sostiene Carolina Hernández en *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*. Tania Kaufman, su hermana, relataría que el padre de la escritora era un hombre muy ligado a la enseñanza talmúdica. Las clases de piano formaron a su vez tempranamente a Clarice, en el sentido melódico de la construcción de la palabra. Pudo expresar dolor a través del piano, tras la partida de su madre. (Hernández, 2008: 33)

La vocación literaria de Clarice Lispector vendría en un inicio de su padre, un hombre vinculado al hasidismo. Este movimiento, creado por Israel Ben Eliezer de Mezbich, contenía la idea de que el hombre de Dios estaba diluido entre los nombres de los hombres. Dios no estaba en los templos ni en los libros de oraciones, si no en los creyentes sinceros. Así Lispector pudo haber tomado estas ideas para trabajar su preocupación por Dios y por la muerte desde la alteridad, en su obra. (Hernández, 2008: 25)

Natalia Izquierdo López, en su estudio *La dialéctica de religión y política en el pensamiento de Clarice Lispector: una utopía retrospectiva*, encuentra un pensamiento romántico anticapitalista en su imaginario político. La espiritualidad de la autora indaga en una filosofía sobre la identidad del lenguaje, desde una óptica ateo religiosa, influida en gran parte por las lecturas de su biblioteca. Tomando en cuenta que durante las primeras décadas del siglo XX, en Hispanoamérica y Europa se vivió una repulsa contra el universo de la mercancía, debido al capitalismo, Izquierdo López considera que Lispector optó por una ruptura con el mundo burgués para ingresar a un pensamiento ateo y más bien romántico.

De ahí que la alteridad social de su obra rescate el mundo auténtico que se perdió tras la primera y segunda guerra mundial. Lispector se impregnó también de la filosofía ateísta del judío Baruch Spinoza. En consonancia con Izquierdo, Ana Hidalgo en *El núcleo de la palabra: El retorno a la lengua del origen en la obra de Lispector*, sostiene que novelas no judías de Katherine Mansfield, Herman Hesse, Virginia Wolf, Julian Green, André Guidé y Tomás Kempis, de origen cristiano, aunque con planteamientos anticolonialistas y románticos, llenaron su mente de ideas desvinculadas de Dios. (Hidalgo, 2013: 51)

En su ingreso al "Ginásio Pernambucano", Clarice Lispector comenzaría a trazar los primeros esbozos de sus relatos. A los nueve años, escribiría una pequeña obra en tres actos, titulada *Pobre Menina Rica.* Es una época también en la que empezó a enviar pequeños relatos al diario de Pernambuco, que se publicaron en la sección de *O Diario Das Criancas.* Si bien, la escritura y la lectura encaminaron la infancia de Clarice desde temprana edad, ella misma confesaría que ya fabulaba, a través de una amiga imaginaria que inventó.

Machado de Asís y Monteiro Lobato fueron los primeros autores que llamaron la atención de la escritora, al encontrarlos en la biblioteca de su amiga Rebeca, donde vio que cada libro era una revelación como un organismo vivo. (Hernández, 2008: 35) *Las resurrecciones de Nazareno* de Monteiro Lobato fue lo primero que atrajo a su búsqueda. A su vez le conmocionó el relato del *Patito Feo.* En este sentido, le impactó cómo lo feo y marginal se transforma en bello. Temática que ella exploraría inagotablemente en la alteridad de sus obras.

En Recife es donde despegó entonces con lecturas adolescentes. *Crimen y Castigo* de Dostoievsky y *El lobo estepario* de Herman Hesse, adquiridos en la biblioteca de esta ciudad, serían un acicate de cuestionamiento social para Clarice. Estos libros habrían ocasionado en la joven una fiebre creativa, al incitarla a escribir un cuento que no acabara jamás. (Hernández, 2008: 36) Hesse explora el lado del desdoblamiento humano, y la presencia tímida, aislada y salvaje de un escritor en crisis. Tono narrativo que ella asumiría de igual modo en sus relatos.

Katherine Mansfield la atraparía a los 15 años, con el libro *Felicidad.* Relatos de amas de casa que reciben visitas, parecen mostrar un mundo feliz en orden, aunque se encuentran atrapadas en su rutina. De esta autora, Clarice heredaría la insociabilidad, el desarraigo y una vida cotidiana única. (Hernández, 2008: 37) A la propuesta de Mansfield añadiría Lispector en sus personajes el éxtasis que procede a momentos de crisis de identidad en sus personajes. Contra esa estructura familiar burguesa, el éxtasis en los relatos de Lispector, es una ruptura. Para contrarrestar esta rutina burguesa, la epifanía es el escape que lleva a trascender a sus personajes femeninos.

Clarice comenzaría a indagar también en la búsqueda interior del protagonista de *El lobo estepario* y el viaje moral de Rasholnikov en *Crimen y Castigo* a la par que la fascinación por sucesos cotidianos en obras de Katherine Mansfield. No tardaría en emparentarse con James Joyce, tras haber leído *Retrato del artista adolescente,* de donde tomó la libertad salvaje del artista, de la cual extraería como inspiración su novela *Cerca del corazón Salvaje.* De *Finnegans Wake* tomaría en préstamo el camino de los personajes hacia el subconsciente. Proust, Turqueniev y André Guide serían otros mentores más tardíos de su época adulta, que darían rienda suelta al monólogo interior de sus personajes, al igual que Virginia Wolf. (Hernández, 2008: 38)

Al contraer matrimonio con un hombre no judío, la autora desafío a su herencia y a la comunidad judía a la que pertenecía, por lo cual, sus lecturas fueron variadas y diversas, como puede verse, tanto judías, como cristianas y laicas. Circunstancia que forjó en ella la convicción rebelde de que hay algo más allá de las convenciones. (Izquierdo, 2013: 286- 287) Es por eso que Lispector vio en la religiosidad del ateísmo un camino para cuestionar ese utilitarismo de la mercancía capitalista que condicionó la identidad de las personas y las cosas, durante el siglo XX.

Al ver que la relación con el mundo estaba determinada por el dinero, buscó en su obra mas bien una relación directa y pura con las cosas, que no esté mediada por ningún valor de cambio, cultural o religioso. La escritora intentó recibir información espontánea de los objetos, a través de un aprendizaje de los sentidos para conectarse más con la vida. Así su obra plantea la necesidad de un nuevo pensamiento de alteridad, con un temblor consciente.

La pasión según GH. (1964) de Clarice Lispector desmonta el sentido de las convenciones sociales de Brasil, a través de la intimidad de su protagonista, GH.. (Hidalgo, 2013: 50) No es casual esta inclinación disidente de la burguesía decadente en Lispector, pues comprende también un periodo de transición en Brasil de un sistema de izquierda a una derecha militar, tras el golpe de Estado de una dictadura, que empezaba a marcar el énfasis entre los ricos y los pobres.

Por eso la crítica ha visto en la novela de Lispector una tendencia a rescatar la subalternidad en tanto compuerta para explorar el rol femenino y su relación con el mundo. Conectándose así a la mujer con los animales y la naturaleza, que se consagran en un plano total de existencia. Seres desterrados del plan político de países en desarrollo, a quienes Lispector concede protagonismo, cuestionan a su vez el rol del lenguaje y su clasificación sobre la realidad y los seres vivos. A continuación veremos cómo la crítica tiende a ver la alteridad de Lispector desde un enfoque social, político, de género, religioso y metaliterario.

Sandra Garabano en *Textualidad femenina e historicidad* destaca que GH. se mueve en un espacio de orden marcado por trabajo y pudor, pertenecientes a la clase media. Garabano declara así que esta construcción social realizada por las personas e instituciones entra en conflicto con la aparición de algo extraño en la vida de GH. que representa la pobreza: la cucaracha. (Garabano, 1995: 7) El Otro amenaza con penetrar el orden y limpieza de esta ciudadana de clase media, hasta instalarse en ella como un vínculo familiar.

Los límites de cada cultura se encontrarán en ese extraño visitante que en un comienzo la protagonista no comprende: la cucaracha. El monstruo temerario de los cuentos infantiles se humaniza en la cucaracha de Lispector, según Garabano. La autora convoca en su novela a este

insecto. Visitante que hace sentir a la protagonista amenazada por su condición histórica, a la vez que despierta en ella un deseo de trascendencia. (Garabano, 1995: 8) El acto de amar lo Otro es sinónimo de crecer y dejar la condición limitada de la identidad social, para dialogar con lo absoluto. Contra una ética utilitaria burguesa, en la espiritualidad de GH. hay un deseo de superación. (Garabano, 1995: 6) Sólo así la heroína comprenderá que después de la pasión, el acto de integración con el insecto es un diálogo con el mundo. (Garabano, 1995: 6)

La crítica de Garabano recalca que GH. debe salir del yo para su integración, sólo así pasará a formar parte del discurso de la historia y ser consciente de sus aspectos injustos y dolorosos, como la división social entre ricos y pobres. (Garabano, 1995:9) Para eso, Janair, la criada afrodescendiente del relato, semejante a una cucaracha antigua, saca a GH. de su mundo imaginario para introducirla simbólicamente en el mundo de la historia. (Garabano, 1995: 7) Hay al respecto una tensión en el relato, entre la mirada de Janair, la mirada de la cucaracha, la de los amigos, así como una voz que se narra en primera persona de GH. Esta visión social, que rescata una parte de la crítica, es un antecedente a lo que será mi lectura de tesis.

Una lectura social semejante realiza Solange Ribeiro de Oliveira en *A paxiao segundo GH.: Una lectura ideológica de Clarice Lispector*. En este estudio se realza mucho el papel de la revelación en la obra de Clarice Lispector, a partir de lo Otro. Descubre Ribeiro que el hallazgo de Lispector es que su personaje GH. se encuentra en los escombros de una civilización construida sobre la destrucción de los humildes, retratando en esta narración a Janair y la cucaracha, como una clase desfavorecida por el poder. “Janair (…) representa las clases oprimidas cuyo grito fue sofocado por el grito opresor” (Ribeiro, 1997: 64)

La criada y la cucaracha son para Ribeiro un mundo seco, polvoriento, semejante a la pobreza del nordeste brasileño, opuesto al mundo fresco y húmedo de GH., una burguesa de la gran ciudad. Ribeiro dialoga en consonancia con Garabano, al recalcar el ingreso de lo Otro, ignorado por la civilización, en el contacto de GH. con la cucaracha. Ese sentimiento de compasión con los desfavorecidos le hará emparentarse con elementos lejanos a su condición.

Ahí Ribeiro y Garabano coinciden en que un gesto de trascendencia importante para GH. es incorporar lo exiliado de la cultura en su vida, para reconocerse íntegra. El hallazgo del insecto en el cuarto de la empleada, según la lectura de Ribeiro, hace que GH. cometa el suicidio de clase, al devorar a un insecto que la aproxima a la pobreza de su infancia. (Ribeiro, 1997: 28) La integración del insecto es el Estado de trascendencia que la crítica de estas autoras ve como salvación para la protagonista de *La pasión según GH.* La periferia de la cucaracha, en semejanza con la empleada doméstica de color, sería una compuerta de revelación para observar el mundo en su plenitud.

En la reivindicación de lo marginal, Gloria Prado continúa con la línea de propuesta social que persiguen Ribeiro y Garabano. Prado encuentra en la obra de Clarice Lispector un registro de denuncia humana, que se traza a través del recorrido espiritual de su protagonista: la pasión. Andanza que es olvido de su identidad, para reconocerse en los otros olvidados, lejanos a su condición social. (Prado, 1999: 333-334) Al igual que Garabano y Ribeiro, Prado aporta el reconocimiento de la alteridad que realiza GH. como una comprensión inmediata de sí misma. En *La pasión según GH.* se teje así un drama de injusticia social, al centrarse tanto en la diferencia de clases sociales, como en las de género. Lo que busca Lispector es fundir estas diferencias, con el retorno a lo animal, a la naturaleza salvaje y primitiva de su protagonista femenina. (Prado,

1999: 335) Borrar las identidades es lo que le produciría una revelación total de la vida a GH., según esta lectura. La epifanía, un momento de trascendencia espiritual de la protagonista, propicia este cambio. (Prado, 1999: 335) Ante este conocimiento, el personaje aprende de la vida y del ser. (Prado, 1999: 337)

Miguel Alberto Koleff es un crítico que sitúa la alteridad en la veta política de Lispector, con la indagación del conflicto de clases sociales, que se produce en todas sus obras. (Koleff, 2013: 2075) Al igual que Prado, el estudio de Koleff acude a la alteridad como un recurso para negar las diferencias entre clases y derechos, frente al poder político.

Por su parte, Rosa Ketzer Umbach encuentra guiños reflexivos sobre la alteridad en las obras de Clarice Lispector, con un acercamiento a los fastos marginales de Brasil. El contacto con el "Otro", el rezagado político de la sociedad, muestra las averías de un sistema social capitalista, que encuentra su fracaso en la miseria de los sectores olvidados. La debilidad del poder entonces se proyecta en los personajes de Lispector, según el aporte de Ketzer Umbach.

En identificación con el Otro marginal, los protagonistas de sus novelas o cuentos se perturban pero vencen a la vez los paradigmas mentales que las instituciones sociales forjaron en ellos. Voces impedidas se manifiestan por motivos económicos o políticos, y expresan un deseo de incorporarse al mosaico social. (Ketzer, 2013: 209) Estas ficciones lispectorianas crean consciencia sobre las desigualdades de un panorama excluyente.

Myriam Jiménez Quenguam habla sobre el saber deconstructivo que rebela la alteridad, en la obra de Lispector. En su ensayo comparativo *Clarice Lispector y María Zambrano. Signos de amor, germinación y redención,* sostiene Jiménez que, a través de la alteridad, Lispector

manifiesta una filosofía vitalista y deconstructiva, de saber trascendente. Su pensamiento literario es vital, por cuanto asume la diversidad social y orgánica de las cosas, sin excluir nada de la mirada humana.

Es deconstructiva su poética de relatos, en el sentido de que Lispector revisa críticamente el lenguaje, con una suspicacia que la lleva a cuestionar el nombramiento cultural de las cosas en el mundo. (Jiménez, 2013: 179) La única forma de salvar la vida de la fragmentación que produce el conocimiento, es el amor. Jimenez retoma la línea social y política de Koleff y de Ketzen Umbach, con el aporte de la deconstrucción, como elemento filosófico de aprendizaje en GH..

Laura Freixas en su ensayo *Lo femenino y lo trascendente*, explora el lugar femenino de Lispector desde la alteridad. El amor en Lispector se asocia con un modo respetuoso de acercamiento a las cosas, sin ninguna invasión o intrusión a las mismas. El amor se enlaza con la alteridad, por cuanto es un estado sensorial de aprendizaje, antes que un conocimiento condicionado por la cultura. Mecanismo que permite una mayor aproximación a lo Otro, que se observa más allá de lo evidente, en el orden político de las cosas.

De ahí que animales como las gallinas o los insectos representen para Freixas una manera femenina de estar en el mundo, a través de la sintonía intuitiva y sensual con el todo. Mientras lo femenino y animal se asocia a la intuición, lo masculino es la razón, según la repartición de personajes en las narraciones. (Freixas, 2013: 38)

La alteridad asume un toque religioso, cuando la crítica ve en la experiencia sagrada de la protagonista de Lispector un acercamiento amoroso. De tal suerte que, en una lectura más

religiosa, Cleide María de Oliveira en *A paxiao da linguage, (O caso GH.)* redescubre la alteridad de Clarice Lispector en la experiencia interior o límite, al conducir al lenguaje al lugar de la pérdida de la identidad. Tal experiencia arroja a la protagonista fuera del mundo posible y razonable, hacia un lugar nada vivo que es lo sagrado, opuesto a la adquisición material del mundo humano. (Oliveira, 2013: 72)

El despojo es el sendero que lleva el santo peregrinaje de la protagonista hacia una sensación de desierto, que no tiene cabida en el mundo posible. Situación que la convierte en una exiliada de la cultura. Por tanto, la alteridad es este estado de desierto donde el lenguaje y saberes adquiridos de GH. parecen naufragar y fracasar. La desheroización del sujeto en la novela es lo que lleva a GH. al éxtasis místico, según el apunte de Oliveira. La alteridad es un alto estado de espiritualidad. Para acercarse a lo sagrado y salir de esa individualidad que la desconecta con la vida, debe convertirse GH. en un ser neutro. Al final de la novela, no obstante, ella se rehúsa a este estado de plenitud, pues aún es sujeto pensante y subjetivo.

Siguiendo la misma línea mística, aunque también filosófica, Mónica Alejandra Canedo Sánchez de Lozada en su libro *El acto amoroso de la escritura en la ficción de Clarice Lispector*, indaga el lado transgresor de la escritura de la autora, por cuanto es violencia que se aproxima a lo sagrado. Canedo destaca que la escritura de Lispector nombra "líneas de fuga" dentro de las percepciones usuales, sólo así "nombra lo innombrable". (Canedo, 2007: 235) Así, esta escritura es animal y al mismo tiempo femenina, pues sale de lo convencional. Antes bien, en *La pasión según GH.* "la violencia de lo místico sale de los marcos humano – civilizados y sigue los instintos primarios para alcanzar lo Otro". (Canedo, 2007: 236) Canedo plantea que, más que una experiencia religiosa, la mística en *La pasión según GH.* es una experiencia límite, que vive

lo Otro, en tanto descubrimiento de lo "sagrado". El desafío de la protagonista será vencer el temor a enfrentar lo "vivo", lo sagrado". Revelación que abre la vida hacia "la intimidad de las cosas". (Canedo, 2007: 237) Canedo encuentra que tras la escritura de Lispector hay una "ética contundente sobre la libertad del hombre". (Canedo, 2007: 237) De ahí que la violencia de esta escritura sea una indagación hacia la vida animal y el mundo, desde la cotidianidad.

Transgredir, errar, hasta hallar lo más instintivo y animal del intersticio de la vida, es lo que aleja a GH. de su estado individual y separado dentro de la cultura, para unirla íntegra a la totalidad del mundo, esa continuidad cósmica perdida al nacer. Mónica Alejandra Canedo Sánchez de Lozada identifica la mística de la violencia y el mal como una herramienta que permite ver intersticios de la vida, para destapar lo más recóndito del ser. La alteridad es el lenguaje que desde el misterio, entrelíneas, sugiere el escape a un sistema que tiende a clasificar todo. De manera original, Canedo descubre que, "Lispector constituye una escritura sin anestecia, es una escritura que, como la leche materna, nos regresa a lo que yace vivo en cada uno de nosotros". (Canedo, 2007: 239) Esa vitalidad de la que habla la crítica es la espontaneidad de una escritura que aproxima al lector a la "locura".

Esta mirada hacia la alteridad que se lee en Lispector más bien se observa en su lenguaje único, dentro de los caminos de la crítica. Contra un academicismo literario, Clarice Lispector habla desde lo indefinible de un lenguaje que se rehúsa a encajar en etiquetas que estigmaticen sus palabras.

Lispector jamás se consideró una intelectual ni una buena lectora, por cuanto su proceso escritural era más bien intuitivo y emocional, tal como definió en una entrevista concedida a

Panorama (J. Lerner, Panorama, 1° de febrero de 1977). "Yo nunca asumí ser una escritora. Yo sólo escribo cuando quiero."

Helene Cixous, en *La Risa de Medusa,* examina la alteridad de Lispector a partir del lenguaje. Cixous habla sobre la vivencia del instante en la obra de Clarice Lispector como una apertura, a partir de la revelación de las cosas. "Lo que está abierto es el tiempo: no para absorber la cosa, al Otro, si no para que la cosa sea presente en sí misma". (Cixous, 2001: 63) La escritura de Lispector se abre hacia ese instante donde la unidad del mundo devuelve una plenitud de Ser a las cosas. De modo tal que las cosas más bien se revelan desnudas, transmiten un conocimiento verdadero. (Cixous, 2001: 44)

En una línea de planteamiento semejante al de Cixous, Antonia Cabanilles Sanchis y Ana Lozano de la Pola desarrollan un estudio en *Límites, fracasos y lenguajes. Reflexiones sobre huevos y gallinas,* en el que afirman que Lispector más bien apuesta por una escritura inclasificable, un fracaso del lenguaje, al revelar lo indecible en sus obras. Escribe la autora sobre los límites del lenguaje, de los géneros y la autorepresentación, al no haber ensartado su proceso de escritura bajo ningún parámetro académico. El estilo de Lispector avanza cuanto menos opera el pensamiento, de manera espontánea y desafiante, al igual que el transcurso de su protagonista, GH. (Cabanilles y Lozano, 2013: 21)

André Cechinel sigue la misma propuesta de lectura que Cabanilles, Lozano y Cixous. En *A promiscuidade das palabras* se ve que la poética de Lispector es fronteriza, pues oscila entre la ficción literaria y la crítica ensayista. Lispector inaugura posibilidades estéticas sobre la ficción,

en tanto mecanismos alternativos de resistencia a las fuerzas territoriales de la academia. (Cechinel, 2013:167)

Rosana Governatori realiza una lectura más cultural sobre la obra de Lispector. Governatori considera que la escritora, por ser ucraniana y a un mismo tiempo brasileña, escribe sin asumir etiquetas culturales en su lenguaje. Replantea la autora su identidad, partiendo del "yo íntimo", hasta marcar la afirmación de la mujer como sujeto, en tanto alteridad protagónica literaria. (Governatori, 2013: 115)

Lucía González en *La visión perturbadora en La pasión según GH, de Clarice Lispector* ve lo excepcional del estilo literario de Lispector, por la fusión de géneros literarios de su novela. González establece que en *La pasión según GH.,* Lispector recorre los géneros de manera indefinida, explorando los límites del lenguaje y del individuo. La narración en la novela es la de una visión que encarna un mecanismo perturbador, mediante el cual lo incomprensible del mundo se hace palpable, más allá del lenguaje.

Desde que GH. entra al cuarto de la criada que trabajaba antes en su casa, su visión surte un efecto de cambio, cuando empieza a desmantelarse su identidad, y empieza sólo así a ver lo profundo del mundo. La ingesta de la cucaracha que encuentra en el cuarto de la criada, sitúa a GH. ante lo más primitivo de la vida. Pierde entonces la protagonista la seguridad en su cuerpo, y busca así dirigirse a través de un lenguaje escrito para escapar a su propio silencio, ante la experiencia mística que vive desde entonces. Se despersonaliza su propio cuerpo y tan sólo le queda la certeza de ser mujer. La lengua despoja a GH. de todo aquello que la individualiza como sujeto, para hallar dentro de sí misma a "la mujer de todas las mujeres".

Observaciones sociales, políticas, religiosas, de género, filosóficas, y metaliterarias ven cómo Lispector en su novela ahonda en la alteridad, como mecanismo de conocimiento. Todas estas visiones enriquecedoras de la crítica explican la exploración de lo otro en Clarice Lispector, al hacer que su protagonista transgreda la ley, con el desafío de la eucaristía.

Como ya mencioné antes, el enfoque que asumirá mi tesis es social. No soy la primera en tomar esta lectura. No obstante, procuro que la visión social se articule a su vez con la religiosa, pues considero que ambas dimensiones se complementan, en *La pasión según GH*. En mi propuesta, la transgresión a su "civilización" lleva a GH. a renunciar a la tradición histórica que le inculcó su entorno cultural. Esta transgresión social es entrada al ámbito religioso, que proyecta en ella una nueva mirada sobre el mundo, que integra lo marginal, olvidado por una sociedad mercantil.

El miedo a la locura es lo que impide, en un comienzo, la renuncia de GH. al sistema con el que creció. Sin embargo, irá ella ganando una confianza gradual hacia el nuevo sentido que configura en ella la cucaracha, cuando encuentre en el desmantelamiento de sus valores el ingreso al desierto. Utopía donde la naturaleza la invita a vivir el infierno como una experiencia sensorial y mental que desafía incluso su forma burguesa de amar. La condición de extranjera y de orfandad temprana de Clarice Lispector, la llevó a observar el mundo desde la alteridad. Así la soledad de un desierto es un espacio desde el cual GH. podrá vaciarse de filtros ideológicos, sociales y emocionales, para redimirse, en el despojo de una pasión, que la responsabiliza por los Otros. La pasión es un pesar, una fatalidad que devolverá a la protagonista de Lispector el don de vivir por Otros. .

El retorno de GH. a la vida animal implica un exilio de su educación para entregarse al despojo de la libertad. Proceso doloroso que la hará comprender que la libertad sólo se consigue fuera de un clan, libre de la pertenencia, en el desarraigo de una soledad atonal, desprovista de adornos estéticos o sensoriales. El miedo hará a momentos cuestionar a GH. esta entrega amorosa hacia un ser de otra especie, y el mundo en plenitud. El temor que enfrentará será a lo violento y vacío que puede resultar el despojo "humano", sin la comprensión de un lenguaje institucional.

La novela de Lispector no habla de una dictadura, pero sí antecede los estragos de una burguesía decadente en los años 60, que se impondría con un sistema militar y económico neoliberal más tarde. La tortura inhumana, la explotación laboral de los trabajadores, la invasión a los pueblos de la selva amazónica con un supuesto plan de colonización, que implicaba la tala de tierras vírgenes y matanza de aborígenes, representó en veintiún años un progreso dañino para Brasil. De ahí que el contenido social e histórico de la novela busque también una salida espiritual a la decadencia moral del momento.

2.2 Diamela Eltit: El desafío a la maternidad

La alteridad de Diamela Eltit se expresa en la vida silenciada de la mujer, manejada por las decisiones políticas que se toman en los despachos gubernamentales de los hombres. El conflicto femenino, ante los roles impuestos por el poder, sitúa a la mujer al margen de la construcción de nación, al limitarla tan sólo a un rol reproductor, como sucedió durante el gobierno de Augusto Pinochet. (1973- 1990) El dictador aseguraba que la mujer era responsable de procrear a los hijos educados y saludables de una nación en desarrollo. Semejante situación se replicó en el gobierno de Franco, donde la construcción de la maternidad era un rol político que contribuía a fortalecer

la nación. Al no participar políticamente como ciudadana, se conminaba a la mujer a protagonizar una maternidad que la ponía en contra de sus necesidades personales y búsquedas intelectuales.

Diamela Eltit buscó desmitificar esta labor abnegada y la puso en crisis durante sus obras narrativas del periodo dictatorial y post dictatorial. Para hablar de la crítica en *Los Vigilantes*, es preciso antes abordar un veloz repaso a las obras que la autora escribió durante dos periodos importantes en la historia del siglo XX en Chile: la dictadura de Augusto Pinochet (1973- 1990) y el gobierno de transición a la democracia en (1988 – 1994).

Diamela Eltit nació en Santiago de Chile en 1949, dentro del seno de una familia católica de clase media. La escritora estudió en un colegio subvencionado, *Saint Rose School*. Es desde esta etapa temprana que la avidez intelectual de Eltit la impulsó a devorar las obras de Carl Marx, Friedrich Nietzche, James Joyce, así como clásicos del siglo de oro español, dentro de su variado bagaje. En 1970, Diamela ingresó a la Universidad de Chile para estudiar Ciencias Políticas y Administración. Se aburrió muy pronto, por lo que decidió abandonar la carrera para hacer el traspaso a Pedagogía en Castellano de la Universidad Católica. Tres años más tarde se tituló y entró a estudiar al Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, donde elaboró una propuesta interdisciplinaria con medios audiovisuales y escritos.

Indignada por el discurso hipócrita que Pinochet realizaba sobre el deber maternal y educativo de la mujer chilena en 1976, Eltit decidió replantear este papel, que ante los ojos del dictador era visto como responsable de dar hijos, cuidar a la familia y formar los valores de la patria. Estas premisas proselitistas habían sido ya desmentidas durante el régimen dictatorial del mandatario, cuando los hogares de muchas mujeres se desintegraron por la muerte, el secuestro o tortura de

sus maridos, padres y hermanos, a raíz de la represión política. De tal suerte que, la maternidad es una constante preocupación en su obra, al ser indagada bajo el cariz de la alteridad.

La indignación social llevó a Eltit a fundar el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A), que comenzó a manifestarse en las calles, a través de sugerentes performances que ponían en tela de juicio las mentiras del poder. Fundado en 1979 por escritores como Diamela Eltit, Fernando Bacells, Raúl Zurita y artistas visuales como Lotty Rosefeld y Juan Castillo, esta escena planteaba tramar una relación entre el arte y la política. (Van Acker, 2007: 11)

Eltit comenzó a incursionar en la literatura a fines de la década de 1970, en continuidad a estas acciones de performance. Durante su primera etapa, la artista chilena retrató la dictadura como un sistema de poder excluyente. Reconocida fue Eltit por primera vez en 1980, con un ensayo *Una milla de cruces sobre el pavimento*, en relación a una de las actividades de arte que había efectuado con el colectivo. Despegó entonces Eltit con el tema de las sendas marginales, ignoradas por el programa chileno. Su primera novela, *Lumpérica*, vio la luz recién en 1983. En una conjunción de nombres, el título se asociaba a América como lumpen, patio trasero del mundo, resabio marginal del orden imperialista de los países ricos, desde el periodo colonial. Desde esta primera entrega narrativa, la poética de Eltit desplegó un lenguaje experimental y alegórico para explicar los conflictos de Chile a lo largo de su historia. Recurso narrativo que le sirvió de trampolín para indagar en el cuerpo femenino y los mundos que son marginados por la política.

En 1986, *Por la patria* cuenta la vida de Coya, una mestiza que junto a sus amigas es encarcelada por las tropas militares. Ya desde este periodo, la crítica empezó a señalar lo ininteligible y

hermético de la escritura de Eltit. Característica que le concedió un espacio también marginal dentro de la industria literaria, que se avocaba más a narrativas de ficción digerible y complaciente como las de Isabel Allende y Marcela Serrano. *El cuarto mundo* (1986) pone en escena a dos gemelos, un varón travestido, María Chipia, y su hermana, que narran su experiencia alterna desde el útero. Ambos encarnan el cuestionamiento de identidades sexuales y roles hacia la sociedad. En 1989, *El padre mío* transcribe el monólogo de un enfermo mental de Santiago de Chile, que no ha recibido las atenciones y cuidados médicos del gobierno.

La segunda etapa del trabajo de Eltit se desarrolló después de la dictadura, durante el régimen de transición a la democracia (1988- 1994). *Los trabajadores de la muerte* (2001) inspirada en el mito de Medea que la autora conectó con un crimen familiar ocurrido en Chile, muestra el conflicto de la maternidad que viven las clases pobres, por causa de la miseria. En *Mano de Obra* (2002), el supermercado es metáfora de la realidad. Los poderes de una nueva sociedad, en la que todo es impuesto por el neoliberalismo, hacen que la vida humana resulte desechable. En 2005 escribe *Puño y Letra¸* libro en el que la autora investiga el asesinato del ex Comandante, Carlos Prats y su esposa chilena, Sofía Cythbert. Su asistencia a las sesiones del juicio oral, llevadas a cabo en Buenos Aires, contra el autor del crímen, Enrique Arancibia Clavel, son el testimonio escritural de este libro.

Durante la etapa de transición gubernamental en Chile, Diamela Eltit escribió *Los Vigilantes* (1988-1994) La indignación frente a un gobierno de transición, que pretende mostrar la cara de la dictadura con un *make- up* neoliberal, pervive en la exclusión de las clases más humildes y de la mujer. Esta marginación es percibida por una serie de estudios críticos que rescatan los poderes y recursos que la alteridad excluida tiene para enfrentar al poder, en la obra de Eltit.

La lectura de Mary Green, en *Reading the Mother*, apela por una memoria de responsabilidad histórica, que parta de los saberes naturales de la maternidad, contra los que impone el poder. Une Green el sicoanálisis a la teoría sobre el poder de Michael Foucault. Este lugar marginal de la madre evidencia los crímenes de la dictadura y transmite la responsabilidad humana hacia los Otros, a través del Hijo.

Mary Green determina que Eltit demuestra que el concepto de la maternidad no se reduce a la reproducción y nutrición de la nación. Las capacidades femeninas traspasan este rol y se nutren de más fortaleza. Eltit trata de observar el don de la mujer más allá del rol materno, para mostrar a la familia como una institución controlada y monopolizada por el poder del Estado.

Con el rol sumiso de una maternidad manipulada por la dictadura, la mujer es más bien el centro de las aberraciones, en las novelas de Eltit. (Green, 2007: 8-9) La autora chilena no idealiza a la madre en su rol fundador de la patria. Pasa más bien su personaje a convertirse en un ser destructivo y amenazante para sus seres "queridos" y para sí mismo, bajo la presencia dominante del Estado patriarcal. La maternidad es entonces una institución en crisis, que al no encajar con el rol abnegado que el gobierno le exige, pues se torna peligrosa y nociva.

Poniendo en tela de juicio las representaciones culturales de la madre en Chile, Eltit asocia a este personaje con la atrocidad, la crueldad y la locura de una Medea, que se ve enloquecida por sus circunstancias. (Green, 2007: 9) El replanteamiento la maternidad en *Los Vigilantes* es más bien marginal, al obrar más bien desde la resistencia, a partir de la escritura de las cartas, como aquellos primeros documentos en Latinoamérica colonial, que garantizaban un sentido de

emancipación. (Green, 2007: 116) En la tradición del género epistolar en América Latina, las primeras misivas son de tinte político, al ser las peticiones que los colonos o indígenas realizaban a la corona española, para solicitar derechos que les habían sido negados. Green también recalca que las cartas de petición fueron recurrentes en la dictadura pinochetista de Chile, cuando los familiares de los presos políticos y desaparecidos pedían su absolución.

Es la madre obligada a exculparse a sí misma y a buscar la integración con la ley paternal en *Los vigilantes*. Donde hay poder, hay resistencia y esta se manifiesta a través de las cartas de Margarita que realiza al padre de su hijo, cuando este la somete a la más estricta observación y vigilancia vecinal, para cuestionar su rol de "buena madre" y de ciudadana chilena. La novela ofrece además una crítica al sistema democrático de poder, que durante la transición, empezaba a ingresar al capitalismo neoliberal, a través de una sociedad despolitizada, amnésica y consumista, sin responsabilidad por los crímenes de dictadura. Este orden encubridor y cómplice del delito se enmascara con la economía de un poder patriarcal que se expande en la vigilancia vecinal, dedicada a observar y controlar la conducta de la familia.(Green, 2007: 115)

La imagen del panóptico que el filósofo Michel Foucault elaboró en su teoría de la vigilancia, le sirve a Green para explicar el control organizado del poder que expande su red, a través de micro poderes institucionales. El Estado vigila a través de la sociedad vecinal en *Los Vigilantes*. Sólo se percibe en la mirada de los vecinos la metáfora del panóptico estatal, porque invade el espacio de Margarita, según Green. Será el cuerpo un lugar de exclusión de este panóptico, al tramarse como un espacio de diferenciación sexual, que margina a Margarita ante los vecinos "vigilantes", quienes transmiten una verdad distorsionada sobre ella al jefe de Estado. Ante las acusaciones vecinales que la tildan de "ciudadana inaceptable", la madre se defenderá con la

escritura epistolar. Mecanismo que la someterá más aún al control de su esposo, a través del sojuzgamiento vecinal. Será el hijo, que por su condición autista, se escabulla del control estatal, para desafiarlo con su sabiduría e instar a la madre a renunciar a la opresión. El hijo, según la lectura de Green, representa la memoria que Chile olvidó al asumir su máscara neoliberal.

En oposición al discurso del padre, el lenguaje del hijo es incomprensible y animal, como el rescate de una memoria emocional y ancestral. Un discurso sensorial se instala en sus rituales, que orientan a la madre a despertar su memoria, y tener más compromiso humano con aquella sociedad afectada por las dictaduras. Tal será la solidaridad que la madre tendrá al refugiar a estos extraños vagabundos en su casa, que será llevada a un tribunal para ser juzgada como una extranjera. (Green, 2007: 122) Los vecinos crean entonces una estrategia para negarle refugio a los desamparados y así terminar de socavar la integridad moral de Margarita.

La relación que tiene Margarita con su hijo cambia; al aliarse con él. El saber del hijo es transmitido a través de la leche materna de la madre, cuyo instinto se rebela en esa sabiduría. El hijo percibe cuánto daño le causa la escritura a Margarita, hasta disuadirla a renunciar a ella. Al final, la protagonista va perdiendo el juicio, porque la escritura se ha convertido de pronto en un espacio estéril que no produce nada, más que propiciar la traición de colocarla en evidencia ante sus enemigos vigilantes. Entonces sabe la protagonista que para mediar los deseos del hijo debe desobedecer al padre y renunciar a escribir y volverse animal. (Green, 2007: 133)

Jana van Acker tiene un análisis semejante a Mary Green. Esta crítica toma en su análisis también la teoría del poder de Michael Foucault para hablar sobre el encubrimiento de la memoria por parte del poder y su apropiación de la vida privada. En *Reescribir el cuerpo femenino,* su crítica

advierte que los temas que más se exploran en la obra de Diamela Eltit son el cuerpo marginal, la figura femenina subalterna y el cuestionamiento a las tradicionales identidades culturales. (Van Acker, 2008, 8) La autoridad es masculina y los cuerpos a los cuales se somete son femeninos. Van Acker ve así que la preocupación de Eltit es ver que las mujeres son espectadoras padeciendo conflictos sociales y no así protagonizándolos.

En el estudio de Van Acker se observa las estrategias de subyugación que ejerce el poder sobre los súbditos cuerpos femeninos en la novela *Los Vigilantes*. Margarita, su hijo y los desamparados que resguarda en su casa incumplen con las leyes ciudadanas y quedan por tanto marginados del festín económico neoliberal, al pagar en consecuencia con el castigo de ser vigilados a toda hora. De tal suerte que, hay dos fuerzas que se oponen en la novela: el padre que junto a sus vecinos tribunales controlan el comportamiento de los acusados; y Margarita y su hijo, acusados que velan por la acechanza ciudadana que se ejerce sobre ellos. (Van Acker, 2008: 15)

La disputa matrimonial entre Margarita y su marido admite una lectura política, al plantear que los ingredientes de la dictadura son un padre que abusa de las estructuras familiares, una comunidad envidiosa, y una justicia excluyente y desigual. Ve, de este modo, Van Acker, al rescatar la teoría de Foucault, un poder omnisciente que se expande en la comunidad a través de micropoderes, que encarnan los vecinos vigilantes. (Van Acker, 2008: 18) En este entendido, la dictadura no se personifica tan solo en el mandatario Augusto Pinochet, si no a la vez en organizaciones, instituciones, clases sociales, familias e individuos que respaldan una ley común. La crisis familiar que encarnará el poder, mostrará además el fracaso de las instituciones familiares.

El ejercicio del poder en la novela se basará por tanto en la desigualdad al interior de las relaciones sociales de los personajes, cuya identidad es controlada a partir del sojuzgamiento de sus comportamientos. Como contraparte, la autora chilena propondría en la óptica de Van Acker un pensamiento deconstructor del discurso oficial y completamente desideologizado, que rompa con la imposición de identidades uniformes. (Van Acker, 2008: 21) Tomando en cuenta que el discurso oficial del poder construye identidades, Van Acker propone que el mismo a la vez es el que asigna significaciones culturales a cada cuerpo y actor social. El conflicto matrimonial sirve de arquetipo para enfrentamientos políticos y culturales, rivalidades de género.

Tras el cambio de régimen, Eltit denuncia en su novela a una nación neoliberal carente de identidad y de memoria histórica, cuyo progreso excluye de su seno a las clases más desfavorecidas, para perseguir el modelo económico de Occidente. Los pobres y subversivos suponen el atraso de los valores morales que propugna el poder chileno, durante el gobierno de concertación. Van Acker subraya que una técnica de control del poder es marcar un estigma de marginación sobre quienes no se adapten a la ley del progreso.

En *Los Vigilantes* el padre marca a su esposa, su hijo y los desamparados, para advertir a los demás ciudadanos sobre el castigo que podrían recibir en caso de incumplir la norma. (Van Acker, 2008: 34) Margarita se coloca en postura crítica frente a los valores impuestos por su marido y resiste a través de las cartas sus acusaciones, porque sabe que no es un cuerpo dócil ni útil para él. Busca así esta madre reconquistar su autodominio con la escritura y con el alojo de los desamparados en su casa. Pese a estar en el centro, ella va siendo desalojada por ser diferente, en la medida en que no obedece a pactos gubernamentales.

A Margarita le hace falta una red social protectora que avale su lucha, por lo que los vecinos, micro poderes y guardianes de la ley, se condensan en una masa opresora, que resguarda los intereses del gobierno. La resistencia de Margarita se le antoja a Van Acker como el símbolo de las protestas maternas durante y después del gobierno militar chileno. Por aquel periodo se germinaba una lucha creativa en las mujeres, debido a que la política patriarcal afectaba su hábitat familiar, por el arresto o asesinato de sus maridos, padres y hermanos.

La impunidad del dictador que participó del nuevo régimen también fue determinante para estas decisiones. Es así que, en Chile hubo una politización de la maternidad que reclamaba derechos humanos, en torno a tácticas de subsistencia, pues el pacto de transición había excluido a las mujeres de la participación política. (Van Acker, 2008: 40- 41)

El papel que visualizaba más bien el gobierno militar era el de la mujer como madre reproductora y educadora de niños, según analiza Van Acker, en coincidencia con Green. Como la familia alegorizaba la nación, la mujer era la encargada de generar una filiación ciudadana. Este sistema del *paterfamilias*, representante de la institución familiar, definía el rol de la mujer, al beneficiar gratuitamente a los hombres con su trabajo doméstico. (Van Acker, 2008 : 45)

El *pater familias* de la novela es el representante del mundo dominante y el respeto a las normas, por eso defiende su honor, ante las transgresiones de Margarita. Si de la mujer depende la patria, como lo asintió Pinochet en su discurso, Margarita es juzgada por su rol de madre, en tanto no cumple con los parámetros impuestos. En la novela, la familia nuclear es desarticulada, pues la ley deja de proteger a los ciudadanos. La dictadura desarticuló las familias y más bien produjo el quiebre de los roles maternales, a través de la violencia, según Van Acker. Por tal motivo, la casa

es representada como un panóptico en la novela, donde el esposo, la suegra y los vecinos desaprueban a toda hora las acciones solidarias de Margarita así como la libertad que le concede a su hijo. (Van Acker, 2008: 51)

La expulsión de madre e hijo se origina por evitar convertirse en cuerpos dóciles y útiles a un sistema, sometidos a mejora y transformación. El hijo escenifica una transgresión, por el deseo de articular un nuevo lenguaje que le otorgue libertad. Cuerpo desnudo y primitivo, de instintos básicos, debido al arte de acomodar sus vasijas, no se inscribe en el poder. (Van Acker, 2008: 63) Sus flujos de baba a la vez son otra clase de resistencia contra la imposición de límites creados para un orden cultural. Pronto el niño transmite seguridad a la madre. Hay así una trasfusión de identidades entre ambos, donde el niño se vuelve su mentor y ella un ser animal, corporal y primitivo. (Van Acker, 2008: 66) La animalización al final de la novela quiebra los sistemas de representación del poder.

Los Vigilantes plantea un cambio de estrategias de lucha y supervivencia, según Van Acker. Al desafiar la construcción de la maternidad, se la vislumbra más como una relación que como un rol. Reescribir el cuerpo femenino desde la poética de Eltit es entonces reformular el poder masculino y las relaciones sociales, replanteando el rol de la mujer en la sociedad. (Van Acker, 2008: 68) El conflicto matrimonial es así un enfrentamiento político en *Los Vigilantes.* La familia y la nación; el ámbito privado y lo político son dos caras de una misma moneda.

Las lecturas de Green y Van Acker ven una consciencia de responsabilidad histórica en Eltit, al intento literario de librar a la dictadura chilena de toda impunidad política. Es así que ambas críticas apuestan por el poder de la memoria en *Los Vigilantes* para reactivar la conciencia de los

crímenes acontecidos durante el régimen de Pinochet. Por eso no es casual que ambas se sirvan como plato teórico a la carta de Foucault para explicar los micropoderes que el poder monopoliza para invadir a la familia y atropellar los derechos ciudadanos. La marginalidad en este caso serviría para revelar la debilidad institucional de los micropoderes que instaura la tiranía en una sociedad de apariencia democrática.

Estas lecturas de enfoque histórico son las que yo asumiré para mi propuesta de tesis. La maternidad como un proyecto político de Pinochet, que tanto la crítica de Green y Van Acker analizaron, es lo que mejor engrana con mi propuesta original sobre la familia como la alegoría de una nación en *Los Vigilantes*. Así la familia vendrá a ser un espacio de control por parte del Estado, en tanto institución donde el poder instaura su represión contra "lo diferente".

Josefina Marambio Márquez encuentra en la alteridad una liberación, a través del juego creativo del hijo de Margarita, como mecanismo redentor en *Los Vigilantes.* Su semejanza a las lecturas de Green, Barrientos y Van Acker la localiza en una reivindicación de lo marginado, con la irreverencia del juego infantil, que destruye la impunidad política del poder. En *El ritual de la escritura y el juego en Los Vigilantes de Diamela Eltit*, sostiene Marambio que el poder se impone a través de una rivalidad mimética entre Margarita y su esposo por el poder. La madre realiza su rebelión con la escritura de las cartas, donde atestigua su inocencia, hasta que se detiene ante las amenazas de su esposo, quien la enjuicia por refugiar a los desamparados en su casa. (Marambio, 2009: 4) La salvación de esta madre será incorporarse a los juegos rituales de su hijo, que destituirá las jerarquías a través de su risa. Marambio, Van Acker y Green ven en la maternidad un espacio que en la comunicación entre madre e hijo puede resistir a los abusos.

Marambio añade que madre e hijo acuden a rituales para desligarse de ideologías y formas de vida que no representan su pensamiento. (Marambio, 2009: 7)

Contraria a Marambio, Bernardita Llanos considera que la rivalidad mimética de poderes se da más bien entre el hijo y el padre de *Los Vigilantes.* Llanos observa el contraste y duelo que existe entre el lenguaje autoritario del padre y el sensitivo del hijo en la novela. En su estudio, *Emociones, hablas y fronteras en Los Vigilantes,* Llanos señala como el único desafío al orden del padre se produce a través del hijo. El habla dificultosa y vacilante del hijo larva muestra cómo sus monólogos se arraigan más bien en el cuerpo, haciendo del mismo un recinto en el que circulan con libertad los flujos del deseo. "Su figura se ubica en los límites de lo humano y el dominio de lo abyecto." (Llanos, 2003: 2)

Una frontera entre la cultura y lo salvaje es así el Niño Larva, que pone en cuestionamiento los estatutos del poder y su red de racionalidad. Para sustentar esta afirmación de Llanos, Eltit corrobora esta lectura. Destaca la autora en una entrevista concedida a Leónidas Morales cómo el hijo es quien toma el relato y se hace cargo de la historia, cuando ya la madre la pierde. La greda de las vasijas con las que este artista esculpe sus vasijas será el símbolo del contacto primitivo y universal. (Morales, 1998: 53)

Desde una perspectiva más victimista de género, María Inés Lagos ve el problema de la marginación de la mujer en la novela de Eltit, a través de la invasión del poder a su privacidad. Como el espacio femenino es íntimo y ligado al hogar, su invasión supondría su destrucción moral. *Mujer, escritura y dictadura: reflexiones en torno a los Vigilantes de Diamela Eltit* de Lagos es un estudio que registra cómo la diferencia de género recrea la tensión en las relaciones

de poder, donde se demuestra el lugar subalterno que siempre ocuparon las mujeres. De tal suerte que la invasión de la familia que Lagos identifica en la obra de Eltit, es un gesto de apropiación patriarcal. La represión política de *Los Vigilantes* se expresa en la regulación del comportamiento privado familiar para proteger los intereses de una clase dominante. Esta invasión a la familia produce con un control vecinal que regula el comportamiento de la madre y del hijo, tal como sucedió durante el gobierno de concertación en Chile (Lagos, 1997: 4) El padre crea un entorno de control para la madre, vela así por el honor que tiene como patriarca y autoridad del Estado. Al no soportar que su hijo haya sido expulsado de la escuela, y que su esposa acoja a los desamparados en su casa, impone para ambos un entorno de amenaza. Es una sociedad intransigente, sin espacio para la diferencia, la que se desarrolla en *Los Vigilantes.* Imposición de modernización que se desata en un ámbito neoliberal, donde se hace hincapié en el consumo y el progreso occidental, contra la barbarie. Lagos cree que hay una estrategia de resistencia para enfrentar al poder, a través de las cartas de la madre, aunque al final acaba esclavizándose, por someterse a la lógica del padre. El poder monopoliza la familia y controla las normas que deben regir la conducta de una madre. En esta óptica negativa de María Inés Lagos, no se reivindica el papel constructor del hijo en alianza con la madre, como Marambio, Van Acker y Green sí lo realizan.

La alegoría del proceso escritural de Eltit no ha dejado indiferente a la crítica, al atribuir la intencionalidad estilística para explicar la historia de dominación en América Latina, desde la colonia. A partir de una observación más histórica que las anteriores críticas de Green, Van Acker Lagos, Barrientos y Marambio, Cecilia Ojeda, en *Fracaso y triunfo en Los Vigilantes de Diamela Eltit*, destaca el proceso alegórico de Diamela Eltit para dar visibilidad a Latino América, como continente marginado por el imperialismo. Figuras humanas como la madre, el

hijo, el padre ausente y los vecinos permiten que la obra se lea en dos niveles, un literal y otro figurado. Surge entonces tanto la ficción familiar como la historia de los marginados por Occidente, dos caras de un espejo narrativo en *Los Vigilantes.* Lo cotidiano y lo universal dialogan en *Los Vigilantes,* para describir el proceso de enajenación de Latinoamérica y de la familia por parte de las dictaduras, guiadas por Occidente. "Tanto la historia literal del acoso de la madre y el hijo por parte del padre y los aliados, como el relato alegórico, coexisten desde las primeras líneas del texto" (Ojeda, 2010: 3) Se encuentra así una lectura de ambigüedad coherente, en dos niveles, que muestra por un lado a Margarita angustiada al apelar porque alguien comprenda sus acciones, y por otro, la conciencia adolorida de un continente sometido por el capitalismo y las exigencias de Occidente.

De tal suerte que la violenta colonización a lo indígena o a lo Otro se traduce en la voz de una América Latina subyugada por el imperialismo. El lenguaje colonizador de Occidente se impone con mecanismos depredadores, realizando una construcción excluyente de la realidad. El lenguaje se revela para Ojeda, entonces, como la prisión colonizadora de la protagonista y los desamparados, quienes al igual que Calibán padecen el destino impuesto por el amo Próspero de Occidente, por escribir con los instrumentos de quien la somete. (Ojeda, 2010: 9) Así, gracias a la alegoría, se registra una derrota y un fracaso en la ambivalencia de la lectura de *Los Vigilantes.* En el nivel literal, la madre fracasa en el tribunal que realiza en su contra el marido, pues acaba enloquecida y expulsada de la ciudad. En el nivel alegórico o simbólico, es la novela una historia de resistencia y toma de conciencia de la subalternidad. El triunfo de la novela es que Margarita, a través de la resistencia del hijo a hablar el lenguaje del padre y aceptar su escritura dominante, alcanza un modo intuitivo de vida interior. Ojeda coincide con Green y Marambio, cuando realza el papel del hijo en esta resistencia. Al utilizar la baba y la risa, el niño deshace la identidad

impositiva del padre colonial para ayudar a escapar a la madre hacia las hogueras. El rechazo a la palabra autoritaria del padre se consolida en la unión entre madre e hijo. (Ojeda, 2010: 18)

Roxana Orúe encuentra también un recurso alegórico en *Los Vigilantes* para explicar la historia del sometimiento de América Latina por el imperialismo. Orúe sostiene que Eltit se vale de figuras alegóricas para transmitir un mensaje subversivo y reflexivo. Esta mirada crítica también encuentra la representación marginal de América en el personaje de la madre, quien es sometida por la cultura tradicional Occidental. (Orúe, 2001: 3) Mientras que el hombre representa las normas de una cultura patriarcal, el hijo es promesa de una resistencia subversiva, que se ríe de los estándares oficiales. Las visiones de Cecilia Ojeda y Roxana Orúe son también útiles para mi trabajo, por cuanto el control familiar representa la dominación de América Latina por parte de la alta cultura. Así la alegoría integra la visión familiar con la historia política de Chile en *Los Vigilantes*, según estas autoras.

La vigilancia reconoce el poder de una dictadura, según la lectura de Mónica Barrientos. En su estudio, la crítica recalca cómo los dispositivos de poder buscan legitimar el control, a través de técnicas de sometimiento en la ciudad de *Los Vigilantes*. En *Autoridad, marginalidad y palabra*, Barrientos señala que en la novela de Eltit se alegoriza el mundo occidental y su lucha por imponer su cultura, a través de la vigilancia. Este mecanismo se presenta en el control mutuo de los vecinos. Toma así Barrientos una doble connotación de la función de vigilancia, tanto como despertar y acechanza. La familia será el dispositivo de disciplina que ejerza el poder. Las redes de vigilancia se extienden hacia la ciudad, haciendo que la globalización y sus formas de disciplina cerquen la vida de sus habitantes y excluyan a quienes no se ajusten al nuevo panorama político y socioeconómico.

La casa familiar de *Los Vigilantes* es la imagen de la prisión y el panóptico del siglo XVIII que planteó Foucault en su teoría de la vigilancia, al enlazarse con la crisis de la familia moderna. El padre ya no cumple su rol protector de asilo y cuidado hacia los suyos, al provocar opresión. El padre es esposo y juez político que deslegitima el universo materno, al privarle de construir por su cuenta. Logra así el esposo manipular a la madre mediante la confesión, donde la obliga a explicar aspectos de su vida privada. Informa Margarita a su esposo sobre el espacio íntimo y sobre la expulsión escolar que recibió su hijo, por una falta imperdonable. No obstante, la resistencia convierte a la madre en un sujeto político. (Barrientos, 2005: 8) Con el refugio a los desamparados, la madre y los marginados se convierten en una potencia múltiple. Los desamparados representan la desobediencia y la transgresión a la ley, marginados que el nuevo mundo capitalista pretende aniquilar, por ser una amenaza por su sobrevivencia y fortaleza. (Barrientos, 2005: 4) A este elemento se une el hijo, que visualizado como un "monstruo humano" combina los elementos posibles y prohibidos para derrocar el orden. La unión corporal del niño con su madre traerá la salvación en la novela. De igual, modo, esta lectura sobre la vigilancia y la acción política transgresora de la madre, el hijo y los desamparados será apropiada para mi propuesta de tesis.

María José Clambor es más afín a la lectura corporal que Llanos, Lagos y Green realizan, cuando asume que el control político en *Los Vigilantes* pasa por el plano corporal. En *Psicosis disolutiva del cuerpo hegemónico en Los Vigilantes de Diamela Eltit,* Clambor describe el recorrido que realizan los cuerpos de los personajes para evadir la vigilancia de un poder invisible. La rebeldía se pronuncia en los cuerpos del hijo y de la madre contra las redes de vigilancia del padre, cuerpo hegemónico. En tanto micropoder de vigilancia, el padre se rebela contra su esposa e hijo por considerarlos cuerpos indóciles a su autoridad. De parte de ambos, no hay reconocimiento a su

yugo, al contrario, más bien mecanismos de evasión a través del cuerpo textual de las cartas de Margarita y los juegos de vasijas del niño. (Clambor, 2007: 6) Desde una visión sicoanalista, Clambor apela por una posición discursiva oral en el hijo y la madre para evadir el discurso del padre. Madre e hijo eluden la ley, mutilan el discurso patriarcal del panóptico del padre y rompen con la vigilancia. (Clambor, 2007: 9)

Alvaro Kaempfer habla desde una visión más política sobre la novela de Eltit, para explicar el poder. En *Las cartas marcadas: política urbana y convivencia textual en Los Vigilantes de Diamela Eltit,* explica Kaempfer cómo los textos de la autora chilena proponen una reflexión sobre experiencias de subordinación, vigilancia y cohabitación humana por un poder hostil, trazado a partir del lenguaje autoritario. Ya en los 90, Eltit examina la transición política de un régimen dictatorial a otro democrático, con la incertidumbre y la sospecha de identificar en la sociedad chilena un síntoma de encubrimiento y mentira, a partir de un discurso progresista. (Kaempfer, 2001: 2) Eltit articula la historia de la experiencia chilena y latinoamericana desde los márgenes, según Kaempfer.

El crítico encuentra mecanismos que viabilizan el control mutuo en *Los Vigilantes*, los cuales intentan erradicar lo privado (Kaempfer, 2001: 3) La violencia recíproca y compartida conforma tácticas que encadenan mutuamente a una colectividad, para hacerla renunciar a su intimidad. A través de la ausencia física del tirano, se construye la figura masculina de poder en *Los Vigilantes*, que controla omnipresentemente los espacios marginales, al contrastar con Margarita, que aún posee vida propia.

Kaempferer coincide con Mary Green y Marambio, cuando ve la impunidad como cómplice del crimen político en Chile. En la novela de Eltit, hay un sistema neoliberal y capitalista que se desembaraza de la memoria de una dictadura, para avanzar en una vigilancia sórdida que cosifica los sentimientos, y desaloja los espacios privados de las personas. La vecina controla a Margarita por causa de su propia frustración, al igual como lo hacen muchos otros habitantes cercanos. Lo interesante es que la novela de Eltit, según Kaempfer, pone en crisis la idea de una supuesta libertad en democracia y de la propiedad privada. Se ve entonces el espacio urbano y de las familias como un texto de mirada múltiple, atravesado por un ojo de poder que lo configura de manera uniforme. La salvación y la resistencia ya encarnarían un acto personal y privado, lejos de la utopía nacionalista de una colectividad. (Kaempfer, 2001: 12) Con la escritura de sus cartas, Margarita resiste al desasosiego del orden dictatorial. Aun así, ella cae en el juego de la vigilancia, pues es vigilante y cómplice a la vez de la docilización de los cuerpos en la ciudad.

Patricia Espinoza ve en la unión corporal entre madre e hijo una alianza de superviviencia al poder. *Los Vigilantes de Diamela Eltit: carta, escritura y poder* de Patricia Espinoza es un estudio que entrecruza la problemática de la carta, la escritura y el poder dentro de la novela. El documento y la escritura institucional sostienen las estructuras autoritarias de una dictadura. En la lectura de Espinoza, el hijo se niega a la aceptación de una discursividad que agreda a la madre, y rechaza su acto escritural de respuesta al agresor. Sus enunciaciones, durante la primera parte de la novela, muestran a la madre como un poder adverso y víctima al mismo tiempo. La madre, por su parte, homologa una relación de amor – odio con el niño autista, pues ambos muestran posturas opuestas de enfrentamiento al poder. (Espinoza, 2000: 6) Hay por tanto una rivalidad entre ellos en el comienzo de la novela que se percibe con un hijo que no exterioriza su pensamiento y lenguaje, contra una madre que escribe y utiliza las armas racionales del padre

dictador. Con el avance de la novela, la escritura de la madre narradora se torna justificadora y se somete al poder, al rendir cuenta de su comportamiento. El juego del niño es, en cambio, una desviación de ese poder que despista el control opresor. Solo la unidad entre madre e hijo, son la salvación al final de la novela.

Lecturas históricas, psicoanalíticas, políticas y filosóficas explican la alegoría de la vigilancia que caracteriza la escritura de Diamela Eltit. Para eso, la crítica utilizó la teoría de Michael Foucault, a fin de ahondar un poco más esta acción política en la novela de Eltit. Un proceso de dominación en América Latina desde el imperialismo colonial, pasando por la dictadura de mediados del siglo XX, hasta el régimen neoliberal.

De todas las visiones históricas, filosóficas, sociales y literarias de la crítica, rescato las lecturas históricas y alegóricas de Mary Green, Jana Van Acker, Mónica Barrientos, Cecilia Ojeda y Roxana Orúe. Las dos primeras, desde una mirada histórica, analizan la maternidad como anzuelo político para el control estatal de la familia en la dictadura chilena. A su vez estas autoras hablan sobre los micropoderes que, desde la familia, reprimen a la ciudadanía en *Los Vigilantes.* La tercera crítica toma la vigilancia institucional del panóptico vecinal como un mecanismo de control en la novela de Eltit. De modo tal que, las tres críticas se complementan en la visión de familia como monopolio del Estado, debido al control de la vigilancia vecinal. Sobre la misma. En la lectura alegórica de Ojeda y Orúe, la novela puede entenderse tanto a nivel ficcional como histórico. Así la historia de la dictadura chilena es una novela contada, en *Los Vigilantes* donde su representación es cotidiana.

En mi propuesta sobre *Los Vigilantes*, la familia alegoriza la nación, debido a la maternidad que utilizó como propaganda política Pinochett para someter a los hogares chilenos. Para esta lectura, parto de la propuesta crítica de Mónica Barrientos Olivares, que integra la visión familiar con la historia política de Chile. Sentimental anzuelo, la familia - nación del progreso se torna amenazante, en cuanto los roles y prácticas maternales de la protagonista madre (ciudadanía) son cuestionados por un poder represor, que es su propio esposo y padre de su hijo.

La familia- nación se convierte entonces en un montaje esclavizante para los ciudadanos, por cuanto los fuerza a cumplir un papel que encamine el progreso, a partir del control vecinal. Este hallazgo lleva a Margarita a rebelarse a través de los juegos rituales de su hijo, y de su acogida a los desamparados. Rebelión que no será tan instantánea, pues en un comienzo tendrá miedo de desligarse de la tradición política y familiar. Por lo que su libertad implicará un desafío hacia los valores culturales que el poder le impuso. Dos niveles de la alegoría en *Los Vigilantes*, familia-nación, permiten que el miedo que el poder infunde sea próximo y lejano, inquietante y familiar.

Dos niveles de lectura plasman la escena de un patriotismo colectivo que invade la vida privada de los ciudadanos, a través del control. En el plano metafórico, el poder es un tirano fantasmal que atemoriza a la ciudad, al inducirla a propagar su desconfianza a través de una red de vigilancia. El miedo político se desplaza con una serie de micro poderes que toman cuerpo en la vecindad urbana. En la segunda lectura, más cotidiana, el poder es un padre y jefe de familia que atemoriza a su mujer, al arrinconarla con la vigilancia de los vecinos, quienes ponen en duda su ejercicio de madre. Bajo estos dos niveles de lectura que ofrece la alegoría, el miedo puede ser próximo y cotidiano, en mi propuesta. El hijo es un escape utópico al control político de la dictadura estatal, al llevar a su madre de retorno al bosque de la vida natural.

Dentro de mi propuesta de tesis, a nivel de comparación, las protagonistas de Clarice Lispector y Diamela Eltit deben asumir papeles que cumplen con expectativas de un entorno social, al comienzo. Acciones que las separan del contacto genuino con sus semejantes y sus decisiones personales. Así sus vidas están ancladas en un "deber ser", en vez de un "ser" que las caracterice como mujeres libres. Su pertenencia a un sistema se traza en función a las necesidades de un programa político y social, que las consigna a vivir según el papel que demandan sus "semejantes". Motivo por el cual, sus vidas se reducen a ser cosas, valores de cambio y fichas para sostener un sistema que olvida lo fraternal en pos del desarrollo.

La propaganda del progreso en Latinoamérica traspasó las instituciones familiares, al lograr cosificar las relaciones humanas e íntimas, en los años 60 y 70. En ambas novelas hay un reflejo de este orden, donde los personajes burgueses representan el rol de su entorno, sin percatarse de las inconsistencias de ese bienestar aparente. No hay que olvidar que el Estado de Bienestar estuvo presente también en Brasil y Chile, tras la Segunda Guerra Mundial.

Sistemas que ampararon el fetichismo mercantil en milagros económicos fueron Brasil y Chile. Resalta Noam Chomsky que el término "milagro económico" representa elevadísimos precios para los inversores extranjeros, elevado estándar de vida para las élites y creciente pobreza en la población, desde 1960. Entonces, las fachadas capitalistas en Brasil y Chile fueron el triunfo del éxito norteamericano en América Latina. El milagro económico brasileño que aconteció en los años 70, con una política laboral de salarios bajos y explotación obrera, o el milagro económico chileno que entre 1977 y 1982 incrementó el producto bruto interno, el cuál caería en un 14% para 1983, generaron descontento, huelgas y protestas en estas sociedades.

En *La pasión según GH.,* la protagonista es un reflejo de sus semejantes, por cuanto vive una existencia programada y entre comillas "feliz", en función a las emociones y valores de su clase y cultura carioca. La cucaracha es un agente animal que representa aquello negado por el crecimiento económico y social de Brasil, además de ser la compuerta que cuestiona a GH. su "organización humana".

En *Los Vigilantes,* Margarita es la madre abnegada chilena que reproduce esa máscara de bienestar familiar y nacional, al aceptar incondicionalmente la represión de su marido, el Estado. No obstante, ignora que ese orden familiar sobrevive gracias a la violencia política que se inflige a los enemigos del Estado: rebeldes, clases obreras y discapacitados, encarnados en los personajes alegóricos de los desamparados. Sólo podrá descubrir ella esa desigualdad social a través de su hijo: el Niño Larva.

Las ficciones de Lispector y Eltit intentan desmontar el papel protagónico que Brasil y Chile dieron al valor mercantil. La construcción del desarrollo con el olvido de los sectores necesitados es una constante en sus narrativas, al desmentir la supuesta civilización de naciones en desarrollo, que aspiraron a una mejor categoría de vida, durante la época del "Estado de Bienestar". El confort burgués de GH. la aísla, por no relacionarse de manera auténtica con los demás seres. La familia "nación" de Margarita se encuentra en conflicto con sus intereses personales de madre y mujer libre pensante. Los roles imperantes sitúan a los personajes femeninos de Lispector y Eltit en pugna con sus deseos más íntimos.

El sentido de pertenencia las obliga a cumplir exigencias sociales o mercantiles. De ahí que las vidas de GH. y Margarita sean un maquillaje activado para cumplir las expectativas de su clase, cultura o clan familiar, a fin de "servir" como "ciudadanas" y obedecer a un sistema que cosifica a las personas. Por encima de sus necesidades, GH. y Margarita se ven obligadas a cumplir el destino social de sus amos. De lo contrario, la pena que recibirían sería el castigo de su exilio. Condena que ellas temen y por eso renuncian a su libertad, al comienzo de las novelas.

La pasión según GH. de Clarice Lispector y *Los Vigilantes* de Diamela Eltit retratan el orden de sociedades individualistas que se desarrollaron con la privación de la salud, educación y servicios básicos a los sectores populares. Las protagonistas de estas narrativas, por eso, viven en un mundo donde sus relaciones familiares y sociales son utilitarias y no van más allá de su círculo.

Karl Marx sostiene que el fetichismo de la mercancía es el poder elevado que se le concede al dinero para que el vínculo social entre las personas se reduzca al valor material, a un intercambio entre las cosas. El capital logra que las relaciones interpersonales se cosifiquen. "En el valor de cambio, el vínculo social entre las personas se transforma en relación social y entre las cosas" (Dussel, 1993: 66) Así, las relaciones de las protagonistas de Lispector y Eltit están basadas en estatutos de utilidad y conveniencia momentánea, mas no de entrega real y de lazos genuinos.

La vida de GH. legitima su status con relaciones y posesiones materiales, sin profundizar en el valor natural y vital de lo que la rodea. La época en que escribió *La pasión según GH.,* Brasil ya era un campo de pruebas de Estados Unidos para los métodos científicos de desarrollo industrial,

a partir de 1947. (Chomsky, 2007: 235) A la vez, el país empezaba a desarrollar una economía de libre mercado, que se reflejaría en el estilo de vida de su burguesía.

Margarita de *Los Vigilantes* es esposa de un líder, en una sociedad chilena neoliberal y consumista de 1990, con una fachada democrática, que busca acallar las carencias del pueblo. Las relaciones familiares y sociales oprimen a Margarita, pues se sostienen por la vanidad política de su marido, que consolida su liderazgo con la persecución y el control de la vida privada, a pesar de transcurrir la historia después de la dictadura.

En estos países donde aconteció el "milagro económico", el vínculo social entre las personas se redujo a ser también un valor de cambio. De modo tal que, las protagonistas de Lispector y Eltit son piezas de engranaje de una maquinaria en progreso. Ellas utilizan a quienes las rodean. La capacidad personal de obrar en ellas se convierte así en una relación sometida a las exigencias materiales de una sociedad que asegura su crecimiento con la manipulación ideológica ciudadana.

Al ver que las relaciones cosificadas fundan las personales, el dinero es visto como el dios para el cual todo es sacrificado. (Dussel, 1993: 67) La energía que se extrae del trabajo de los pobres, desplazados ante el crecimiento capital, cimenta el valor destructor de los poderosos en *La pasión según GH.* y *Los Vigilantes*. En ámbitos burgueses, la sed de enriquecimiento se apodera como un gesto de legitimación del poder, ya sea para reafirmar la seguridad social de GH., o el poder político del marido de Margarita en *Los Vigilantes.* El rol del dinero pasa a ser así protagónico y supersticioso en el imaginario colectivo.

El culto al dinero se establece con el sacrificio por la acumulación de bienes. “El culto al dinero (Geldkultus) tiene su ascetismo, sus renuncias, sus sacrificios: la frugalidad y la paciencia, el desprecio por los placeres mundanos, temporales y fugaces, la búsqueda del tesoro eterno.” (Dussel, 1993:69) GH. renuncia a un contacto cercano con las personas y seres vivos, e incluso a ser madre, por preservar su sentimiento egoísta de mujer en apariencia libre, mientras Margarita abandona su privacidad para cumplir con los estatutos nacionales que le imponen su marido y su suegra. Ambas protagonistas renuncian a sus derechos para la preservación de un orden.

El capital absorbe una importancia absoluta en los gobiernos de Latinoamérica de los años 60, y genera ceguera social. En *La pasión según GH.*, la acumulación de bienes y cultura ofrece el refugio de su protagonista, que ignora el esfuerzo de las clases trabajadoras como su sirvienta. La decadencia de la burguesía es representada en una vida inauténtica, de copia y parodia, basada en intereses de utilidad y comodidad material. En *Los Vigilantes* el poder acumula la información sobre vidas privadas de los ciudadanos para apoderarse de una ciudad, al hacer que todos renuncien gradualmente a la solidaridad.

El egoísmo da la espalda a la ayuda mutua. GH. se sirve de otros, aunque no se responsabiliza por nadie. “Todo aquí se refiere, en verdad, a una vida que si fuese real no me serviría (…) plagiar una vida probablemente me daba seguridad precisamente porque esa vida no era mía: no era responsabilidad para mí” (Lispector: 2015, 27) GH. no comprende el valor de cuidar su vida, así que tampoco se preocupa por el resto. Es por tanto su existencia un plagio, que se sostiene de la utilidad de quienes le sirven según la circunstancia. La vida de Margarita en *Los Vigilantes* cumple también un rol similar. Su vida es información “útil” para alimentar al poder, sin comprender aún el valor de su hijo, y por ende, de su lucha personal.

El capital es un vampiro que se alimenta del trabajo obrero. Maquinaria que ignora la energía humana de su funcionamiento. GH. desestima que la comodidad de su clase se construyó con el esfuerzo humano del nordeste brasileño como Janair, criada de color que trabajaba para ella. El marido de Margarita es un "vampiro" que examina la vida de los habitantes de clases medias y bajas, distorsiona su identidad con los rumores, para hacer funcionar su poder. Margarita padece este asedio y es consciente de que los desamparados de la ciudad, fugitivos políticos, desertores, enfermos mentales, discapacitados y pobres, también lo viven.

Intentarán valerse estas mujeres letradas de herramientas culturales para defenderse del poder. GH., como mujer artista, querrá sostenerse de su comprensión racional, mientras que Margarita con su destreza en la escritura epistolar. Su conocimiento será insuficiente ante estos espacios, que buscan enajenar su sensibilidad, para convertirlas en objetos. Por lo que su camino será renunciar incluso a estos dones artísticos o intelectuales.

Lispector y Eltit desarrollan en su escritura una óptica de la marginalidad, en periodos de transición política de Latinoamérica. Procesos de gran acumulación capital fueron excluyentes y sólo favorecieron a sectores privilegiados de la sociedad, a mediados del siglo XX. La importancia del capital en sociedades oligárquicas, que solo construye un futuro feliz entre unos cuantos, es la crítica de las autoras latinoamericanas a estas sociedades que se olvidan del amor solidario. Mujeres consignadas a cumplir roles que no comulgan con su verdadera vocación, son interpeladas por seres marginales que ponen en crisis su mundo material.

Personajes marginales a la civilización y a la nación las sacan de este adoctrinamiento para conectarlas con su intuición y proyectarlas hacia una experiencia interior. “Cosas” que se encuentran fuera de las relaciones del mercado, por no ser útiles al sistema cultural o económico, habitan la naturaleza. Desde un “afuera” simbólico, la cucaracha y el niño larva son personajes que encienden la sensibilidad perdida de GH. y Margarita.

Ambas mujeres descubren con ellos su capacidad de sobrevivencia. Este don se activa por medio de una transgresión que rompe con los roles que ellas representaban, de egoísmo y autosuficiencia, al volcarse en un amor hacia el Otro. Una defensa del espacio privado emocional, no colonizado aún por el poder, por otro lado, se registra en la parte afectiva femenina. Svetlana Alexiévich, en *La guerra no tiene rostro de mujer*, rescata los relatos de mujeres que combatieron en las filas del ejército rojo, durante la Segunda Guerra Mundial.

La escritora reúne testimonios de cientos de sobrevivientes que manifiestan su sensibilidad y solidaridad, incluso en momentos en que el deber les exigía ser crueles con los prisioneros alemanes. “No se imagina lo difícil que es matar a un ser vivo (…) La cuestión fue que me había acostumbrado a ellos, eran enemigos, pero los veía (…) En un combate cuerpo a cuerpo, el adversario te mira a los ojos”. (Alexiévich, 2015: 40) Mujeres, en tiempos de guerra, son capaces de corresponder a la mirada del enemigo, debido a la compasión sensible que poseen.

De modo análogo, las mujeres de Lispector y Eltit, proyectan su mirada hacia el Otro, aquello repudiado por su cultura; lo visibilizan, lo liberan y se liberan través de él; sólo así trasgreden el miedo. La solidaridad y respeto hacia la vida hace a las heroínas más valientes y capaces de sobrellevar el peso del poder cultural o social sobre sus vidas.

La transgresión, en consecuencia, logra que ambas mujeres padezcan la condena simbólica o política de su entorno. Cuando quebranta Margarita su rol de ser "buena madre" y "ciudadana", al ayudar a los desamparados, se convierte en perseguida política. Ni bien GH. come a una cucaracha, ingresa en el reino de la culpa que instauró la educación "humanizada" en ella, para hacerla dudar de su condición civilizada de "escultora amateur".

El desafío que enfrentan las protagonistas para perder el miedo al exilio de la norma cultural es recobrar su intuición "animal" y guiar el camino de su experiencia histórica. Margarita y GH. trascienden los preceptos de su tiempo y espacio sociales, por búsquedas personales y sensibles. Logrando así situarse las obras de Lispector y Eltit en una cruzada: reconquista de espacios negados por la cultura y su cosificación mercantil.

1964, año en que se publica *La pasión según GH.*, y en el que empieza la transición de un régimen socialista a uno de derecha militar, la sociedad brasileña buscaba salir de la inflación, cubriendo la deuda externa, para acomodarse a un ámbito semejante a Europa y Estados Unidos. GH. es la representación de esa hegemonía liberal decadente, que ignora el valor de la naturaleza, la riqueza de la Amazonía y de las clases obreras.

Cuando se produjo la transición a la democracia en Chile, en 1994, durante el mandato de Patricio Alwin, se encaminó al país hacia un ciclo también neoliberal. Al encubrir las heridas de la dictadura y así transformar en amnesia el imaginario colectivo, se intentó dopar a una sociedad para que sea capitalista y complaciente. El hijo autista de Margarita y los desamparados son esa cifra descuidada por el desarrollo industrial de Chile, que Pinochet llevó a cabo con el "milagro

económico". Discapacitados, enfermos mentales y ciudadanos descuidados quedaron a la deriva tras el tapiz civilizado del desarrollo.

Ante la hipocresía de estas sociedades, Lispector y Eltit desmienten las máscaras del progreso y muestran la subalternidad ignorada, como una tentativa de redención. Los personajes marginales de ambas novelas desmienten los valores "democráticos" y "representativos" de estos gobiernos desarrollistas. Así, mi propuesta comparativa entre ambas novelas es una búsqueda por integrar el contexto social de ambas obras con la utopía que buscan sus personajes, para escapar del mundo mercantil en el que parecen estar consignadas., como piezas de un sistema social.

3. EL DESPOJO SOCIAL DE CLARICE LISPECTOR

La pasión según GH. (1964), novela de Clarice Lispector, narra el peregrinaje de GH. por el despojo de su vida humana, hasta encontrar su verdad en la naturaleza. La protagonista es una artista burguesa de los años 60 que vive enfrascada en la seguridad de un departamento lujoso, con un status económico que ampara su poder social, hasta que pierde la certeza de su importancia, tras el encuentro con una cucaracha.

El "insecto" hará que la protagonista dude de su formación humana, hasta llegar a ver con extrañeza aquel universo de esplendor que la rodeaba, en tanto signo de su clase acomodada. Como si se tratara de la versión femenina de Gregorio Samsa, *La pasión según GH.* pareciera ser un relato de humor negro narrado a dúo por Carlos Marx y Franz Kafka, al describir la pesadilla que enfrenta la burguesía, tras descubrir que sus posesiones no valen nada frente a un saber inmemorial.

La cucaracha impulsa a GH. a la búsqueda de su origen histórico. Desestabiliza además su cultura, en cuanto esta fuerza familiar e inquietante, la hace recordar su infancia pobre. Siniestro descubrimiento que arrastrará a GH. por una com-pasión de comunión con la vida.

Al ver en el insecto una amenaza, GH. se ampara en la agresión para protegerse de aquel elemento ajeno a su "civilización". La cucaracha provoca un quiebre mental en la protagonista. La ruptura con el pensamiento y orden utilitario de la vida es la pasión, que contrariamente a la Educación, rescata el lado olvidado del instinto y lo reivindica con la intuición. Lispector cuestiona así el camino al éxito adquirido, al plantear más bien la idea de un retorno a lo animal, con el despojo de GH. de su parte humana.

El despojo de la pasión es la contracara de la adquisición burguesa de Río de Janeiro de los años 60. En el desmontaje de sus valores materiales y sociales, GH. se descubre. “Perder”, en cambio, es un “peligroso hallarse” para ella; una apuesta segura donde será más favorable reencontrarse sin armaduras.

3.1 El miedo a la desorganización

Al principio de la novela, GH. teme una interrupción en el curso de su organización humana. “Intento dar a alguien lo que he vivido y no sé a quién, pero no quiero quedarme con lo que he vivido (…) tengo miedo de esa desorganización profunda. “ (Lispector, 2015: 11) A fin de evitar desordenarse, ella busca dar testimonio del acontecimiento, aunque no sepa a quién.

Busca así comprender el hecho. “A eso prefiero llamarlo desorganización, porque no quiero confirmarme en lo que viví: en la confirmación de mí perdería el mundo tal como lo tenía” (Lispector, 2015: 11) Confirmarse en esta experiencia, sería perder la vida anterior que tenía. Por eso prefiere llamar “desorganización” a “esto” que la confunde. . “Si me confirmo y me considero verdadera, estaré perdida, porque no sabría dónde encajar mi nuevo modo de ser” (Lispector, 2015: 11) La experiencia le acaba de revelar una verdad, en caso de confirmarse en ella se perdería, pues dejaría de “pertenecer” a esa vida que tenía antes.

En esa búsqueda de comprensión, GH. teme dejar de *pertenecer* a la vida que tenía. Se siente incapaz de habitar un mundo nuevo, que le trae una verdad para la cual no está preparada. El ámbito revelador que experimenta tras este encuentro, es amenazante, pues le transmite la sensación de pérdida. “He perdido algo que era esencial para mí, y que ya no lo es. (…) como si

hubiera perdido una tercera pierna que hasta entonces me impedía caminar, pero hacía de mí un trípode estable". (Lispector, 2015: 11) Ella perdió en esta experiencia algo que le daba estabilidad pero ya no necesita más. Lo que poseía le impedía avanzar. El trípode hacía de GH. algo " hallable" aunque predecible, antes de sentirse desorientada.

El "trípode" es esa ficción de bienestar. El despojo de la "tercera pierna" es, en cambio, una verdad desnuda, difícil de nombrar. De ahí que sea complicado perderse para la protagonista, porque lo que hasta entonces había vivido era una construcción social. "Hasta ahora hallarme era tener una idea de persona en la que insertarme: en esa persona organizada me encarnaba" (Lispector, 2015: 12) "Hallarse" era tener una identidad organizada con la cual insertarse en la sociedad. Por lo que esa identidad era sinónimo de una tercera pierna. "La idea que me hacía de la persona procedía de la tercera pierna" (Lispector, 2015: 12)

GH. siente la necesidad de encontrarse a sí misma. Hallarse sería descubrir un medio de salir de este mundo que le cuesta comprender. "Ayer, sin embargo, perdí durante horas y horas mi montaje humano. Si tuviese valor, me dejaría seguir perdida", destaca el monólogo. (Lispector, 2015: 12) La pérdida del montaje le priva del valor de encontrar una puerta por dónde empezar. La cobardía así la posee. "Pero temo lo que es nuevo y temo vivir lo que no entiendo" (Lispector, 2015: 12) Le cuesta a ella vivir un mundo que no comprende, y que le resulta incómodo.

La pantalla familiar de su vida se torna ófrica y ajena, en cuanto la cucaracha desafía su antigua "construcción organizada" de persona, lo que creía ella "ser". La Cucaracha opera como un cambio de sentimientos y convicciones mentales en la protagonista, al ocasionarle desilusión. "Tal vez la desilusión sea el miedo a no pertenecer más a un sistema" (Lispector, 2015: 12) El

miedo es entonces no *pertenecer* más a un sistema, donde ella había organizado lo mejor: "la esperanza" (Lispector, 2015: 13) Este nuevo mundo en cambio carece de sentido. "El miedo ahora ¿Es que mi nuevo modo carezca de sentido? " (Lispector, 2015: 13) GH. intenta clasificar lo que no entiende para pertenecer aún a la tradición.

3.2 La organización social es una prótesis

GH. se pregunta si la tercera pierna fue una creación suya. "¿Fue entones en la edad adulta cuando tuve miedo y creé la tercera pierna?" (Lispector, 2015: 13) Ella se da cuenta de que el miedo la movió a inventar una prótesis de resguardo. *Prótesis* designa en el diccionario la reparación artificial de un órgano que falta. La "tercera pierna" es la máquina organizada de una civilización. Todo lo que hay que "construir" en identidad para encajar en la cultura es un aparato ortopédico que transforma en discapacidad las habilidades naturales.

La prótesis es una pieza artificial que a la vez sustituye algo "vivo". La sociedad en la que vive la protagonista es artificial, la libertad es en cambio un hecho natural que se opone a la "tercera pierna". De ahí que la "tercera pierna" sea la cultura de GH. en tanto sinónimo de su represión. "Perderse significa ir hallando y no saber qué hacer con lo que se va descubriendo. Con las dos piernas que andan, pero sin la tercera que asegura". (Lispector, 2015: 13) El desafío de GH., en esta perdida, es andar sobre sus dos piernas, recobrando su habilidad natural, su libertad. "No sé qué hacer con la aterradora libertad que puede destruirme" (Lispector, 2015: 13) Teme la protagonista que esta libertad sea destructora.

El "sentido organizado" correspondía a un orden que clasificaba todo, la seguridad se amparaba en un mundo que se entendía porque es armónico y está hecho a medida y semejanza de la ley.

La libertad en cambio podría resultar violenta. Sandra Garabano asegura que GH., en un comienzo se mueve en un espacio "marcado por valores de orden, trabajo y pudor (que responden a los valores de la clase media a la que pertenece)." (Garabano, 1995: 6) El Confort es el plano moral burgués rutinario de la felicidad que empieza a esfumarse, en cuanto el encuentro provoca desintegración. "Me siento tan asustada cuando me doy cuenta de que durante horas he perdido mi formación humana" (Lispector, 2015: 13) La desintegración es un atentado también contra su formación cultural.

La pérdida del montaje es la desintegración de los condicionamientos sociales. GH. explica cómo es la vida humanizada a partir de una imagen: "la carne infinita es la visión de los locos". (Lispector, 2015: 13) Este caos es pavoroso por el vértigo que ocasiona al representar lo inabarcable de la vida en sí. Pero "si cortase yo la carne en pedazos y los distribuyese a lo largo de los días y según los apetitos, entonces no sería ya la perdición y la locura: sería nuevamente la vida humanizada" (Lispector, 2015: 14) Cortar la carne de la vida a pedazos es ordenarla, racionarla y por tanto liberarla de esa locura aberrante que está fuera de la cultura.

Lo humano es la construcción que cobra sentido a partir de la organización. Humanizar es el acto de discernir la vida a través del pensamiento. La visión entera, contrariamente, es lo incomprensible que acarrea la demencia. GH. se resguarda de ella e intenta cavilar. Es así que el temor de enloquecer la lleva a resguardarse en la escritura, como herramienta que aún la conecta a esa cultura logocéntrica de pensar. "Pero recelo de comenzar a componer para que me pueda entender alguien imaginario, recelo de comenzar a "elaborar" un sentido" (Lispector, 2015: 14)

3.2 La imposibilidad de comprender una revelación

Ella elabora un sentido para salvarse de la monstruosa visión de la totalidad. Pretende entonces "encuadrar la monstruosa carne infinita y cortarla en trozos asimilables para el tamaño" de su "boca y la visión de" sus "ojos" (Lispector, 2015: 14) Intenta acomodar esa totalidad sin límites en función a su lenguaje y a su visión limitada. Ser letrada no le garantiza comprender aquella vida. "Toda comprehensión intensa es finalmente la revelación de una profunda incomprehensión" para la protagonista (Lispector, 2015: 15) El lenguaje es insuficiente para explicar lo que acaba de presenciar y se torna en agonía, debido a sus limitaciones.

Sobreviven trozos de revelación que el lenguaje humano no es capaz de reconstruir. "Soy la vestal de un secreto que no sé ya cuál fue" (Lispector, 2015: 15) Vesta era la diosa romana de los misterios del hogar. Como una oficiante del rito sagrado, GH. se resigna a sentir la experiencia sagrada, mas no a tratar de entenderla, pues es incapaz de reproducirla en palabras humanas. Conceder una interpretación a este hecho sería limitarlo, por lo que desiste de cualquier explicación. "No quiero que se me explique lo que de nuevo necesitaría aprobación humana para ser interpretado" (Lispector, 2015: 15)

Durante la pérdida de su montaje humano, GH. reconoce haber tenido el valor de no componer, organizar o "prever" significación alguna. Se dejó antes bien llevar por lo que desconoce. (Lispector, 2015: 16) Prever sería condicionar la mirada ante la experiencia, bloquear una mirada honesta al mundo. "Ver" en cambio es una apertura sin límites, y sin la restricción del pensamiento. "Hasta entonces no había tenido el valor de dejarme guiar por lo que no conozco y rumbo a lo que desconozco: mis previsiones condicionaban de antemano lo que vería" (Lispector, 2015: 15)

El avance hacia la libertad es el acto sonámbulo de entregarse a lo que carece de entendimiento. GH. tiene el desafío de realizar la iniciación con confianza, a lo largo de *La Pasión según GH*. El despojo implica un acto ciego de fe para habitar un vivir sobrenatural que sobrepasa la vida acomodada que había tenido hasta ese momento. “Esa cosa sobrenatural que es vivir” (Lispector, 2015: 17) Más allá de esa vida que ella “había domesticado” para que sea “familiar” está lo desconocido, en la total desolación. (Lispector, 2015: 17) “Mientras escriba y hable, voy a tener que fingir que alguien está estrechando mi mano”, señala. (Lispector, 2015: 17) Por temor al desamparo, la protagonista se refugia en la compañía imaginaria del lenguaje, como si este fuera una persona que la protege. “Cuando pueda soltar tu mano iré sola y con horror”, insiste (Lispector, 2015: 17) Así, su amparo en la escritura es por terror a una verdad que le revele la luz “natural de lo que existe”, más allá de la moral y los valores que ella conocía. (Lispector, 2015: 17)

La desmesura de esta revelación es un amor neutro, que carece de filtros emocionales y estéticos. “Amor tan neutro que, no, no quiero (…) hablar ahora sería precipitar un sentido” (Lispector, 2015: 18) Este amor no es comprensible, por no pertenecer a un sistema moral que sostiene a su clase y entorno social. “Antes vivía yo en un mundo humanizado, pero lo puramente vivo ¿ha destruido la moralidad que yo tenía?” (Lispector, 2015: 20) Un mundo vital trascendió la organización moral que la sostenía, al destruir su sistema de valores.

3.3 GH: un sobrenombre de vida

GH. reconoce la impostura de llevar su nombre, un artificio social. Poco antes de encontrarse con el insecto, a las diez de la mañana, se sentía más a gusto que nunca en su departamento donde

moraba “casi lujosamente”. (Lispector, 2015: 22) Todas las piezas de su vida encajaban, incluso ella se agradaba a sí misma. Pero desde un presente se cuestiona si esa imagen que tenía de sí misma era real. Interpela así qué había tras esa imagen en el silencio. La instantánea muestra a GH. algo “inexpresivo” en su retrato, algo que escapa a cualquier sesgo cultural que lo defina. “A veces, mirando una foto tomada en una playa o en una fiesta, distinguía con leve aprensión irónica lo que aquel rostro sonriente y oscurecido me revelaba: un silencio”. (Lispector, 2015: 22)

Más allá de su ser social, su retrato escondía un misterio. Jamás se le había ocurrido a GH. pensar que un día se encontraría con aquel silencio inexpresivo de su rostro, donde el mundo se le revelaba a su vez inexpresivo y real. Se conocía a un nivel superficial, por lo que ese silencio en soledad le revela más bien un contacto mayor con su interior. “El resto… el resto eran siempre las organizaciones de mí misma” (Lispector, 2015: 23)

El resto era la construcción social de su nombre. “El resto era el modo en que poco a poco me había transformado en la persona que tiene mi nombre. Es suficiente ver en el cuero de mis maletas las iniciales GH.” (Lispector, 2015: 23) El resto era una impostura de vida, reconocida entre sus semejantes, más no como un ser genuino para sí misma. “También para mi denominada vida interior (…) me trato como las personas me tratan: soy aquello que los demás ven de mí” (Lispector, 2015: 23)

GH. representaba las iniciales de un rol social, mas no lo “esencial” de un destino trascendental. La ficción de un “nombre” muestra a la burguesía como un sector social respetable, desde afuera, pero decadente, ófrico y frágil desde adentro. “La tragedia –que es la aventura suprema –nunca

se había realizado en mí. Sólo conocía yo mi destino personal" (Lispector, 2015: 23) La burguesía ha constituido la imagen del destino personal, en tanto movilidad social. El ideal burgués en los 60 era que el hombre construye su destino. Sinónimo de un aparente dominio social sobre la vida personal. No obstante, hay algo que escapa al dominio de la protagonista, el peso de un destino que vaya más allá de su elección personal. GH. no había explorado hasta entonces una posibilidad de trascendencia que escape a su rol personal de clase. "Y mi especie de belleza. ¿Sólo mis retratos son los que fotografiaban un abismo" (Lispector, 2015: 23) Sus retratos en cambio, parecían fotografiar un abismo, aún no mediado por la opinión social.

En la narración, GH. habla de sí misma como de una escultora aficionada. Asocia así su vida con un ejercicio artificial de escultura que apenas se aproximaba a un pre – clímax de realización. "En cuanto a mi denominada vida íntima, tal vez haya sido la práctica ocasional de la escultura lo que le haya dado un leve tono de preclímax" (Lispector, 2015: 24) Apenas había podido auscultar ella en su interior. Su vida no había alcanzado una plenitud real. Desprovista de intensidad, GH. desconocía la violencia de una misión genuina por la cual arriesgarse, una aventura épica. "He nacido sin una misión que cumplir, mi naturaleza no me imponía ninguna." (Lispector, 2015: 25)

Hasta entonces había vivido GH. un pretexto de vida, sin animarse a la sinceridad de traspasar las iniciales de su nombre. El sobrenombre era una "pre existencia" organizada de seguridad más no la profundidad suficiente como para ser honesta consigo misma y saber quién es sin la valoración de otros. (Lispector, 2015: 25) La experiencia trascendental en cambio esculpió capa tras capa este pre- texto y pre- clímax para llevarla al amor. "Un momento antes del clímax, un

momento antes de la revolución, un momento antes de lo que se denomina amor". (Lispector, 2015: 25)

La construcción de su vida era obra de su entorno. "Un ojo vigilaba mi vida, y ese ojo era probablemente lo que llamaba ora verdad, ora moral, ora ley humana, ora Dios, ora yo…" (Lispector, 2015, 25) Su tibieza carecía de responsabilidad. GH. vivía una "promesa" mas no un compromiso con los demás. (Lispector, 2015: 26) "Para tener lo que tenía nunca había necesitado esfuerzo alguno o talento. Lo que tenía no lo había conquistado, era un don" (Lispector, 2015: 26) Desconocía el esfuerzo de cultivar las relaciones con trabajo, dentro de su confort burgués. "Solo tuve la facilidad de los dones, y no el horror de las vocaciones". (Lispector, 2015: 26) La vocación de amar estaba más allá de esa superficie de su nombre, a partir de la cual creó lazos efímeros.

Hacía GH. en sus relaciones bolitas redondas con miga de pan, donde todo parecía encajar perfectamente, así como sus amistades y parejas. "El mundo era un lugar que me servía para vivir (…) podía yo meter una bolita de miga en otra, bastaba yuxtaponerlas, y sin forzar siquiera (…) iba formando una pirámide curiosa" (Lispector, 2015: 26) Este mundo estaba hecho de organizaciones donde todo parecía tener un lugar para GH., sin una entrega completa. A ella le "bastaba presionarlas lo suficiente para que una superficie se uniese a otra superficie y así con placer". (Lispector, 2015: 25) Así el resultado de sus relaciones era el de un triángulo hecho de "formas superpuestas", donde conocía el placer más no el dolor de una entrega absoluta. (Lispector, 2015: 26)

3.4 El plagio de una vida acomodada

El inmueble es un reflejo de la protagonista, por estar en el último piso de un edificio. En tanto signo de distinción, marca el privilegiado status de su propietaria. “El apartamento me refleja. Está en el último piso, lo que se considera un signo de elegancia”. (Lispector, 2015: 27) El lujo caracteriza el signo de una burguesía carioca que se siente poderosa frente a las clases menos favorecidas. “Personas de mi ambiente procuran vivir en lo que se llama “„bajo los tejados‟ (…) Es un verdadero placer: desde allí se domina a una ciudad”. (Lispector, 2015: 27) Desde lo más alto se sugiere la sensación de dominio ciudadano, arrogancia de una clase media alta.

GH. describe el inmueble como la réplica de algo real. Por lo cual esta vida elegante es ficticia. “Todo aquí es la replica elegante, irónica y graciosa de una vida que nunca ha existido en parte alguna: mi casa es una creación puramente artística”. (Lispector, 2015: 27) El departamento de GH. se constituye así en una copia, la parodia o la imitación de una verdad que jamás existió. “El ambiente de personas semiartísticas y artísticas donde vivo debería, no obstante, hacerme rechazar las copias: pero siempre he preferido la parodia.” (Lispector, 2015: 27) Una copia artística de la realidad es un plagio que parodia una vida, más no revela su autenticidad. La parodia de su clase maquillaba la posibilidad de un compromiso. GH. prefería la farsa porque le permitía vivir en comodidad. Ella sostiene, así: “plagiar una vida probablemente me daba seguridad precisamente porque esa vida no era mía: no era una responsabilidad para mí” (Lispector, 2015: 27) Vivir un simulacro la desligaba de cualquier vínculo que traiga sufrimiento épico. La seguridad de no responsabilizarse por nada era lo que regalaba a GH. la gracia de vivir sin dolor, a través de un nombre social de fachada.

GH. tenía una idea de vida, más no una existencia. GH. era un plagio de hábitos adquiridos por protocolo, un epígrafe del destino social que debía reproducir para pervivir dentro de la cultura y de sus semejantes. Un lenguaje que entre comillas la distaba de un contacto directo con el mundo. La narración sugiere que la protagonista se desvinculaba de todo. “La refinada elegancia de mi casa se debe a que aquí todo está entre comillas”. (Lispector, 2015: 27) Su departamento era una citación que no terminaba de fundirse con el todo. “Por honestidad, para con una auténtica creación, cito el mundo, lo citaba, ya que él no era yo ni mío” (Lispector, 2015: 27) Ella también era una cita, una construcción cultural e ideológica, basada en la mirada de los demás.

Citaba GH. al mundo, lo nombraba, mas no se involucraba con él. Como si las comillas del lenguaje, todas aquellas convenciones culturales de la sociedad, la separasen de la tierra. “¿La belleza, como para todas las personas, una cierta belleza era mi objetivo?” (Lispector, 2015: 27) La ficción de una vida placentera no la comprometía con el mundo. Por lo que la belleza de los placeres burgueses la “poseía como una invención”, al carecer del esfuerzo de un amor real. (Lispector, 2015: 28)

Al revelarse su fotografía, se revela así su presencia de ectoplasma, el retrato de una impostura que antes la complacía. “Yo era la imagen de lo que no era. Y esa imagen del no ser me colmaba por completo: uno de los modos fuertes de ser negativamente”. (Lispector, 2015: 28) Resalta la crítica Sandra Garabano que en el texto existe una tensión “entre la necesidad de vivir en un mundo entre comillas para defender una falsa identidad y el deseo de abrirlo hacia lo desconocido.” (Garabano, 1995: 7)

La casa de GH. es así la imagen de una réplica. Un intento de vida que representaba el bienestar de las clases pudientes en el Brasil de los años 60. El lujo de este orden burgués parecía condenarla a la negación de sí misma y a un desconocimiento del mundo. Hasta que la experiencia le hace dudar de su sobrenombre de vida. "GH. en el cuero de las maletas, era yo; soy yo ¿todavía? No. Desde ahora preveo que lo más duro que mi vanidad tendrá que afrontar es el juicio de mí misma" (Lispector, 2015: 29) Su vanidad social se desploma porque ahora deberá afrontarse a una honestidad real, que descascara la belleza de un fraude.

3.5 El departamento de GH.: un simulacro de la naturaleza

Poco antes de la experiencia con el insecto, GH. pensó en ordenar el departamento. Un intento de marcar una organización humanizada que la separe de la barbarie, se expresa en ese gesto. Esclarece GH. que su vocación siempre fue ordenar, en tanto signo de su organización educada, pero la posición acomodada que había alcanzado con los años la privaba de ese placer. No obstante, en ese día en que carecía de servicio doméstico, se veía con necesidad de hacerlo, como un modo de planificar su vida, así como lo hizo siempre. (Lispector, 2015: 30- 31)

Pensó GH. entonces en encaminarse al cuarto de la doméstica que acaba de abandonar tres días antes el domicilio. Atravesó la cocina que da a la zona de servicio, se detuvo en el pasillo de aquel dormitorio. Se puso a fumar y miró con vértigo los 13 pisos del edificio donde ella moraba, al asociar el inmueble de inmediato con un tenebroso paisaje.

Así comenzó a comparar el aspecto de su inmueble con el de una fábrica industrial. Esta metáfora responde al estilo de vida de la burguesía, que se levanta con el trabajo obrero. "El vientre de mi inmueble era como una fábrica. Una miniatura del tamaño de un paisaje de

gargantas y canyons." (Lispector, 2015: 31) GH. se puso a contemplar el patio. La descripción vertiginosa de ese espacio es como el de una naturaleza muerta. "Todo aquello era de una riqueza inanimada que me recordaba a la naturaleza". (Lispector, 2015: 32) Esta imagen sugiere una réplica también, una imitación de una naturaleza que fue construida por cientos de manos obreras para la instalación del agua potable.

En ese momento que parece carecer de sentido, un sentido está a punto de revelársele a la protagonista. El sinsentido de esa vivienda burguesa está a punto de revelar un "monstruoso interior de máquina". (Lispector, 2015: 32) Podría ser la réplica de una fábrica en la que la fuerza de trabajo humano se sacrifica por el lujo de los poderosos. (Lispector, 2000: 31) El departamento es la réplica de una naturaleza muerta que espera destaparse como algo vivo, bajo su superficie.

La riqueza inanimada material es un orden del cual GH. empieza a desconfiar. Es ahí donde el paisaje de su edificio le resulta también una invención siniestra. La civilización de este inmueble burgués es el maquillaje de una naturaleza cautiva. En un departamento acicalado, ¿dónde podría encontrarse su hueco? Probablemente en los "bajos fondos" como los denomina la protagonista, al referirse al cuarto donde suele alojar a la servidumbre. (Lispector, 2015: 34) "Comenzaría quizás por ordenar el fondo del departamento: el cuarto de la criada debía de estar inmundo, en su doble función de dormitorio y depósito de trapos, trastos viejos, periódicos antiguos, papeles de envoltorio inútiles y bramantes inservibles." (Lispector, 2015: 31)

GH. se forma una idea preconcebida del dormitorio. En cuanto ingresa al espacio su visión le resulta chocante, por su exceso de luz, contrario a la penumbra que imaginó. "En vez de la

penumbra confusa que esperaba, choca con la visión de una habitación que era un cuadrilátero de blanca luz." (Lispector, 2015: 34) Lejos de la suciedad que GH. visualizó se espanta al encontrarse con una habitación completamente limpia.

Este orden ajeno al que ella preconcibió desde su clase, la sorprende, por ver en él un gesto de apropiación. "No contaba con que aquella empleada, sin decirme nada, hubiese ordenado la habitación a su manera, y con osadía de propietaria la hubiese liberado de su función de trastero" (Lispector, 2015: 34) Si bien GH. es dueña del inmueble en su totalidad, Janair pareciera haberse apropiado simbólicamente de él, al preparar para sorpresa de GH. un "vacío seco" de limpieza vibrante que escapa a toda comprensión, pues no es totalmente regular en sus ángulos. (Lispector, 2015: 35) Esta asimetría "le daba una impresión de fragilidad de base, como si la habitación no estuviese encajada ni en el departamento ni en el edificio". (Lispecto, 2015: 35)

El cuarto donde dormía la criada de GH. descompagina con el resto "acogedor", "húmedo" y "fresco" de la casa, debido a su sequedad, asimetría, calor y excesiva luz. Parece este cuarto incluso colocarse a un nivel superior de la vivienda. El "minarete blanco", por los trazos y formas, reducidas y asfixiantes, empieza a producir una desorientación terrible en la protagonista.

No es casual la alusión a un elemento de la arquitectura árabe. El minarete es el lugar más alto a través del cual se convoca a la oración a la comunidad islámica. Esta definición al cuarto de la servidumbre configura de antemano un espacio sagrado de oración. Concentra además una perspectiva panorámica de la ciudad; "la reverberación de las telas, de las terrazas de cemento,

de las antenas erectas de todos los edificios cercanos y el reflejo de mil cristales de las viviendas" (Lispector, 2015: 35)

3.6 El mural de Janair: la ira del extranjero olvidado

Una vez dentro del lugar, GH. se topa con un mural dibujado por Janair. Para sorpresa suya, el mural revela el dibujo de 3 figuras, un hombre, una mujer y un perro. En "los cuerpos no estaba dibujado lo que la desnudez revela, la desnudez venía solamente de la ausencia de todo lo que recubre: eran las siluetas de una desnudez vacía". (Lispector, 2015: 35) Los retratos muestran en simplicidad a las figuras, boceto intencional que desnuda su apariencia en la vida convencional. El retrato es de un trazo grosero, hecho a carboncillo, y sin definición. GH. se identifica con él y desde ese momento intuye que la criada jamás simpatizó con ella. Así, la mirada del Otro, de las clases trabajadoras, la inquieta como burguesa.

Al observarse insignificante en el dibujo de la criada, GH. duda de su condición pudiente. Ni bien ve rechazo en la mirada del Otro, ella se torna vulnerable. "Ninguna figura tenía relación con las demás (…) cada figura miraba de en frente, como si nunca hubiese mirado del lado, como si hubiese visto a las demás y una supiese que al lado existía alguien. (Lispector, 2015: 36) Las figuras dibujadas en la pared son aisladas, muestran la condición solitaria e individualista que GH. alcanzó hasta el momento , a pesar de su aparente sociabilidad y reconocimiento como artista "dentro de su círculo".

El retrato tosco hecho a carboncillo por Janair sugiere a GH. la noción de no haber compartido con ningún humano o ser vivo, como si estos hubieran sido invisibles ante sus ojos, al igual que ella para ellos. Cuestión que descompone el concepto que ella tenía de sí misma. "Desde hacía

años yo no había sido juzgada más que por mis iguales y por mi propio ambiente, que estaban hechos, en suma, de mí misma y para mí misma. Janair era la primera persona realmente ajena de cuyo mirar yo tomaba conciencia." (Lispector, 2015: 37)

Al ser juzgada por amigos y conocidos de su clase, GH. andaba segura de su situación, sin saber que su nombre y su vida se basaban únicamente en una construcción de sus pares. Janair es quien pone en duda la certeza de ese "plagio de vida". El "silencioso odio de aquella mujer", representado en el mural, parece perturbar a GH pues ve en él "indiferencia". (Lispector, 2015) La misma que ella habría manifestado hacia la empleada, al no recordar su rostro, que le parecía oscuro e invisible.

GH. empieza a sentir desconfianza de Janair, y más aún, desconfianza de sí misma, porque ve que su identidad tambalea con la indiferencia de aquella mulata. Gloria Prado encuentra en la obra de Lispector un "registro de denuncia social". (Prado: 1999, 333-334) Lispector muestra a una criada negra, como el símbolo de la invisibilidad histórica de la clase obrera, en contraparte con la notoriedad de lo burgués. Sostiene Ribeiro de Oliveira que "Janair (…) representa las clases oprimidas, cuyo grito fue sofocado por el grupo opresor" (Ribeiro, 1997: 64) En la afirmación de esta crítica, el dormitorio de Janair "es seco, polvoriento, parecido a la pobreza del noreste brasileño (...) el opuesto del mundo fresco y húmedo mundo de GH." (Ribeiro, Ibíd.)

Sonia Ribeiro propone que este hallazgo no solo supone el conflicto de clases entre la patrona y la empleada, también el contrapunto entre el ámbito abyecto de los pobres, y los cómodos y suntuosos refugios, que protegen a los ricos del sufrimiento ajeno. Establece la crítica de

Garabano que, "Janair saca a GH. de su mundo imaginario y la introduce al mundo de la historia" (Garabano, 1995: 7).

> Fue entonces cuando inesperadamente conseguí recordar su rostro (…) Volví a ver un rostro negro y tranquilo, volví a ver la piel enteramente opaca que más parecía uno de sus modos de callarse (…) volví a ver los rasgos finos y delicados que apenas se distinguían en la negrura de la apagada piel. (…) bajo el pequeño delantal, se vestía siempre de marrón oscuro o de negro, lo que la volvía toda oscura e invisible. (Lispector, 2015: 37)

La invisibilidad social de la empleada se produce por obra del uniforme. La indumentaria resta importancia a la humanidad de Janair frente a GH., quién no fue capaz de notar su presencia de "reina". "Janair no tenía más que su forma exterior, los rasgos dentro de su forma eran tan puros que apenas existían", según la descripción (Lispector, 2015, 37) La pureza del rostro es signo de una servidumbre ignorada durante siglos, por el dominio de las clases dominantes. Sólo que ahora GH. se siente invisible ante ella, visualizada como chata y anodina en el mural.

> La habitación era lo contrario de lo que yo había creado en mi casa, lo opuesto de la suave belleza que resultaba de mi talento para organizar, lo opuesto de mi ironía tranquila, de mi dulce y serena ironía: era una violación de mis comillas, de las comillas que hacían de mí una citación de mí. (Lispector, 2015: 38)

La habitación del servicio doméstico es una agresión al plagio de GH. Una violación a su farsa, a la mentira social que construyó como una ironía alejada de la vida real. Contra esa belleza de organización que constituyen los valores de la protagonista, este recinto seco y polvoriento se instaura como un espacio soberano. "Janair, entonces, ¿nunca había cerrado la ventana? Había aprovechado más que yo la vista que tenía bajo los tejados" (Lispector, 2015: 38) El armario

reseco se abre en grietas y GH. se percata de que la criada abrió la ventana y disfrutó de la vista más que ella, al construir un mundo según sus reglas. “Y nada de lo que allí había estaba hecho por mí” (Lispector, 2015, 38)

Luchar contra la ausencia de un cuarto perfectamente limpio, contra la crudeza de una cama sin sábanas, contra un colchón de paño de lana polvoriento, desorienta a GH. Todavía ella busca apropiarse de ese espacio, al imaginar cómo se vería la cama tendida con las sábanas que llevan un bordado de sus iniciales. También se visualiza limpiando aún más esa “dureza luminosa” con varios cubos de agua, hasta impregnar de humedad ese cuarto, que ella visualiza como un desierto.

En un intento de reapropiación del dormitorio, para incorporarlo a su “organización”, ella intenta desplazar los vestigios de Janair. “Pero antes rasparía de la pared el trazo granuloso del carboncillo, desincrustando con un cuchillo…” (Lispector, 2015: 39)

El tinte social sale a través del enfrentamiento ideológico de una mujer burguesa contra aquel espacio hostil a su educación: el discurso subversivo de una empleada en el silencio. Espacio que representaría el origen ancestral de un Brasil que las clases acomodadas desconocen. Entre vivir una impostura y abrirse a la autenticidad de ese silencio mulato que se impone, se debate GH.

> El sonido inaudible de la habitación era como el de una aguja que continuara pasando sobre el disco ya terminada la música. (…) Carboncillo y uña uniéndose (…) tranquila y compacta ira de aquella mujer que era la representante de un silencio como si representase un país extranjero, la ira africana. Y que aquí dentro de mi casa se había alojado, la extranjera, la enemiga diferente. (Lispector, 2015: 39)

Janair es la “ira africana” de un pasado nativo en Brasil. El mural de “lo desconocido oprimido”, a través de la historia, demanda una reivindicación social y humana. La servidumbre busca ser también vista, al haber construido invisible el porvenir de la riqueza en Brasil. Desde las plantaciones azucareras y los cafetales de la colonia portuguesa, hasta el proyecto de nación brasileño, se excluyó de la sociedad al afrodescendiente. Y el intento de apropiación de Janair es una muestra de demanda social. “Me pregunté si, en verdad,Janair me habría odiado, o si era yo quien, sin haberla mirado, la odiaba.” (Lispector, 2015: 39)

El recelo mutuo entre clases escenifica esta lucha espacial de GH. contra el minarete. Como si la confrontación entre el “propietario” y el “extranjero ausente” fuese también entre la civilización y una barbarie “jamás vista” pero odiada por decreto. Por eso GH. intenta modificar ese espacio “extranjero” que amenaza sus comillas de mujer poderosa, a medida que avanza el derrumbe de sus cimientos como clase y como humana.

Así empieza a desmoronarse ella, “bajo el peso de capas arqueológicas estratificadas, y el peso del primer hundimiento” que hace que caigan las comisuras de su boca. (Lispector, 2015: 40) La habitación deja trozos de ella y GH. refuerza el sentido de propiedad y pertenencia de su clase. “Me obligué a recordar que también aquella habitación me pertenecía”, reafirma. (Lispector, 2015: 40) Atrapada en una “trama de vacíos” es como desiste de su deseo inicial de ordenar y limpiar, hasta que abre el armario y su “corazón encanece” de pavor. (Lispector, 2015: 41)

3.6 La cucaracha milenaria: una transgresión de retorno a los orígenes

En la abertura del armario, al lado del rostro de GH. que acaba de introducirse, se mueve una cucaracha enorme. El miedo al animal es tan grande que su grito se ahoga. Se extraña ella de que

en una casa tan impecable y desinfectada, debido a su desagrado por estos insectos, se encuentre un ejemplar tan grande. Por su tamaño y vejez, GH. estima que el animal es muy viejo. Es ahí cuando habla de las características de su especie.

> Una cucaracha tan vieja que era inmemorial. Lo que siempre me había repugnado de las cucarachas es que eran obsoletas y, sin embargo, actuales. Saber que ellas ya vivían sobre la tierra, e iguales que hoy día, antes incluso de que hubiesen aparecido los primeros dinosaurios, saber que el primer hombre ya las había encontrado proliferantes y arrastrándose, saber que habían sido testigos de los grandes yacimientos de petróleo y carbón del mundo y allí estaban durante el gran avance y después durante el gran retroceso de los glaciares, la resistencia pacífica. (Lispector, 2015: 42- 43)

De la edad de la tierra, estos insectos se constituyen en la inmortalidad, debido a su proliferación. Al haber sido testigos de la aparición de animales y acontecimientos geológicos, estos insectos se arraigan en el signo de la sobrevivencia.

Pese a la repugnancia de la protagonista por estos animales, muestra también un asombro hacia su resistencia. “Yo sabía que las cucarachas resistían más de un mes sin alimento o agua. Y que hasta de la madera hacen una sustancia nutritiva aprovechable.” (Lispector, 2015: 43) Se sorprende de su habilidad de soportar desaveniencias y de obtener alimento. “Y que, incluso después de pisadas, recuperaban lentamente su forma y seguían caminando. Incluso congeladas, al descongelarse proseguían la marcha.” (Lispector, 2015: 43) La sobrevivencia es el talento que hace de las cucarachas seres inmemoriales, capaces de sobrevenir a cualquier cambio terrestre, sin cambiar su forma. “Hace trescientos cincuenta millones de años que se reproducían sin transformarse”. (Lispector, 2015: 43)

En plena crudeza de la visión, GH. se remonta también a su historia misma, en cuanto se pregunta si hay una o más cucarachas en el minarete. Su arrogancia de clase desaparece, al emerger de repente el recuerdo lejano de su pobreza. “Camadas de cucarachas que, de repente me recordaban lo que, siendo yo pequeña, había descubierto al levantar el colchón sobre el que dormía: la negrura de cientos y cientos de chinches…” (Lispector, 2015: 43)

Rainier Maria Rilke, en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, señala en un pasaje de reflexión sobre el miedo. “¿No es aquello que más nos pertenece lo que menos conocemos?” (Rilke, 1996: 120) La sensación que GH. siente es el abismo de sus cimientos personales. La cucaracha la proyecta hacia una relación familiar con lo monstruoso animal que la aterra.

La cucaracha transporta a GH. al recuerdo de su pobreza y las privaciones que padeció en su niñez llena de chinches. Esta memoria la identifica con Janair, la mucama, por ser al igual que ella, mujer de la clase humilde. Traspasar lo más atemorizante que condena la cultura induce a GH. a retomar contacto con su infancia mal dormida: el trauma de la privación, GH. desterró y olvidó por completo el episodio de su infancia, donde veía a cucarachas. Ella era pobre, débil, quizás enferma, y convivía con estos habitantes.

Lo monstruoso del insecto es lo que más conecta a GH. al mundo de la historia y de la prehistoria. “El recuerdo de mi pobreza de niña, con chinches, goteras, cucarachas y ratones, era como de un pasado mío histórico, yo había vivido ya con los primeros animales del planeta.” (Lispector, 2015: 43)

3.8 Salir de la ley es entrar a lo inmundo

GH. siente rechazo por parte de un espacio "desnudo", que traza en su luminosidad calurosa el "espejismo de un desierto". "Y ahora comprendía que Janair y la cucaracha eran los verdaderos ocupantes de la habitación" (Lispector, 2015: 44) Los "extranjeros" a quienes ella detesta son los verdaderos ocupantes del cuarto, mientras ella tan sólo una intrusa.

Pese al calor, una oleada de escalofrío la traspasa, se precipita a salir de la habitación y tropieza entre la pata de la cama y el armario. El miedo se intensifica debido al tropiezo. Tiene miedo de sentirse prisionera en el sarcófago, como si Janair y la cucaracha la hubieran atrapado. (Lispector, 2015: 44)

Entre la puerta del armario y la pata de la cama, paralizada por el pánico, GH. siente que la cucaracha se movió un poco y está "atenta" a preservar su vida. (Lispector, 2015: 45) Es entonces cuando la visión del animal empieza a emerger del fondo oscuro y GH. alcanza a ver sus antenas y detrás de ellas su cuerpo acorazado.

Un instinto ruin de matar se apodera de GH., como si el miedo la invistiese de valentía. (Lispector, 2015: 47) Quince siglos en que jamás luchó ni peleó la impulsan a atentar contra la vida de la cucaracha. Todo un instinto de rapacidad se apodera de ella y la sitúa al nivel de la naturaleza. (Lispector, 2015: 48) Esos poderes desconocidos que la vida había retenido hasta entonces, muestran finalmente a esa GH. aguerrida. (Lispector, 2015: 47) Se siente verdadera, como si viviera por fin una verdadera aventura. De un solo golpe cierra la puerta sobre "el medio cuerpo asomado de la cucaracha". (Lispector, 2015: 47) "¿Qué había hecho de mí?" GH. se da cuenta que el instinto de matar es más fuerte que ella. Una vez que aplastó el delicado cuerpo del

insecto, GH. cree que aún hace falta un golpe final. Cuando está a punto de hacerlo, ve el rostro del animal. (Lispector, 2015: 49)

> Era un rostro sin contorno. Las antenas salían como bigotes de los lados de la boca. La boca marrón estaba bien delineada. Los finos y largos bigotes se movían lentos y secos. Sus ojos negros facetados miraban. Era una cucaracha tan vieja como las salamandras, los grifos y los leviatanes. Era tan antigua como una leyenda. (Lispector, 2015: 50)

Una mirada prehistórica y hasta mítica GH. realiza en su descripción. Rasgos definidos e inmemoriales son el distintivo del insecto. "La cucaracha no tiene nariz. La miré con aquella boca suya y sus ojos: parecía una mulata agonizante" (Lispector, 2015: 50) La semejanza que GH. hace entre Janair y la cucaracha es inmensa. El insecto empieza a crecer y volverse infinito ante los ojos de GH. "Cada ojo en sí mismo parecía una cucaracha. (…) Dos cucarachas incrustadas en la cucaracha y cada ojo reproducía la cucaracha entera". (Lispector, 2015: 50)

GH. no puede asimilar lo que acaba de ver y el asco la domina, a la par del asombro, porque no encaja en su lógica de clase alta. "Toma esa cucaracha. No quiero lo que he visto. (…) he visto la vida mirándome (…) Cómo llamar de otro modo a aquella cosa horrible y cruda, materia prima y plasma seco". (Lispector, 2015: 51) Al sentido racional de su escritura, le entrega su asco, porque no es capaz de entender lo que ve.

La crudeza del animal le produce una náusea vertiginosa, como si esa vida real que aún no conoció, la estuviera mirando a través de la cucaracha. "Yo había mirado la cucaracha viva y en ella había descubierto la identidad de mi vida más profunda". (Lispector, 2015: 51) En el derrumbamiento de sentido que le produce el animal, GH. entra hacia la profundidad de sí misma, hasta el punto en que un inesperado sentimiento surge en ella: la solidaridad. "La miré,

aquella cucaracha: la odiaba tanto que me ponía de su lado, solidaria con ella". (Lispector, 2015: 51)

Es entonces cuando un "Yo Ser", una fuente anterior a la humana, se naturaliza en ella y empieza a derribar sus preceptos. Al ser antecesora de la humana, esta fuente es animal y va más allá de roles sociales que GH. había pre-visto. "Esto es locura, pensé con los ojos cerrados. Pero era tan innegable sentir aquel nacimiento dentro del polvo, que no podía sino seguir aquello que (…) era, ¡Dios mío!, una verdad peor, la verdad horrible" (Lispector, 2015: 52) Esta verdad es anterior a la humana, y se asienta en raíces bíblicas de la creación. Se opone así este nacimiento de ella a su antigua construcción social.

GH. nace del polvo, al igual que Adán y Eva en el relato bíblico, para conocer la verdad incomprensible dentro de ella, más allá de la ley, donde toda la construcción organizada de su ser burgués y social se desarma. Más allá del lenguaje, se encuentra sin palabras frente a esta revelación que la sobrepasa. "Porque contradecía sin palabras todo lo que antes yo acostumbraba a pensar sin palabras". (Lispector, 2015: 52)

Es ahí cuando la protagonista siente que se aparta de la ley. "El primer vínculo había desaparecido ya involuntariamente y yo me alejaba de la ley, aunque intuía que iba a entrar en el infierno de la materia viva" (Lispector, 2015: 53) Al alejarse de los valores que sostenían su antigua civilización, va rompiendo vínculos con su antigua condición organizada de "humano" individual. En este punto GH. pierde la salvación pues se encuentra a la puerta de una pasión, que lejos de ser celestial, es el infierno del despojo. GH. siente el desierto, con temor a una

verdad que ella rechaza, porque es un “infierno de vida cruda”, como si se tratase de carne cruda, sin el condimento cultural de la ley. (Lispector, 2015: 54)

En esta transgresión, el asco y la seducción son dos movimientos simultáneos que GH. siente cuando la cucaracha la aproxima a los orígenes de la vida, donde no hay nada. Desde el lado de la abyección, GH. margina al insecto, pero a la vez lo incorpora con una familiaridad compasiva. (Garabano, 1995) No puede asesinar al insecto porque se siente parte de él, pues la hace desistir de su vida entre comillas, al ingresar al recinto vacío del cuarto.

> ..estaba saliendo de mi mundo y entrando en el mundo. Es que yo ya no me veía, veía la época. Toda una civilización que se había construido teniendo como garantía que se mezcle inmediatamente lo visto con lo sentido, toda una civilización que tiene como fundamento el salvarse; pues bien, yo estaba en sus escombros. (Lispector, 2015: 56)

Al salir de esa “civilización” que basaba la vida humana en la salvación, el prejuicio, la adquisición material y la pureza como fundamento, GH. entra al mundo. (Ribeiro, 1997) Desde los escombros, ingresa a una “soledad gloriosa” y majestuosa que se encuentra al nivel de la naturaleza, pero es impura. Más allá de su cultura, GH. halla un silencio que la apacigua en esta soledad, aunque también la perturba. Por fin siente que ella engrana en el dibujo de la caverna.

Una vez que salió de esa ley que construía su impostura, GH. siente que encaja en ese dibujo de “trecientos mil años, en una caverna” que antes le disgustaba. (Lispector, 2015: 57) Pero el precio de perder su civilización, al salir de la ley, es volverse “inmunda”. Esta nueva visión de la vida, la incomoda. Y “me había deslizado con desagrado a través de aquel cuerpo de capas y lodo. Y había terminado yo toda inmunda, para desembocar a través de ella en mi pasado, que

era mi continuo presente". (Lispector, 2015: 57) Lo "inmundo" es el aspecto asqueroso e impuro que ella asume como prohibido en su formación cultural.

En la Biblia, lo "inmundo" comprende aquel conjunto de prácticas o ritos religiosos que atentan contra Dios. Así la tradición judaica y cristiana del Antiguo Testamento habla en su prohibición sobre animales y cuerpos que resultan impuros ante el plan divino, por representar una transgresión a la ley religiosa. En Levítico 11: 24-28, hay un acápite, *El Contacto con animales impuros*, donde se menciona el atentado de tocar un cadáver o animales con doble pezuña.

> El que toque su cadáver quedará impuro hasta la tarde. El que levante alguno de sus cadáveres tendrá que lavar sus vestidos y quedará impuro hasta la tarde. Asimismo, todos los animales que tienen pezuña, no partida en dos uñas, y no rumian, serán impuros para vosotros. Todo aquel que los toque quedará impuro. (Levíticos 11: 24-28)

Quien tenga contacto con estos seres, tendrá que cumplir un ritual de purificación, de lo contrario se convertirá en impuro. La ley de pureza se asocia entonces con la santidad. Las reglas parten de prohibiciones religiosas arcaicas, donde se consideraba que es puro lo que puede acercarse a Dios, e impuro lo que atenta a su culto. Asimismo, se habla de los insectos como criaturas inmundas que manchan a quien intente comerlos.

> Será abominable para vosotros todo bicho alado que anda sobre cuatro patas. Pero de todos los bichos alados que andan sobre cuatro patas, podréis comer aquellos que además de sus cuatro patas tienen zancas para saltar con ellas sobre el suelo. (Levíticos 11: 23)

Tan sólo se habla de seres alados zancudos como los únicos animales comestibles. No obstante, se excluye de la ley divina aquellos otros insectos de cuatro patas, y se omite más aún a insectos como la cucaracha que no tienen alas. De modo que, en el relato de Lispector, la cucaracha es un

animal despreciable en el inventario de la creación[1]. GH. se siente inmunda porque considera haber transgredido la ley, al haber intentado comer a este insecto.[2] La cucaracha entraría en la categoría de lo inmundo, como agente de suciedad, según la Biblia. No obstante, Lispector provoca una ruptura en su relato, cuando transforma los fundamentos cristianos y judaicos, con la incorporación de un animal prohibido al ritual divino de su protagonista con Dios.[3]

Ante el hallazgo "inmundo" de una verdad rechazada por la fe oficial, viene la extrañeza en la protagonista. GH. siente haberse salido de los esquemas de la ley divina, por comer de aquello que repugna a las sagradas escrituras. [4]Como en una endoscopía de su ser, GH. se censura a sí misma; observa con asco la materia de la cual está hecha en realidad: el lodo. Este símbolo bíblico es la inmundicia de un alimento prohibido que pone a prueba hasta la formación humana y social de sus creencias cristianas.

El miedo le muestra su condición enclenque, basada en creencias precarias. Así su verdadera naturaleza emerge como un lodo donde vuelve a nacer, en una versión incógnita y pagana de sí misma. GH. siente asco, porque no es capaz de verse tan desnuda, en una habitación. "yo

[1] Bataille y De Certeau analizaron el concepto perturbador de lo animal, como aquello sagrado que la sociedad negó al humanizar la vida. Si lo animal compromete las fronteras de lo humano, y se asocia a lo inmoral según de Certeau, para Bataille es lo divino en las sociedades pre cristianas. (De Certeau, 1993; Bataille, 2005) Aunque, bien, considero que la trasgresión de la autora va más allá de emplear lo simplemente "animal" como lo prohibido, pues escoge a la cucaracha como insecto aún más repulsivo en el catálogo de las prohibiciones judaicas.

[2] Dentro de la tradición mística, Santa Teresa tiene un escrito llamado *Las Moradas*, donde habla de las habitaciones que existen en el castillo interior del alma, para llegar a Dios. Cada uno de estos niveles implica trabajo espiritual, con la superación consecutiva de obstáculos hasta llegar a la séptima morada, donde habita Cristo. Fuera de este castillo, se encuentran los insectos y sabandijas que la santa española califica como lo malo, feo y demoníaco. Este recinto "horrible", que se encuentra fuera del castillo", es previo al conocimiento. No obstante. Lispector sitúa el conocimiento más bien en la condición degradante de lo inmundo. Santa Teresa considera que es necesario contemplar nuestra bajeza a la luz de la grandeza de Dios. GH. hace lo propio a través de la inmundicia de una cucaracha

[3] Rilke también habla en las *Elegías de Duino* sobre lo animal como un presente eterno que no teme a la muerte, pues tiene la mirada de lo absoluto sin la conciencia de la muerte. "Porque cerca de la muerte, no se ve más que la muerte/ y se mira fijamente hacia afuera, tal vez con una gran mirada de animal" (Rilke, 2007)

[4] Bataille identifica la violencia en lo animal, como un aspecto que escapa a la moralidad ordenada del mundo. (Bataille, 2005).

retrocedía hacia dentro de mí con una náusea seca, yo cayendo siglos de siglos dentro de un lodo (…) era un lodo donde se revolvían con una lentitud insoportable las raíces de mi identidad". (Lispector, 2015: 51) La náusea la proyecta hacia un origen desconocido para sus estructuras mentales, donde la impureza la acerca a Dios.

Al traspasar la franja de la ley, paradójicamente GH. se sitúa "dentro del mundo", pues este espacio se proyecta a través de ella, como si la observase también. Con esta apertura de "lo inmundo", la vida se presenta continua y plena para la protagonista. "La vida es tan continua, que nosotros la dividimos en etapas, y una de ellas la denominamos muerte. Yo siempre había estado viva". (Lispector, 2015: 58) Sin divisiones del pensamiento, ni la interrupción de la muerte, GH. siente el infierno de una vitalidad rebosante que ella identifica con la inmortalidad de las lagartijas.

> Yo, cuerpo neutro de cucarachas, yo con una vida que finalmente no me huye, pues por fin la veo fuera de mí, yo soy la cucaracha, soy mi pierna; soy mis cabellos, soy la franja de luz más blanca en el revoco de la pared, soy cada trozo infernal de mí misma; la vida en mí es tan insistente que si me cortasen en dos como una lagartija, los pedazos seguirían estremeciéndose y moviéndose. (Lispector, 2015: 58)

GH. se funde con el todo, y sólo lo comprende al salir de sus preceptos y adentrarse en la aventura del mundo. La vida es insistente en ella, pues brota más allá de cualquier obstáculo, así una fuerza intente lastimarla o interrumpir su curso. La vida es desbordante y cenagosa como lo inmundo, una desmesura que GH. trata de negar porque discrepa de su cultura pulcra y ordenada. Así su descubrimiento espiritual se consagra en la impureza.

Es por eso que el silencio le parece un lujo real, pues es un cúmulo de siglos que se asemejan al "silencio de una cucaracha que observa". (Lispector, 2015. 58) El mundo se mira en GH. y a su vez ella se observa en él. Al igual que en un espejo, lo inmundo es la proyección de la mirada múltiple en el reconocimiento. La cucaracha es un Aleph, una visión multiplicada de la vida. A partir de entonces, GH. va abandonando paulatinamente la necesidad de *pertenencia* por la de *correspondencia.* Aunque el camino del despojo y la incorporación de lo impuro es difícil. Aceptar esa verdad "inmunda" y cenagosa que la haga humilde, es el reto de su transformación. La pasión entonces será una lucha entre su entrega a un no- entendimiento y la resistencia a esa revelación de lo impuro, como fuerzas contrarias del despojo.

3.9 La pasión de GH: Una tensión entre la organización y la renuncia

Al entrar en comunión con Janair y el insecto, GH. se siente repugnante y vital a la vez. Aunque el condicionamiento de su cultura, y su necesidad de *pertenencia* a ese antiguo mundo racional la persigan aún bajo el miedo. "Es una metamorfosis donde pierdo todo lo que tenía, y lo que tenía era yo (…) Soy: lo que he visto. No entiendo y temo entender, la materia del mundo me espanta…" (Lispector, 2015: 59)

Entender es confinar de fronteras la revelación de lo "inmundo". Ver, en cambio, sin entender, es un gesto de entrega sin límites, a pesar de su cobardía. La materia del mundo la espanta porque no es explicable siquiera en la escritura de su cultura. Dentro de esta metamorfosis mental de GH., la pasión es la tensión entre la organización y la renuncia. Entre la comprensión y el asombro, circunda la protagonista a lo largo del relato.

La organización es el impulso de interpretar lo que se ha visto, a pesar de que la experiencia no pueda verbalizarse en términos humanos, como un impulso de la razón cultural. "Lo que he visto no es organizable. Pero si realmente lo deseo, ahora mismo, aún podré traducir lo que he conocido, en términos nuestros, en términos humanos" (Lispector, 2015: 50-60)

En *Descubrimientos*, una compilación de textos inéditos y crónicas de Clarice Lispector, se habla sobre el "entendimiento". "Entender es siempre limitado. Pero no entender puede no tener fronteras. Siento que soy mucho más completa cuando no entiendo". (Lispector, 2010: 65) La autora ve como un estado de plenitud el "no entender", dentro del aprendizaje de vivir. Para su protagonista en *La pasión según GH.* es el "tratar de entender" lo que obstaculiza la libertad. Por un apego a su "construcción de vida anterior", basada en la pulcritud social, GH. intenta limitarse al entendimiento, agarrarse de la mano de lenguaje, pese a que admite la impostura de su organización anterior.

La destrucción de lo que se ha levantado por mucho tiempo, y la asimilación de esa caída, es el desafío que completaría la pasión, hasta la redención total. Confianza es lo que le falta a GH. para levantar una vida continua, por encima de los cimientos anteriores.

> GH. vivía en el último piso de una superestructura, e, incluso construido en el aire, era un edificio sólido, ella misma en el aire, como las abejas construyen una vida en el aire. Y eso ocurría hace siglos (…) la lenta acumulación de siglos amontonándose era lo que (…) iba volviendo muy pesada la construcción en el aire, esa construcción iba saturándose de sí misma: El cúmulo de vivir en una superestructura se volvía cada vez más pesado para sostenerse en el aire. (Lispector, 2015: 60)

Cuando GH. habla de una *superestructura,* habla de los cimientos de una civilización. Todo lo que comprende una organización de vida, trabajo, adquisición de bienes y conocimientos dentro de la cultura. Un amparo de seguridad ficticio en las aspiraciones humanas que supuestamente, dentro de la ley, garantizaría bienestar y prestigio.

De pronto este edificio empieza a tambalear, pues su peso es susceptible a la gravedad de la tierra, de la historia y de los siglos. Por encima de la adquisición material personal, las arenas del desierto devoran la *superestructura* de un sistema. Así cada civilización se erige, se desarrolla, llega a su cúspide y desaparece en el tiempo.

Desmoronarse ante lo "desconocido" de la adquisición cultural es un desafío a la identidad: es una crucifixión de los hábitos humanizados y aburguesados. Lo desconocido de una mundanidad "impura" se incorpora en la pasión y se convierte en un hallazgo "in-conocido" para la protagonista. "El mundo había recuperado su propia realidad, y como después de una catástrofe, mi civilización había desaparecido: yo era apenas un dato histórico." (Lispector, 2015: 61)

GH. se siente como una civilización que tras haberse desarrollado en la acumulación, se desploma y retorna a su origen, "en la primera era de la vida." (Lispector, 2015: 61) La cultura es ligera frente al peso inmemorial de la tierra, que parece tener más vigencia que lo "humano".

> Como persona falsa, no había zozobrado hasta entonces bajo la construcción sentimental y utilitaria; mis sentimientos humanos eran utilitario, pero no me había hundido porque la parte cosa, materia de Dios, era demasiado fuerte, y esperaba para recuperarme. (Lispector, 2015: 61)

Los sentimientos y emociones se reducen a ser valores de uso y de cambio, en esa civilización. El capitalismo se compone de "sentimientos utilitarios" y transitorios, dentro de una vida que no forja lazos verdaderos y duraderos. El egoísmo utilitario usa a los seres vivos y los piensa propiedad personal, en función a la necesidad del momento. El sentimentalismo sería aferrarse por impulsos efímeros a lo que es por excelencia libre. Contra esa sentimentalización pasajera de la vida, la pasión se rebela como un desafío de libertad, porque es un espacio "neutro" de compenetración mayor, que solo puede alcanzarse a través del desapego.

> Y eso me parecía el infierno, esa destrucción de estratos y estratos arqueológicos humanos. El infierno, porque el mundo no tenía ya sentido humano para mí, y el hombre no tenía ya sentido humano para mí. Y sin esa humanización y sin la sentimentalización del mundo, me aterro. (Lispector, 2015: 62)

La meta de la pasión es alcanzar este infierno "neutro", en el que no se encuentran los sentimientos pasajeros ni los ánimos cambiantes involucrados. Sin la humanización del mundo, la vida es continua, por eso aterra a GH. Al final del derrumbe de su civilización, aguarda el verdadero lujo de lo "inmundo", encarnado en las cucarachas. ""Vista de cerca, la cucaracha es un objeto de gran lujo. Una novia adornada con joyas negras (…) Detrás de la superficie de las casa, ¿aquellas joyas mate andando a rastras?" (Lispector, 2015: 62) Más allá de la limpieza burguesa, reside la suciedad milenaria de la tierra.

3.10 La eucaristía de lo "inmundo": comer del origen

> Me sentía inmunda como la Biblia habla de los inmundos. ¿Por qué la Biblia se ocupó tanto de los inmundos y prohibidos? ¿Por qué si, como los demás, también ellos habían sido

creados? Y ¿por qué lo inmundo estaba prohibido? Yo había realizado el acto prohibido de tocar lo que es inmundo. (Lispector, 2015: 62)

El retorno de GH. al lodo grosero parece marca un ingreso a la suciedad negada por el saber bíblico. Este retorno es a una vida pagana, prohibida por el cristianismo y el judaísmo de las sagradas escrituras. Lo inmundo es un espacio donde ciertos animales son marginados, por ser considerados repugnantes o poco agradables al género humano. Quien come de estos animales, se vuelve impuro, según Levíticos del Antiguo Testamento. Del mismo modo, es inmundo todo aquello que ingresa al plano de la enfermedad, como los cadáveres o los leprosos.

Lispector hace que su protagonista ingrese a ese espacio censurado por la ley divina. En su relato, la autora comete la transgresión de incorporar lo impuro a la comunicación sagrada de GH. con Dios. La tentación de la protagonista es comer de aquello que prohíbe la ley: una cucaracha. Lispector cuestiona las leyes del Antiguo Testamento que definen "lo sagrado" según construcciones culturales de lo que es "agradable" ante Dios. En cambio, propone que lo considerado "sucio" por las leyes religiosas es el origen del cual Adán y Eva fueron hechos. Ese barro de donde brotan gérmenes e insectos se sitúa en la creación. Por lo cual, la cucaracha está en el origen del mundo, porque se mantiene inmutable.

> Aprendía que el animal inmundo de la Biblia está prohibido porque lo inmundo es el origen, ya que las cosas creadas que nunca han cambiado y se han conservado iguales que cuando fueron creadas y solamente ellas han seguido siendo la raíz, lo esencial. Y porque son la raíz y no se podían comer, el fruto del bien y del mal, comer la materia viva me expulsaría de un paraíso. (Lispector, 2015: 63)

El origen de la vida causa asombro y a la vez repugnancia en la protagonista, porque es la raíz de la cual todas las cosas están hechas. Por tanto, no puede comerse. Al encontrarse más allá de la ley, de los cimientos de civilización, lo inmundo del origen es un estado prohibido que sin

embargo es materia viva. Esta raíz carece de sabor y construcciones culturales, por lo que comer de lo "vivo" acarrearía la expulsión de GH. del paraíso, en caso de ingerir la cucaracha.

> ..la ley ordena que solo se utilice lo que está disimuladamente vivo. Y la ley ordena que quien coma de lo inmundo, lo coma sin saberlo. Ya que quien come de lo inmundo sabiendo que es inmundo, también sabrá que lo inmundo no es inmundo (…) Abrí la boca espantada, era para pedir socorro. (Lispector, 2015: 64)

Lo inmundo es todo lo indeseable por encontrarse fuera de la belleza y la luz moral de la ley. Aunque, lo inmundo quizá no es del todo despreciable, pues es lo imperecedero que sostiene el ritmo de las civilizaciones. No obstante, es ese origen prohibido lo que precisa alcanzar GH. para liberarse en la pasión. En cada uno de los evangelios, sobre todo en el de San Juan, la pasión de Cristo es la humillación de los romanos a Jesús.

El recorrido que el mesías realiza es el escarnio, el castigo físico hasta la condena de muerte. Toda la pasión que emprende Jesús en el camino del Gólgota es la vergüenza que lo margina como un estigma social, "el rey de los judíos". Mancharse con lo impuro de la humanidad es el acto heroico de Jesús. Esa vergüenza es la que acompaña a GH. en la renuncia a su cultura para ingresar a lo primitivo. Ella no será "reina de los judíos", los marginados, pero es "reina de lo inmundo" doméstico, aquello que la aproxima a una naturaleza que "se arrastra y tiene alas", pues es impuro. (Lispector, 2015: 64)

La única forma de dejarse atrapar y cautivar por ese infierno que la hace sentir sucia y avergonzada como a Jesucristo, es encarnarlo. El insecto aquí es la versión de un Dios, un terror cósmico que habita lo doméstico. Este miedo necesita materializarse en la ingestión de GH. con la superación del asco. Una pasión semejante a la de Santa Teresa de Ávila, incapaz de contener

el fuego de Cristo, tiene que vivir GH., en este infierno de compasión. Jesús se sacrificó por los pecados del mundo, mientras GH. tendrá que sacrificarse por los pecados de su civilización.

Jesucristo venció tabúes, atendió las necesidades de grupos subalternos, y fue lacerado por la humillación. Tuvo que abrazar lo "inmundo" para sanar con su pureza una sociedad enferma. En un acto mesiánico, GH. besa el rostro "insípido y laborioso de la cucaracha", al realizar su crucifixión social.GH. no obstante pide socorro. Tiene la necesidad de articular palabras y aferrarse de nuevo al lenguaje, pues teme deshumanizarse. "Ah, no retires tu mano sobre mí, prometo que quizás al final de este relato imposible tal vez yo entienda". (Lispector, 2015: 64)

Pero le es imposible sostenerse de un "mundo nombrable" a GH., debido a que una "alegría desconocida" empieza a apoderarse de ella en esa deshumanización en la que pierde todo. "Y si yo continuaba queriendo "pedir" era todavía los últimos restos de mi civilización antigua, aferrarme para no ser arrastrada por lo que ahora me reivindicaba". (Lispector, 2015: 65)

3.11 Sentir el mundo con el cuerpo: más allá de la sal

A partir de este momento, GH. feminiza a la cucaracha. La identifica como una mujer igual que ella. En la mirada recíproca, se afirma un existir de un mundo primario donde "los seres existen unos en otros como un modo de verse". (Lispector, 2015: 66) Identifica asimismo, en ese instante, varios modos de ver: "un mirar al Otro sin verlo, un poseer al otro, un comer al Otro, un apenas estar en un rincón y que el Otro está allí también" (Lispector, 2015: 66). "Ver" es el acto de devorarse, de dejarse habitar por todo, y dejarse existir, a la vez que habitar a Otros y existir en Otros. Ver es entonces un gesto corporal, donde el deseo supera la mirada cultural.

Ver con el cuerpo es fundirse con aquello con lo cual se habita o existe mutuamente. A partir de este ver recíproco corporal, GH. se deja devorar por la cucaracha y por un mundo que empieza a derribar sus convicciones. A diferencia de la primacía del sentido de la vista, que sojuzga todo, al igual que las leyes bíblicas, lo sensorial es el retorno a la prehistoria animal, en *La pasión según GH.* "No había manera de negar: mis convicciones y mis alas se chamuscaban rápidamente (…) Y no podía ya recurrir antes, a toda una civilización que me ayudara a negar lo que veía". (Lispector, 2015: 66) El libreto de civilización es inútil para comprender ese "ver" sensible de la cucaracha que carece de catalogación.

La fealdad y brillantez de la cucaracha es el reverso de GH. "La cucaracha está al revés (…) Lo que en ella es visible es lo que oculto yo en mí: de mi lado que debería estar visible he hecho mi revés más oculto" (Lispector, 2015: 66-67) Un revés que clama por salir de la protagonista como un presente inédito. La antigua identidad de GH. era una anomalía que retocaba su membresía de clase pudiente con deberes morales y sociales. La vida real que ella había negado hasta entonces es la cucaracha. Esa pureza que se manifiesta en la sal de la vida.

En los ojos del insecto, GH. cree que la sal se revela como un sabor a los orígenes. La sal no solo se usa para sazonar la comida, a su vez es en la Biblia el pacto de los fieles con Dios. En el nuevo Evangelio, Jesús llama a los cristianos a ser la sal de la tierra para que difundan la palabra del creador. La cucaracha es el símbolo de un pacto divino con la naturaleza, a partir de una compenetración femenina en *La pasión según GH.*

En los ojos de la cucaracha, GH. ve la probabilidad de un ingreso a la naturaleza, también simbolizada como un conjunto de "arenas movedizas". (Lispector, 2015: 68) Las arenas

movedizas que GH. siente en la boca son las puertas que se abren de la naturaleza. Por lo que la posible sal viene a ser un bautizo de iniciación en plena mañana, también transición.

GH. sucumbe y su entrada es a plena luz del día. El "ahora" baña de presente y eternidad a GH. quien se sitúa en un desierto de iniciación, donde no hay salvación, pues no tiene esperanza ni futuro. (Lispector, 2015: 69) Lo que sale del vientre de la cucaracha es una materia blanca que desafía la belleza "organizada" de la cual antes GH. se sostuvo, porque es el fruto de la naturaleza. "Belleza que me es ahora remota y que no quiero ya –ya no puedo querer la belleza-, quizás nunca la he querido verdaderamente". (Lispector, 2015: 72)

No obstante, lo que sale del vientre de la cucaracha es ajeno a la belleza y GH. lo bendice como el fruto de un vientre fértil. "Lo que sale del vientre de la cucaracha no es trascendible (…) lo que sale es "hoy", bendito sea el fruto de tu vientre." (Lispector, 2015: 72) Bendice GH. la anunciación mesiánica de algo que carece de sentido y esperanza, pues es "infernal". La cucaracha es la madre que la observa para un sacrificio, donde GH. se entregue a la impureza. "Tenía que abandonar también la belleza de la sal y la belleza de las lágrimas". (Lispector, 2015: 72)

GH. descubre que en los ojos de la cucaracha, en realidad, no hay sal. La sazón era un condimento social. Este elemento que bautiza a GH. es más bien carente de sabor, la invita a renunciar al gusto de su anterior vida, para ingresar a la impureza de lo "neutro". Entonces la sal que GH. creyó ver en la cucaracha era un espejismo, pues el insecto no tiene sabor.

> No, no había sal en esos ojos. Tenía la certeza de que los ojos de la cucaracha carecían de sabor. Yo me había habituado a la sal, la sal era la trascendencia que me permitía apreciar un gusto, y poder escapar de lo que yo llamaba "la nada". A la sal yo estaba

> habituada, me había construido toda entera en función a la sal. Pero lo que mi boca no podría entender era la ausencia de sabor. Lo que todo mi ser ignoraba era lo neutro. (Lispector, 2015: 73)

Lo neutro es ese lugar en el que no hay cebo ni gusto estético. En este espacio infernal no hay trascendencia porque es una invitación al abandono de la belleza. La sal es también la construcción de parámetros morales de conducta y sentimientos de la antigua GH: "al menos yo había entrado ya en la naturaleza de la cucaracha (…) estaba liberándome de mi moralidad". (Lispector, 2015: 74)

Renunciar a la sal es abandonar la moralidad que la constituía como humano "organizado", amparada en sentimientos y gustos pasajeros. "Sabía que solo cuanto no llamase saladas o dulces a las cosas, tristes o alegres o dolorosas (…) solo entonces no estaría trascendiendo y permanecería en la cosa misma". (Lispector, 2015: 34) No trascender es permanecer en el mundo "en sí", sin sustancias construidas dentro de la ley.

Más allá de cualquier sentimiento, la cosa "misma", sin sal, es lo que no tiene nombre, sabor u olor dentro de la cultura. "Esa cosa, cuyo nombre desconozco, era la que yo, mirando a la cucaracha, estaba ya consiguiendo llamar sin nombre. Me repugnaba el contacto con ese alguien sin cualidades ni atributos, era repugnante la cosa viva sin nombre, ni sabor, ni olor". (Lispector, 2015: 74) En un malestar feliz, siente GH. que sus piernas se hunden, a medida que descubre que, más allá de la sal del mundo a la que se había acostumbrado, la cucaracha es lo insípido.

Desprovisto de atributos y de definición, el insecto pone en crisis su instrumento de lógica: el lenguaje. Dentro de la ley, la razón permitía a GH. "entender la vida", según valores de "pureza

agradable". La moralidad era un espacio que configuraba su modo de sentir el mundo, a partir de estatutos mezquinos de aproximación a las cosas.

> ¿Sería cándido pensar que el problema moral con uno mismo es conseguir sentir lo que se debería sentir? ¿Soy moral en la medida en que hago lo que debo, y siento como debería sentir? ¿Soy moral en la medida en que hago lo que debo, y siento como debería? De repente, la cuestión moral me parecía tanto aplastante como extremadamente mezquina. El problema moral, para que pudiésemos adaptarnos a ello, debería ser simultáneamente menos exigente y más vasto. (Lispector, 2015: 74)

La moral resulta ser limitada así como asfixiante para GH. Es una construcción social. Por eso para ella es artificial. La restricción de la ley sólo traza cómo "debería sentirse", mas no la posibilidad de actuar espontáneamente. La humanización de la vida es así la configuración de un modelo de conducta. El verdadero secreto de la moral es la libertad, la cual no acaba de borrar la culpa con la cuál ella fue criada, pues su condicionamiento moral persiste. La parte humana de GH. está limitada por la ley, mientras la divina, en cambio, la sobrepasa, como un atisbo de libertad que traspasa su cuerpo.

> La libertad es un secreto. No obstante, sabía yo que, incluso en secreto, la libertad no borra la culpa. Mi ínfima parte divina es mayor que mi culpa humana. El Dios es más grande que mi pecado esencial. Entonces prefiero Dios a mi pecado. No para disculparme y para huir. Si no porque el pecado me envilece. (Lispector, 2015: 74- 75)

Dios es la parte divina y sin límites que GH. precisa para redimirse de esa culpa que aún la ata a su cultura flagelante, como humano civilizado. La cucaracha es la ruptura con una moralidad que le produce "miedo, curiosidad y fascinación", por depender aún de un sistema impostor. (Lispector, 2015: 75) En este instante ella nota que el insecto despierta una nueva necesidad: el amor, a pesar de su intento por *pertenecer* aún a un sistema. "Pero ahora, es en esta actualidad

neutra de la Naturaleza y de la cucaracha y del sonido vivo de mi cuerpo cómo quiero conocer el amor". (Lispector, 2015: 75) La cucaracha la "toca" "con su mirada negra, facetada, brillante y neutra". (Lispector, 2015: 76) Ahí nota que no puede más luchar contra aquello que se llama amor, en esta neutralidad.

3.12 Lo inmundo: un regreso a lo animal

La habitación es la "monotonía de una neutralidad que respira". (Lispector, 2015: 77) Esta eternidad amedrenta a GH. por vivir aún en las fronteras de un lenguaje lógico de la civilización, lleno de matices. "El mundo dejaría de amedrentarme solo si yo me convirtiese en el mundo. Si yo fuese el mundo no tendría miedo". (Lispector, 2015: 77) El desafío entonces es convertirse en esa inmensidad, entrar dentro del mundo, ser "inmunda" y enloquecer para superar el vértigo.

Al entrar a lo inmundo, GH. ingresa a su subterráneo origen. "Sus ojos continuaban mirándome monótamente, dos ovarios neutros y fértiles. En ellos reconocía yo mis dos anónimos ovarios neutros" (Lispector, 2015: 78) El ingreso al mundo le facilita su identificación con la cucaracha. La fertilidad conecta a ambas mujeres, por ser potenciales dadoras de vida. Es entonces cuando GH. recuerda la primera vez que destruyó lazos, a partir de un pasado aborto.

> Me acordé de mí misma andando por las calles al saber que abortaría, doctor, yo que del hijo solo conocía y sólo conocería el abortar. Pero al menos estaba conociendo el embarazo. Por las calles sentía dentro de mí al hijo que aún no se movía, mientras me detenía para mirar en los escaparates los maniquíes de cera sonrientes. Y cuando entré en el restaurante y comí, los poros de un hijo devoraban como una boca de pez al acecho. Cuando caminaba, cuando caminaba le llevaba. (Lispector, 2015. 78)

El día en que GH. cegó una vida, creía haberse desentendido del feto que llevaba dentro suyo. Hasta que salió por las calles a caminar, y esa vida, próxima a convertirse en "no nata" parecía observarla. Un vínculo poderoso se formó dentro de GH, cuando esperaba al niño. La cucaracha la conecta con ese sentimiento al cual renunció atrás. "En la calle yo no era más que miles de cilios de protozoo neutro batiendo, conocía ya en mi misma, conocía ya en mí misma el mirar brillante de una cucaracha que fue atrapada por la cintura." (Lispector, 2015: 78)

El amor por una vida que nacía al interior de GH., es el mismo que le proyecta el insecto nuevamente. "Embarazo: había sido lanzada en el alegre horror de la vida neutra que vive y muere". (Lispector, 2015: 78) Esa continua actualidad es el embarazo de GH. al sentirse de nuevo lanzada al alegre horror de la vida, donde tiene responsabilidad de todo.

> Cuando hubo llegado la noche, yo seguía reflexionando sobre el aborto ya decidido, acostada en la cama con mis miles de ojos facetados espiando la oscuridad (…) toda yo me ennegrecía lentamente de mi propio plancton, tal como amarilleaba la materia de la cucaracha, y mi gradual ennegrecimiento marcaba el tiempo que transcurría. Y todo esto ¿será amor por el hijo? (Lispector, 2015: 79)

Miles de organismos microscópicos y unicelulares bogaban en las aguas internas de GH, antes que ese hijo naciera. Ese sentimiento de conexión profunda es el ennegrecimiento que llevaba la futura pérdida de su hijo, antes de abortarlo. Sin darse cuenta, GH. sentía que ya lo amaba. El amor antecede al amor, "es plancton luchando, y la neutralidad viva luchando. Como la vida en la cucaracha atrapada en la cintura." (Lispector, 2015: 79) Eso que antecede al nacimiento es lo que siente GH. por un ser que acaba de herir, la cucaracha, mientras este insecto lucha por su vida. Es como si esa pelea por la existencia del insecto llenara instantáneamente de mayor vitalidad a GH., antes acostumbrada a desentenderse de lo que estaba a su alrededor.

> El miedo que siempre he tenido del silencio con el que la vida se hace. Miedo de lo neutro. Lo neutro era mi raíz más profunda en que vi la cucaracha, siempre había dado un nombre a lo que estaba viviendo, para poder salvarme. (Lispector, 2015: 79)

El nacimiento que da lugar a las cosas es neutro. Asignarle un nombre sería la salvación de un orden para incorporarlas a lo humano, aunque también su aborto. GH. teme ese silencio con el que se hace la vida, por el peso que implica sentirlo en su neutralidad, más allá de la tradición. No conceder un nombre permite en cambio un ingreso más vital al mundo.

Para lograrlo, GH. debe volverse "inmunda" y renunciar a la máscara humana de la cual se arma su nombre, bajo sus iniciales. "Para escapar de lo neutro, había abandonado hacía tiempo el ser por la persona, por la máscara humana. Al humanizarme me había librado del desierto." (Lispector, 2015: 79) Más allá de la mirada que otros tengan sobre ella, GH. busca un espacio legítimo, sin construcciones sociales, donde ella "sea" sin un nombre.

Pues, la verdad carece de testigos. La cucaracha "no es" según la forma arrastrada bajo la cual GH. observa en su percepción, así como ella no es según la forma en que la observa el resto. Por tanto, estar "en el mundo" de la verdad, va más allá de la definición categórica del lenguaje. Ernesto Sábato en *Uno y el Universo* denomina a la ficción de un orden de civilización el *Sentido Común*. Si el sentido común hubiese prevalecido no hubiera habido ciencia ni conocimiento, ni avances en inventos. GH. es materia fragmentaria del *sentido común,* pues construye su mitología de mundo cultural y artístico en base a la semejanza confortable de lo que la rodea, un límite para el descubrimiento y revelación de las cosas en su diversidad. "Es el sentido común apto para una confortable existencia dentro de los límites modestos, de espacio y tiempo" (Sábato: 1973, 125)

Bajo un principio de afinidad, el *sentido común,* separa a GH. del mundo, que busca su incorporación. Nombrar es intentar apropiarse del Otro, sin llegarlo a conocer integralmente. Entre el ser y las cosas, entre GH. y el mundo, el principio de identidad que nombra todo en base al *sentido común*, marcaba una distancia. Todorov coincide con la idea de Sábato, cuando ve que el riesgo de afirmar una identidad es querer transformar a Otro en uno mismo y someterlo. Proyectar en el Otro el ideal de Uno es anular su esencia y convertirlo en instrumento de manipulación personal. La crítica al capitalismo, que convierte en cosas a todos los seres vivos, se advierte en el intento de apropiación de la protagonista.

Tal es la acción de GH. al intentar apreciar antes a la cucaracha, según su perspectiva cultural. "¿Puede querer uno realmente a alguien si ignora su identidad, si ve, en lugar de esa identidad una proyección de sí, o de su ideal?" (Todorov, 1987: 182) Cuestiona Todorov en su libro *La Conquista de América. La cuestión del Otro* si realmente se descubrió América o si se la nombró de acuerdo al antojo y mirada cultural de Colón. "¿Qué pasa en el encuentro entre culturas? ¿No corre uno el riesgo de querer transformar al Otro en nombre de sí mismo, y por lo tanto, de someterlo?" (Todorov: Ibíd.) ¿Qué pasa en un encuentro donde GH. no miraba antes al insecto?

GH. se pregunta "¿Qué sabía yo de aquello que obviamente veían en mí? (…) La verdad ¿carece de testigos? (…) Si la persona no mira y no ve , ¿Incluso así la verdad existe? La verdad que no se transmite ni a quien ve. ¿Este es el secreto de ser una persona" (Lispector, 2015: 80) El secreto que escapa a la verdad cultural y "socialmente aceptada" por otros, trasciende pues nadie la ve. De ahí su misterio. Esta ruptura social que la cucaracha provoca en GH. es lo que la lleva

a renunciar a su tradición cultural y a ingresar a una experiencia mística, incluso transgresora para los estatutos del saber judaico y cristiano. De ahí que mi lectura es social, pues se complementa con lo místico, debido a la experiencia transgresora de la protagonista.

GH. siente que la cucaracha empieza a rebasar la verdad que tenía sobre el mundo y sobre sí misma. "Madre: maté una vida, y no hay brazos que me acojan ahora y en la hora de nuestro desierto, amén. Madre, todo ahora se volvió de oro macizo. Interrumpí una cosa organizada, madre, y eso es peor que matar". (Lispector, 2015: 80)

La interrupción de su organización, de todo lo que constituye su moralidad civilizada, se transforma en un oro macizo, que es "la vida grosera y neutra amarillando". (Lispector, 2015: 80) La neutralidad del contenido del insecto es nauseabunda porque escapa a los parámetros sociales que la civilización construyó en torno a lo "bello", "aceptable" y "limpio". El líquido "inmundo" que brota del cuerpo de la cucaracha es la vida grosera, sin interrupción ni sesgo, que la convoca a volverse "inmunda" también, como parte del ritual transgresor. GH. se comunica con una Madre ancestral, tras sentir el sabor de la cucaracha en sus papilas gustativas. Jesús se comunicaba con su padre en soledad y más aún en su crucifixión, por ser la encarnación de Dios. GH. habla a una Madre en su sacrificio humano, tras ingerir el jugo de pus de la cucaracha. Lispector transgrede entonces la visión de la divinidad masculina por una deidad femenina.

Clarissa Pinkola, en su libro, *Las mujeres que corren con los lobos,* señala cómo la Mujer Salvaje es el "alma femenina" del mundo, Alma Mater o "todo lo que pertenece al instinto, a los

mundos visibles y ocultos" que habita en la vida de toda mujer (Pinkola, 2014: 25)[5] La Madre de GH. parece ser una diosa pagana de la antigüedad, que ella reconoce como la vida en el momento de la ingesta. Semejante a la sangre de Cristo, el líquido blanco eucarístico del cual bebe GH. es la naturaleza. Por lo que, esta eucaristía divina es femenina.

Aquí GH. sabe que quiso matar al insecto, a fin de preservar su cordura. No obstante, acabó asesinando su envoltorio cultural de prejuicios. En esta ruptura humana, ora y es entonces cuando invoca a la madre naturaleza, que libera en ella "una parte gruesa y blanca" sin definición, que en el fondo es el instinto creador. (Lispector, 2015. 80) Ni bien rompió la cucaracha ese envoltorio del sentido común en GH., vomitó "sus restos humanos", para ingresar a la revelación de la vida animal. El ingreso a lo inmundo es un oratorio de la naturaleza, donde el minarete árabe adquiere la composición arquitectónica de una "bóveda".

GH siente miedo, pues ingresar a lo "inmundo" tiene una resonancia horrible, que la introduce a la profundidad de un "animal sin belleza para las demás especies". (Lispector, 2015: 81- 82) Según la tradición judaica, "Tahará" es la pureza, que significa la conexión con Dios. Mientras que "Tumá", lo impuro, es la ausencia de este nexo divino. Lo impuro es lo que manifiesta la presencia de Dios, mientras que lo inmundo es su ausencia, según la Torá. GH. siente a Dios en esta resonancia divina, que la introduce a la cucaracha.

[5] Si la mujer se alejase de su intuición, acarrearía la destrucción, según Clarissa Pinkola. "Cuando perdemos el contacto con la psique instintiva, vivimos en un estado próximo a la destrucción, y las imágenes y facultades propias de lo femenino no se pueden desarrollar plenamente. Cuando una mujer se aparta de su fuente básica, queda esterilizada, pierde sus instintos y sus ciclos vitales naturales y éstos son subsumidos por la cultura o por el intelecto o el ego (Pinkola, 2014: 20) Es por eso que acercarse al don de la Mujer Salvaje es un acto creativo.

No obstante, la proyección de Dios resuena aterradora porque se la siente en plenitud y al mismo tiempo como ausencia. “La naturaleza mucho mayor que la cucaracha hacía que cualquier cosa, al entrar allí –nombre o persona –, perdiese la falsa trascendencia. Tanto, que yo veía únicamente y con precisión el vómito blanco de su cuerpo.” (Lispector, 2015: 82) De modo que, la conexión divina de GH. con una diosa Madre, a través de la cucaracha, es una presencia que revela una ausencia, por estar alejada de la salvación.

La ausencia de trascendencia introduce a GH. a una ley distinta de la humana, y a esa ley del capitalismo donde todas las cosas son útiles para servir a un mercado. En esta nueva vida no hay esperanza, y sólo se debe obediencia a sí misma y al insecto. En este reino de la diosa Madre, el pecado original es el delito es comer los orígenes de la vida. Este temor a cumplir con el pecado original es ver el rostro de Dios, cuya ausencia de belleza es contundente, además de inexpresiva. “Yo temía el rostro de Dios, tenía miedo de mi desnudez final en la pared. La belleza, aquella nueva ausencia de belleza que nada tenía de aquello que yo antes acostumbraba a llamar belleza”. (Lispector, 2015: 83)

3. 13 La pasión del despojo

La cucaracha lleva a GH. a esculpir su relación superficial con el mundo, antes utilitaria y fragmentaria para recuperar al instinto. Su relación compasiva con la cucaracha le permite ver que todo tiene vida desde lo “inexpresivo neutro”. En los intersticios del mundo se encuentra el misterio y su respiración, como esa neutralidad silenciosa con la que se teje la vida. En “los intersticios de materia primordial está la línea de misterio y fuego que es la respiración del mundo, y la respiración continua del mundo es aquello que oímos y denominamos silencio”.

(Lispector, 2015: 84) Esta neutralidad que alude GH. es el “elemento vital que une las cosas”. (Lispector, 2015: 86)

Para llegar a este estado de neutralidad que exige lo “inmundo” de la eucaristía femenina hace falta el despojo. La pasión es el valor que GH. va adquiriendo gradualmente para despojarse de sus adquisiciones materiales y culturales, como reivindicación de una vida que estaba antes controlada por la moral utilitaria burguesa. “No era utilizando como instrumento ninguno de mis atributos como estaba yo en trance de alcanzar el misterioso fuego tranquilo de aquello que es un plasma; fue exactamente despojándome de todos los atributos”. (Lispector, 2015: 84) El despojo de sus atributos es lo que posibilita a GH. el ingreso a la identidad del mundo en sí, sin “servir” más a un sistema.

Identidad total que aún le está prohibida, pero su deseo de penetrar en ella es más grande. Es una pasión mutua, una com- pasión de sentimiento compartido donde GH. encuentra en el unísono del mundo, tejido invisible de la vida, una libertad estremecedora. “La identidad me está prohibida, pero mi amor es tan grande que no resistiré mi deseo de penetrar en el tejido misterioso.” (Lispector, 2015: 85)

La realidad neutra del amor es lo que supera con objetividad la red utilitaria del lenguaje de la civilización, porque es real, y no se basa en supuestos humanos de comprensión. Mientras, el lenguaje social cumple un rol de apropiación, sin compenetrarse con la vida, la pasión es un elemento "abrasador”, la vida prehumana que reside en lo “divino” animal y silencioso. La pasión es así pre - lingüística. (Lispector, 2015: 86) No hay que olvidar las palabras de la crítica, Miryam Gutiérrez Quenguam, cuando destaca que Lispector revisa críticamente el lenguaje, con

una desconfianza que la lleva a cuestionar el nombramiento cultural de las cosas en el mundo. (Jiménez, 2013: 179) El silencio es la comprensión real de la vida, a partir de la neutralidad. Pasión que experimenta GH. con la caída de su rol institucional y nominal. Sus iniciales carecen entonces de contenido.

Contra el *sentido común,* Sábato opinará que, apenas "salimos de nuestro pequeño universo cotidiano, dejan de valer nuestras ideas y prejuicios. Esta es la causa de que el absurdo nos acometa por todos lados" (Sábato: 1973, 126) En otras palabras, el autor argentino plantea la presencia de un absurdo creador, por encima de todo aquello que ordena el sentido común de la cultura, conocido como adquisición mercantil e ideológica.

La alegría de perderse en una vida humana y pre divina es la locura creadora que halla GH, en lo animal. "La alegría de perderse es una alegría de Sabbat. Perderse es un peligroso hallarse." (Lispector, 2015: 87) Esta pérdida es el hallazgo peligroso de un infierno. La pasión es el peso de llevarlo como un fuego neutro.

Lo Neutro de la magia negra es el Sabbat. Orgía en la cual no se nombran las cosas bajo un lenguaje humano y utilitario, si no, antes bien, a través de una oración. Alejandra Canedo sostiene que "el lenguaje establecido con lo neutro debe ser un murmullo, que al final se haga silencio. A este se llega a través de la plegaria". (Canedo, 2007: 213) Así, la crítica de Canedo ve la transformación gradual del lenguaje en plegaria, en *La pasión según GH.*

En este sentido, las cosas son sentidas en la plegaria, a través de un gozo. "Ahora sé que se hace en la oscuridad de las montañas en las noches de orgía. ¡Sé! Sé con horror: se gozan las cosas.

Se goza la cosa de la que están hechas las cosas, es la alegría bárbara de la magia negra". Este gozo de alegría salvaje es lo indecible de un lenguaje, que armoniza con el mundo, sin corromperlo o alterarlo. Simone Weil, en uno de los apuntes de sus *Cuadernos de Marsella*, resaltaba cómo "el mal sólo puede ser sentido en un ser puro". (Weil, 2003: 15) La pureza es el combustible imprescindible para que la neutralidad abrasadora y demoniaca del sabatt se apodere de GH.

Al igual que en un Sabbat diabólico, la naturaleza atraviesa el cuerpo blando de GH.., que goza en la plegaria, al ver cómo sus cimientos van cayendo, uno tras otro "Con el desmoronamiento de mi civilización y de mi humanidad (…) con la pérdida de mi humanidad, yo pasaba orgiásticamente a sentir el sabor de la identidad de las cosas". (Lispector, 2015: 88) Sentir el sabor puro y neutro de la identidad de las cosas desmorona la civilización cultural de GH, pues un sabor real la invade, el de la crudeza. La ruptura de su "sentimentación" hace que GH. disfrute del "sabor de la identidad de las cosas", en una profunda orgía de goce. Dios carece de sabor y en esa sed infinita GH. se arrastra por el desierto.

3.14 Retorno a las antiguas civilizaciones

Queda GH. sumida en un profundo sueño, justo cuando el cuarto se encuentra más luminoso. En ese trance, GH. retrocede a sociedades asirias , antes de Cristo. "Pero más allá se extendían las altiplanicies del Asia Menor. Desde allí contemplaba yo el imperio del presente (…) Y más allá todavía (…) el desierto pelado y ardiente". (Lispector, 2015: 90) GH. va más atrás todavía, hacia la época de reyes y esfinges que se deshacen. Ciclos de vida y muerte la transportan finalmente a la época del primer troglodita de una prehistoria. (Lispector, 2015: 90- 91)

Luego llega la protagonista hacia la construcción de grandes civilizaciones que se levantan como fortines con la fuerza de trabajo humana. Más tarde aterriza GH. en un Río de Janeiro convertido en ruinas, donde ella trata de imaginar cómo pudieron haber sido las grandes construcciones que se erigieron de la nada ahí. (Lispector, 2015: 91) Al igual que una arqueóloga o geóloga, ella trata de imaginar y visualizar los sistemas de construcción de grandes ciudades, aún aquellas que se encontraban en un desierto. (Lispector, 2015: 92- 93) A su vez visualiza los recursos naturales de la tierra como el petróleo, que fueron luego aprovechados por los pueblos para el surgimiento y paulatino enriquecimiento de sus sociedades. Ahí GH. ve cómo toda cultura se levanta, llega a su auge y desciende.

De la imposibilidad de las arenas, toda cultura se erige para subsumirse en la nada. "El hombre futuro, nos acariciaría, comprendiéndonos remotamente, como yo remotamente después iba a entenderme, bajo la memoria de la memoria de la memoria ya perdida de un tiempo de dolor" (Lispector, 2015: 94)

Al hombre del futuro le será difícil comprender antiguas construcciones civilizadas, porque tan sólo las observará ajenas, desde su presente. "El hombre del futuro ¿nos entenderá como somos hoy?" Así GH. se visualiza como una de aquellas ciudades remotas; se cuestiona si podrá comprender a futuro las antiguas construcciones de sí misma. "No sabiendo que nuestro tiempo de dolor iba a pasar del mismo modo que el niño pequeño no es un niño estático, si no un ser que crece". (Lispector, 2015: 94) Ella así comprende que todo tiempo de dolor pasa, así como toda gran construcción humana desaparece en el camino, como una gran ciudad.

Para levantar algo nuevo de esa nada que ahora la absorbe, GH. deberá de "rezar las arenas" como lo hacen las sacerdotisas del rito vudú, las macumbeiras. La magia convoca un poder sobre la vida, sin manipularla o corromperla, tan sólo devolviéndole la autonomía que perdió por la utilidad del capitalismo. La brujería muestra una relación íntegra y saludable con los objetos, al darles poder y libertad para crecer por sí mismos, en vez de denigrarlos con el sometimiento.

> Para las arenas, yo probablemente había estado preparada desde mi nacimiento: sabría como rezarlas, para eso no precisaría adiestramiento como las macumbeiras, que no rezan para las cosas sino que rezan las cosas. Preparada siempre lo había estado, tan adiestrada como fuera para el miedo. (Lispector, 2015: 94 - 95)

GH. siente haber estado preparada para este desierto espiritual, desde su nacimiento. Visualiza un escenario sin sonidos, distinciones o barreras, donde el silencio devuelva dignidad a las cosas. "Recordé lo que estaba grabado en mi memoria, y hasta aquel momento inútilmente: que árabes y nómadas llaman al Sahara *El Khela*, la nada, *Tanesruft*, el país del miedo, *Tiniri*, la tierra más allá de las regiones de pastoreo". (Lispector, 2015: 95) Este país del miedo se halla más allá de los límites de toda civilización, por lo cual el desafío es levantarse dentro de este desierto.

Como si en la pequeña rajadura de una pared o un piso pudiera verse la profundidad de algo monstruoso e indómito como un canyon, el *khela* desafía y desajusta las certezas de la protagonista. Al ser un desierto, el *khela* representa un fallo en la vida inventada por ella. Humildes insuficiencias de un sistema acumulativo que se construyó en vida. La cotidianidad sesgada y construida en base a una superestructura blanca, limpia y superficial llamada burguesía, se ve invadida por la historia. El *khela* es en cambio la liberación de toda barrera

ideológica, social y material, un desierto de oración que manifiesta una relación íntegra con el mundo.

3.15 La compasión: un encuentro con los Otros

En el infierno de lo neutro, GH. hace su desierto para recobrar el instinto, a través de la oración. GH. visita visualmente ese lugar neutral del Sahara, que tanto temió, al considerarlo el *Tanesruft*, país del miedo. Tal como Solange Oliveira establece, la experiencia interior expulsa a la protagonista fuera de un mundo posible y razonable, hacia un espacio nada vivo que es lo sagrado y ritual.

> Me senté nuevamente en la cama. (…) mirando la cucaracha, sabía mucho más. Mirándola, veía la inmensidad del desierto de Libia (…) La cucaracha desde allí me había precedido milenios antes y también había precedido a los dinosaurios. (Lispector, 2015: 96)

A través del desierto, puede presentir GH. la vida antigua y profunda de la cucaracha, en tanto animal prehistórico. (Lispector, 2015: 97) Existencia que ella localiza en la antigua Galilea, dentro del desierto de Libia. En el silencio de esa vida, es capaz de palpar el fuego primigenio en su magnitud real, al ver que tiene "la profundidad de un abrazo" amoroso. (Lispector, 2015: 97). Así logra deducir GH. que "la tierra es el sol", cuando se refiere al calor de la habitación. (Lispector, 2015: 97)

En una visión judeocristiana, la narración de Lispector transporta al lector a un escenario más primitivo de la vida, antes de la civilización del capitalismo, donde la autosubsistencia de las comunidades tribales mostraba una convivencia armónica con los animales y con la naturaleza. Por eso, GH. regresa a la época de los primeros seres de la especie animal, donde el contacto

con el mundo es más auténtico. Su vida vale poco al lado de la supervivencia de una cucaracha, una de las creaturas más despreciados de la creación, que se encuentra en el origen.

Este infierno, que se siente como un abrazo, lleva a la protagonista a zambullirse a las profundidades del amor. En este sumergimiento, GH. encuentra compasión con el insecto.

> Juro que así es el amor. Lo sé porque he estado sentada allí y lo he aprendido. Solamente a la luz de la cucaracha he sabido de que todo lo que nosotros dos tuvimos antes ya era amor. Fue preciso que la cucaracha me doliera tanto como si me arrancasen las uñas. (Lispector, 2015: 98)

La cucaracha duele a GH. como si fuera una parte indisoluble de su cuerpo. Al sentirla como su fuese ella misma, la compenetración es el resultado de la pasión abrasadora del desierto. Pasión, dolor mutuo de empatía y residencia, en las arenas de una vida pre cristiana. Amar en el desierto lleva a GH. a la tortura de sentir el padecimiento animal como suyo. Sentir el peso del mundo en las entrañas, al riesgo de perderse dentro, es sentir a la cucaracha. La pasión es un pesar, compromiso con algo superior que rebasa el entendimiento individual "humanizado".

> Si tú pudieses saber a través de mí, sin antes ser torturado, sin antes tener que ser partido en dos por la puerta de un armario, sin que antes sean quebradas tus envolturas de miedo que con el tiempo se fueron secando y transformando en envolturas de piedra, tal como las mías tuvieron que ser quebradas bajo la fuerza de una tenaza para que yo llegase a lo tierno neutro de mí. (Lispector, 2015: 98)

GH. desearía a su vez que la cucaracha sintiera su vibración. En la cucaracha GH. se reconoce y es capaz además de identificar en ella una fortaleza incorruptible. A través de los siglos, el

insecto se fue endureciendo hasta convertir sus frágiles envolturas en piedra. Tuvo también que quebrar su antigua y frágil estructura, al igual que GH. para alcanzar la inmortalidad.

La fortaleza de este animal destrona la ley humana, basada en la apropiación mercantil, social y política. No en vano, GH. encuentra antes un parecido entre el insecto y la empleada Janair, cuando lo describe en su fisonomía como una "mulata agonizante". (Lispector, 2015: 50) Así su visión de Janair se enaltece "GH. se siente ya bajo los escombros de una civilización construida sobre la destrucción de los humildes, retratados en Janair/ cucaracha", sostiene Solange Ribeiro de Oliveira (Oliveira, 1997: 66)

El monstruo y Janair se ennoblecen. GH. reconoce su parte remota, animal y africana en ellos. Es el monstruo de la supervivencia lo que en sus múltiples rechazos y muertes encarna lo socialmente negado por los valores colonizados. Janair y la cucaracha son un producto de todo eso y se identifican con GH., que en otro tiempo fue pobre y sobreviviente. Lo marginal, en sus múltiples rupturas, adquiere una consistencia inmortal. Por eso, Janair es mujer, pero también es bruja, cucaracha y reina.

La pasión de GH. también es un acto de humildad, pues la protagonista se despoja de su "organización humana" de prejuicios, para amar a los Otros que el sistema rechaza. "GH. no se transforma de larva en crisálida, sino, invirtiendo la evolución, de crisálida en larva humilde, que es la cría de la cucaracha, la cual se arrastra por el suelo" (Ribeiro, 1997: 66)

Ribeiro sostiene que "GH. ve un eco de la obstinada resistencia, el invencible impulso de la supervivencia, la "resistencia pacífica" de los humildes" en la cucaracha. (Ribeiro, Ibíd.)

Despiertan Janair y el insecto aversión ante una ley limpia y prolija que los identifica con la suciedad o la delincuencia. Un insecto que se alimenta de aquello que lo mata, y continua, más allá de todo lo que se destruye y liquida, es inmortal. Es invencible y por lo mismo perturbador, al igual que una mujer de color, a mitad de la década de los 60 en Brasil. Cuando ella recibe humillaciones por su color de piel o condición, ella fortifica su coraza. Por eso, Lispector muestra la regresión hacia esta prehistoria que idealiza la unión fraterna entre humanos y animales terrestres, como visión de la sobrevivencia.

Ambos personajes se desenvuelven sin necesidad del reconocimiento ajeno, aun cuando han tenido que pasar por procesos históricos de sumisión y derrota. La empatía total por la cucaracha sería la ganancia de una inmortalidad, a través del sacrificio.

> Estoy solamente amando la cucaracha. Y es un amor infernal. Mas tienes miedo, sé que siempre has tenido miedo del ritual. Pero cuando se ha sido torturada hasta llegar a ser un núcleo, entonces se pasa demoníacamente a querer servir al ritual, incluso aunque el ritual sea el acto de consumación propia, del mismo incienso. (Lispector, 2015: 99)

El momento de compenetración y compasión con la cucaracha es el ritual, donde GH. también se siente una cucaracha. El reconocimiento de los Otros da lugar al sacrificio de sí misma. GH. ofrece a la cucaracha el valor de quemarse dentro del incienso del amor, al igual que ella. (Lispector, 2015: 99) Tendrá la damisela que descender a lo más bajo del instinto, al igual que una iniciada, para destruir su espejismo humano. Ambas deberán asumir la máscara de la solemnidad de los antiguos iniciados. (Lispector, 2015: 99)

A través de la cucaracha, GH. observa la ritualidad del guerrero. Es como si el amor volviera al insecto feroz. “Toda ella era solamente su propia máscara. A través de su profunda ausencia de

risa de la cucaracha, distinguía yo su ferocidad de guerrero. Ella era mansa pero su función era feroz." (Lispector, 2015: 99) La inexpresiva cucaracha es el principio de fatalidad bajo el cual se encarna la supervivencia de los Otros, a través del amor. Valor ritual que a su vez asume GH. "Soy mansa pero mi función de vivir es feroz. Ah, el amor prehumano me invade". (Lispector, 2015: 99)

El ritual prehumano del amor se encuentra en el silencio. GH. comprende la neutralidad que empieza a vivir como un intervalo del lenguaje, donde "cada palabra era tan leve y estaba tan vacía como una mariposa". (Lispector, 2015: 102) Las palabras acaban por fluir y licuarse hasta disolverse en un vacío donde GH. habita a la cucaracha y así viceversa. "En esos intervalos pensábamos que estábamos descansando uno de ser el Otro". (Lispector, 2015: 102) Este intercambio de continuidad les permite a ambas desistir de su individualidad anterior.

> Ah ¿será que nosotros originariamente no éramos humanos? ¿Y que, por necesidad práctica, nos volvimos humanos? Esto me horroriza como a ti. Pues la cucaracha me miraba con su caparazón de escarabajo, con su cuerpo reventado hecho de tubos y antenas y blando cemento; y aquello era innegablemente una vida anterior a nuestras palabras. (Lispector, 2015: 103)

Al sentir el intervalo de compasión amorosa con el insecto, GH. presiente que tal vez no fue humana en sus orígenes. Afirma ella una raíz animal, antes de la construcción humana que por razones prácticas adquirió. El vestigio animal de sus orígenes la conecta con una naturaleza, antes de ser interrumpida por la civilización. La dureza fatal de la cucaracha, anterior a las palabras, es una verdad mayor que se está por encima de cualquier ficción cultural del lenguaje.

3.16 La Eucaristía de una condena

Tras una larga contemplación de la viscosa masa corporal de la cucaracha, GH. da el paso de la ingestión. En el momento de la eucaristía, no solo ella come al insecto, es devorada a la vez por él. Contra la ley humana y la religiosa, GH. comete la aberración de ingerir un animal como si fuera el cuerpo de Cristo.

Lo sagrado y lo animal se integran en una transgresión que desarma los cimientos civilizadores de la comprensión sagrada. "Entonces (…) por la puerta de la condenación comí la vida y fui comida por ella. Comprendía que mi reino es de este mundo. Y esto lo entendía por la parte del infierno que hay en mí". (Lispector, 2015: 103) Al devorar la cucaracha, y sentirse ingerida por ella, GH. ve que su reino es de este mundo, por asumir la materia terrenal como consagración.

El ritual místico de la pasión es consumirse, en *La pasión según GH.* Dejarse habitar por la cucaracha es vivir una relación de amor prehistórica con la naturaleza, en un Brasil ancestral. Este descenso de su condición cultural es "in- mundo", al introducirse la protagonista dentro de la naturaleza. GH. saborea la materia más cruda y vence el vértigo que le provoca la privación de su cultura religiosa, a partir de la pasión.

La protagonista asume la posición de un Cristo sacrificándose por los pecados de su "humanidad", con la ingestión de la cucaracha. Sentir la pasión es padecer, como lo hicieran los leprosos de la Biblia, los marginados de la sociedad, según GH. El insumo de la cucaracha es una reivindicación de lo marginal y apestado por las instituciones. Garabano recalca que "salir del yo y vivir entre las otras personas (el mundo) la obliga a formar parte del discurso de la historia y a incorporar sus aspectos más dolorosos" (Garabano, 1995: 9)

> El infierno es la boca que muerde y como la carne viva sanguinolenta, y quien es comido, grita con el regocijo de la mirada; el infierno es el dolor como gozo de la materia, y con la risa del gozo las lágrimas brotan de dolor. Y la lágrima que viene de la risa de dolor es lo contrario de la redención. (Lispector, 2015: 104)

La libertad que ha alcanzado GH. reside en el infierno de la eucaristía. Un goce destructivo se apodera de la protagonista como arrebato divino, al sentirse devorada por la vida. Este reconocimiento trae consigo gozo y dolor, como en la pasión de los santos. Carne que se entrega con confianza a la destrucción, pues se despersonaliza y está lejos de la salvación.

Cuanto más vulnerable es en su olvido de sí misma, más feroz y fatal se vuelve el sacrificio de su pasión porque roza una alegría incontrolable. La alegría destructiva de este infierno es violenta, por eso no hay redención. Se manifiesta así lo que Garabano sostiene, "un mundo de búsqueda, donde el dolor y el placer se superponen y, sobre todo, se oponen a esa ética utilitaria de la moral burguesa" (Garabano, 1995: 6) Lo in-mundo en Lispector es un retorno a la naturaleza orgánica. Contra esa civilización humanizada y utilitaria que la sostenía, basada en el placer, la sensibilización, la belleza, lo sublime y el entendimiento, se impone un dolor gozoso.

Por eso la pasión es dolorosa, pues está hecha de una "cruel actualidad", que se realiza en el "seno de la indiferencia". (Lispector, 2015: 105) Tendrá ella que sentirse inmunda para perderse, así como Jesús tuvo que atravesar la inmundicia del escarnio público y el castigo para salvar al mundo. En vez de la salvación, GH. busca la condena. Sacrifica su humanidad para entrar en el infierno animal de la materia como una larva, donde mutuamente se devora con la cucaracha, "en carne blanda". (Lispector, 2015: 105)

La orgía del infierno es la consagración de una indiferencia "atonal". En este Sabbat orgiástico no hay castigo, porque hay una libertad sin límites. "Lo que aún me asustaba era que hasta el mismo horror no punible iba a ser generosamente reabsorbido por el abismo (…) profundo de Dios: absorbido por el seno de una indiferencia". (Lispector, 2015: 105) La indiferencia de Dios es ese abismo que atenta contra la sublime construcción religiosa de la salvación divina, basada en la culpa.

En este infierno eucarístico sin remordimientos, GH. y la cucaracha aspiran a una paz que rebasa sus límites. "La cucaracha y yo somos infernalmente libres porque nuestra materia viva es mayor que nosotras, somos infernalmente libres porque mi propia vida es tan poco encajable dentro de mi cuerpo, que no consigo utilizarla". (Lispector, 2015: 106) Lo inalcanzable de GH. y de la cucaracha es esa parte que rebasa sus cuerpos. Su parte terrenal es sobrepasada por la parte más trascendental de ambas en la eucaristía. Por su sola atención, la cucaracha es el mundo. De ahí que comer al insecto sea devorar el mundo para la protagonista, pues es la atención a la vida. Es la ingestión del cuerpo del mundo, en su diversidad, la que rebasa toda comprensión social.

3.17 La fatalidad sin libre albedrío

El destino fatal de esa libertad es su ausencia de piedad. "Piedad es ser hijo de alguien o de algo, pero ser el mundo es la crueldad. Las cucarachas se roen y se matan y se penetran en la procreación y se comen en un eterno verano crepuscular". (Lispector, 2015: 107) Piedad es amor de pertenencia filial a algún ser vivo o sistema. Ser mundo es lo contrario: la ausencia de pertenencia, cuyo ejercicio es la violencia sexual de conexión con todo. "La actualidad no ve la cucaracha, el tiempo presente la mira desde tan gran distancia". (Lispector, 2015: 107) El

presente no ve a la cucaracha, porque no se distingue de ella. La cucaracha es así esa actualidad violenta.

> El misterio del destino humano es que somos fatales, mas tenemos la libertad de cumplir o no nuestro hado: de nosotros depende realizar nuestro destino fatal. Mientras que otros seres no humanos, como la cucaracha, realizan su propio ciclo completo, sin errar jamás porque no eligen. Mas de mí depende llegar a ser lo que fatalmente soy. (Lispector, 2015: 107)

Mientras el libre albedrío ofrece a los humanos la posibilidad de desviar la imposición de un destino. La cucaracha no tiene elección. Por lo que en su ciclo animal, cumple el destino que le tocó en suerte. De ahí su heroica fatalidad, versus aquella liviandad de la humanidad que la desliga de un compromiso real con la vida. Esta nueva fatalidad inunda a GH. de gozo, donde ella sacrifica el bordado social de sus iniciales por la violencia de una "oscuridad alegre". (Lispector, 2015: 108)

La fatalidad parte de un amor que Dios exige a GH. para que ella pueda igualarse a él. Tarea dolorosa y heroica que en suma la condena a una impotencia por no estar a la altura. La fatalidad se opone a la libertad que ella en vida tenía antes, cuando solía desentenderse de todo aquello que le demandara amor, cuidado y dedicación. "Él quería que yo fuese su igual, y que me igualase a Él por un amor del que yo no era capaz." (Lispector, 2015: 109) En cambio igualarse a Dios, es tener responsabilidad de todo y "ser" a través de todo.

La fatalidad que debe cumplir GH. en el rito eucarístico es además asumir esa divinidad que el amor le exige. Ser el mundo es lo opuesto de una libertad que más bien la llevaba a desligarse y ser indiferente ante la vida. "El quería que yo fuese con Él el mundo. Quería mi divinidad

humana, y eso había comenzado por un despojamiento inicial de lo humano construido". (Lispector, 2015: 109) La exigencia de Dios es que GH. asuma su identidad divina.

Para eso tendría que estar ella al nivel del mundo, a través de la responsabilidad con los Otros. Nivel que solo consigue con el despojo de la pasión, en una entrega absoluta a Dios. La humildad de los santos haría falta para que la entrega de GH. esté al nivel de Dios. "Una cucaracha es mayor que yo porque su vida se entrega tanto a Él, que ella viene del infinito y va hacia el infinito sin saberlo, jamás es discontinua". (Lispector, 2015: 109) La cucaracha está a la altura del mundo, porque al cumplir su destino fatal, ingresa al infinito involuntariamente, al ser una extensión de Dios, que no se fragmenta por elecciones humanas. Al contrario, la fatalidad proyecta al insecto "impuro" hacia el mundo en su totalidad. El libre albedrío es lo que separaba a GH. de la plenitud, mientras que la aceptación de un destino, sin oponer resistencia, la colocaría al nivel de la cucaracha, esa criatura infinita de la creación.

La curiosidad es el árbol de la ciencia del bien y del mal que lleva a GH. a la tentación de querer comprender la organización misteriosa de Dios. Una puerta a la tentación de ordenar lo divino es el temor a la neutralidad. "Había caído en la tentación de ver, en la tentación de saber y de sentir". (Lispector, 2015: 109) GH. se encuentra con el hallazgo de un "Dios indiferente que es todo bondad porque no es ni ruin ni bueno". (Lispector, 2015: 110) La vida divina tiene la fuerza de una "indiferencia titánica" que imposibilita a GH. la labor de ordenarla bajo un significado de moralidad, pureza y orden, como en el mundo que ella vivía. Al final queda atrapada en la tentación de comer del origen "impuro" de la vida.

GH. empieza a dejarse dominar por el corazón, animal que relincha y galopa como el equino de un monarca. (Lispector, 2015: 110) En este corcel trota dentro del infierno de la alegría que le provoca la divinidad neutra, que no puede contener porque es demasiado grande. La fatalidad de estar a la altura de algo más grande que ella, sin posibilidad de darse media vuelta, es lo que pone a prueba su seguridad. En este punto, para la protagonista es inevitable dejarse llevar por el corazón que la ingresa a una "oscuridad muda y fulgurante". (Lispector, 2015: 111) La fatalidad de esta épica felicidad es no poder frenarse dentro de la transmisión divina. Así GH. comprende que su galopar carece de límites y es un compromiso total con Dios, sin opción de desentenderse.

3.18 Dios: la cosa intocable

GH. considera que la santidad humana es más peligrosa que la divina, pues pone a prueba todas sus certezas construidas en la educación. La necesidad de obtener una respuesta de la revelación divina es la dificultad. "En aquellas arenas del desierto comenzaba a ser de una delicadeza de primera ofrenda tímida, como la de una flor". (Lispector, 2015: 112) La santidad laica de GH. es más dolorosa y frágil al mismo tiempo. (Lispector, 2015: 112)

Al constituirse en ofrenda, GH. llora de amor. Ofrece su llanto a un Dios para que la habite completamente. Aunque duda, pues piensa de que tal vez se refugia en la divinidad para escapar de su mezquindad humana. En las arenas que descomponen su valor social, se cuestiona si siente lo que desea sentir, si ese amor no se sostiene de un oportunismo para huir del egoísmo. Así, el retorno a la naturaleza es divino, pero desolador. Por eso pone a prueba su humildad.

No obstante, ella se convence que en esta santidad, el amor infernal es la experiencia máxima del "fango y la "degradación". (Lispector, 2015: 114)[6] En este espacio, su desnudez toca la cosa: una alegría neutra de amor. "Ese murmullo, sin ningún sentido humano, sería mi identidad tocando la identidad de las cosas. Sé que en relación con lo humano, esa plegaria neutra sería una monstruosidad. Pero en relación con lo que es Dios sería "ser". (Lispector, 2015: 115) Lo monstruoso, que rebasa la identidad humana, es esa identidad última y desnuda de las cosas que le permite a GH. "ser" en Dios.

Estar ante Dios la llena y a la vez le muestra una profunda herida: la ausencia, que marca su limitación humana. Esta vida prehumana, que se mostraba inexpresiva antes en sus retratos fotográficos, la extravía en un laberinto de preguntas para las cuales ella no está lista. La visión de Dios está ante sus ojos y a la vez no es capaz de comprenderla, pues siempre estuvo ciega, al sostenerse de una organización cultural. (Lispector, 2015: 116) "Sentiría la carencia de lo que debería ser suyo". (Lispector, 2015: 117)

Sentir la carencia de aquello divino que está ante sus ojo es el misterio: "la cosa" incapaz de encasillarse en un patrón humano. Todavía ella huye para contarse a sí misma un poco, para identificar a "la cosa", aunque el esfuerzo es inútil. "Pero mi liberación solo se producirá si tengo el impudor de mi propia incomprensión". (Lispector, 2015: 117) No obstante, lo intocable de ese secreto, de esa "cosa" obstaculiza una revelación total en la oscuridad. (Lispector, 2015: 118) Esta necesidad de comprender la cosa se manifiesta en un miedo a la vibración de Dios.

[6] Santa Teresa, en las *Moradas*, habla sobre la importancia de ser humildes contemplando nuestra bajeza frente a la sublime humildad de Dios. "Y a mi parecer jamás nos acabamos de conocer, si no procuramos conocer a Dios mirando su limpieza , veremos nuestra suciedad". (Santa Teresa, 2005: 306). En la propuesta de Lispector, atravesar la bajeza es llegar a Dios, con la humildad de los santos.

“Tengo miedo de tanta materia, la materia vibra de atención, vibra de proceso, vibra de actualidad inherente”. (Lispector, 2015: 119)

Siente GH. que Dios golpea con oleadas de vibración su constitución de “grano inquebrantable”. GH. rueda y no se disuelve pues se siente la “semilla”, el germen de la vida. Su experiencia, sin embargo, es dolorosa porque desea conocer más y traducir lo que sucede. (Lispector, 2015: 119) Conceder un nombre a la cosa, es privarla de una naturalidad de “ser”, es darle un carácter utilitario para someterla. La pasión, por el contrario, no nombra nada ni se apropia. Por eso es una compenetración más auténtica con el mundo, pues se deja habitar por él. Así la fatalidad exige una humildad a GH. en la que se deje llevar por lo que está sintiendo, sin intentar imponer su libre voluntad cultural. Por eso la experiencia de sentir a la deidad es un peso tedioso y desnudo en la pasión. De GH. “El nombre es una añadidura, e impide el contacto con la cosa. El nombre de la cosa es un intervalo para la cosa”. (Lispector, 2015: 120)

El nombre es una añadidura que privaría a GH. de ser en Dios. “Porque la cosa desnuda es tan tediosa”. (Lispector, 2015: 121) Esa desnudez es insoportable hasta ocasionar en la protagonista cansancio. El tedio es algo insípido difícil de aguantar, por lo inclasificable que resulta ser. Alegría inexpresiva siente GH. en este instante de atonal.

Las antiguas construcciones de GH. habían servido para dar un tono a lo atonal, al limitar su parte divina a un manual de sentimientos acordes a lo civilizado. El tono tiene que ver con los usos y costumbres, así como con los sentimientos que impregnan una vida organizada en base a un nombre. “Mi antiguas construcciones habían consistido en intentar continuamente transformar

lo atonal en tonal, en dividir el infinito en una serie de finitos, sin distinguir que finito no es cantidad, sino cualidad". (Lispector, 2015: 121)

GH. descubre que la fatalidad de cargar con este peso del mundo es sentir su desnudez inexpresiva y desordenada. "Incluso hasta en la tragedia, pues la verdadera tragedia está en la inexorabilidad de su inexpresivo, que es su identidad desnuda". (Lispector, 2015: 122) La naturaleza resulta atonal, en su alegría profunda y trágica. En este tedio descubre ella que se encuentra en el paraíso pero no lo quiere, porque carece de sabor humano.

Así GH. reconoce su nostalgia del infierno, pues su sabor de este espacio es semejante a lo humano. "Es pecado entrar en la materia divina. Y este pecado tiene un castigo irremediable: la persona que se atreve a entrar en este secreto, al perder su vida individual, desorganiza el mundo humano." (Lispector, 2015: 123) Ingresar a la vida divina es una transgresión, por cuanto elimina la pertenencia a GH. a un sistema. La renuncia a su humanidad, paradójicamente, la impulsa a retornar a ella, como nostalgia de su sesgo cultural. "También yo podría haber dejado mis sólidas construcciones en el aire, aunque supiera que eran desmantelables, si no hubiese sido por la tentación". (Lispector, 2015: 123)

La tendencia de GH. es el deseo de humanizar la "cosa", en tanto experiencia divina. El deseo de retornar a las construcciones sociales y humanas en GH. , parten de un temor al desamparo del tedio. Su pasión está así sujeta a vulnerabilidad, por su incapacidad de cruzar a la otra orilla. (Lispector, 2015: 123) Entonces ella admite: "¡Y no quiero perder mi humanidad! Ah, perderla duele, amor mío, como abandonar un cuerpo aún vivo". (Lispector, 2015: 123)

GH. no puede permanecer dentro de la cosa y palpitar a través de ella. Dejar de pertenecer a un sistema, acarrearía la locura dentro de su cordura social. Busca entonces perder el miedo a la humanización "por dentro", mientras pide a la escritura lógica que la sostenga de la mano. (Lispector, 2015: 124) GH. cree poder hacer que encaje lo divino en un ámbito cotidiano. La verdad destruiría su humanización. Por lo que intenta todavía sostenerse de una verdad socialmente construida, en base a la "esperanza" de salir aún cuerda de la pasión.

3. 19 El miedo: una construcción de la pertenencia

> Sé que si abandono lo que fue una vida toda organizada por la esperanza, sé que abandonar todo eso –en favor de ese algo más amplio que es estar vivo–, abandonar todo eso duele como separarse de un hijo aún no nacido. (…) Es como la agonía de la muerte: algo en la muerte quiere liberarse y al mismo tiempo teme abandonar la seguridad del cuerpo. (Lispector, 2015: 125- 126)

Desertar de un sistema social, político, cultural y económico dentro de lo humano, es perder la esperanza. Abandonar la seguridad es vivir en un presente continuo, donde el rostro de "Dios" es impersonal y, por tanto, representa abandono. (Lispector, 2015: 126) Dios es permanente y jamás deja de "Ser". Ver su rostro atemporal, así, resulta a GH. insoportable. Además de descubrir la desesperanza, GH. cae en cuenta de que necesitar más de Él es la "inherencia de lo neutro". La carencia así no desaparece en este ritual de "ser" en Dios. (Lispector, 2015: 127)

GH. siente la ausencia de la deidad. La nostalgia no proviene de la "falta de Dios", si no antes bien de la carencia de grandeza para contenerlo. "La nostalgia no es del Dios que nos falta, es la nostalgia de nosotros mismos que no somos suficientemente; sentimos la falta de nuestra

grandeza imposible, mi actualidad inalcanzable es mi paraíso perdido". (Lispector, 2015: 128) La nostalgia de una totalidad perdida e inabarcable es entonces la frustración de GH.

El conflicto de una existencia humana, limitada, es sentir escasa hambre, necesitar poco, solo cuando la circunstancia lo precisa. El deseo humano es limitado y por tanto sólo a las cosas utiliza cuando las necesita. En cambio, la necesidad de Dios para utilizar a sus criaturas, y ser un canal a través de ellas, es infinita. De tal suerte, la experiencia divina exige también una necesidad grandiosa. Altura que no da GH., pues necesitaría de una violencia extrema para contener a Dios, y así contener su infinitud. "Tengo que violentarme hasta no tener nada, y necesitar todo; cuando necesite, entonces tendré, porque es de justicia dar más a quien pide, mi exigencia es mi tamaño, mi vacío es mi medida". (Lispector, 2015: 129) Abarcar a Dios le resulta difícil por su limitud humanizada.

La revelación de amor es carencia. Por el placer intenso que GH. siente cuando Dios vibra, utilizando como un canal lo humano, crece la necesidad por él. GH. empieza a vibrar con "la cosa desnuda", así siente más ganas de él, al perder paulatinamente su timidez. (Lispector, 2015: 130) La violencia que ella siente para que su necesidad crezca y que se encuentre al nivel de Dios, es la ausencia de sabor de "la cosa".

3.20 Familiarizar el miedo

Aceptar la neutralidad, prescindiendo de la pertenencia moral, lleva a la protagonista a conquistar el miedo, y ser canal abierto para Dios. "Y tengo miedo de eso, yo que soy extremadamente moral. Pero ahora sé que debo tener una valentía mucho mayor: la de tener otra moral, tan despojada que yo misma no la entienda". (Lispector, 2015: 132)

Superar el dolor impone otra moral a GH. que la lleva a familiarizar su miedo a la cucaracha, al hablarle con cariño. De ahí que su interlocutor cambia, conforme cambia su ánimo. Se dirige ahora a esta Cosa "inmunda", condenada por las leyes religiosas, como lo más antiguo que ha conocido, y que se asemeja al tedio de los días festivos, reflejado en una búsqueda de profundidad. Ahora GH. tiene una moral que "prescinde de la belleza", de esa "pureza" institucionalizada. (Lispector, 2015: 133). "La belleza era un cebo suave para mí, era el modo como yo, débil y respetuosa, adornaba la cosa para soportar el núcleo.". (Lispector, 2015: 133) La belleza de lo "puro" ha sido en este viaje un alimento que le permitía adornar su revelación, para soportarla.

La violencia neutra continúa siendo un desafío que la lleva a permanecer en el núcleo. (Lispector, 2015: 133) No obstante, esta familiarización del miedo la lleva a rechazar definitivamente la belleza y a desear lo primitivo e inexpresivo, ausente de belleza, que reside en "la cosa". Así aspira a "la materia de las cosas", como núcleo que reniega de esa "falsa humanización que estorba al hombre". (Lispector, 2015: 134) El peligro de la cosa es que se mancille con las palabras culturales de una civilización sojuzgante.

En este proceso de familiarización con la "cosa", GH. ve que Dios no es bello, tampoco es un resultado o una conclusión, pues es continuo. "Él no es ni un resultado ni un conclusión, y todo lo que la gente considera bello es generalmente sólo porque ya está terminado." (Lispector, 2015: 135) Dios no tiene principio ni final, por tanto está exento de belleza.

Al rechazar la belleza, descubre ella que el mundo no tiene vocación para los añadidos estéticos. En “el mundo no existe ningún plano estético, ni siquiera el plano estético de la bondad”. (Lispector, 2015: 135) Al no haber determinaciones culturales, Dios – mundo es más grande que la bondad con su belleza. Por tanto, su fuente es inagotable. La despedida de la belleza le trajo desilusión, pasó por esta difícil fase infernal de desprendimiento, hasta que el amor la lleva a prescindir de la estética sensorial.

Este abandono del sistema produce sufrimiento en la protagonista. Sabe GH. que hablar con este Dios neutro, que empezó a familiarizar, es el acto más mudo que hay. “Hablar con las cosas es mudo. Sé que eso te resulta triste, y a mí también, pues aún estoy viciada por el condimento de la palabra” (Lispector, 2015: 136) El silencio es inhumano y la conecta así con el origen de la vida, antes de haber sido contaminado por “sentimientos humanos”.

GH. admite que el pecado original que la separó de su parte divina y de su contacto con la naturaleza fue la “humanización” del lenguaje: “se me expulsó del paraíso cuando me volví humana”. Así ella encuentra el hallazgo de la “verdadera plegaria” en el “oratorio inhumano”, sin palabras. (Lispector, 2015: 137) Un intento por volver a su antigua “vida cotidiana” y “alegría corriente” de construcción humana la seduce a momentos, por un escape al olvido de esta experiencia sobrenatural. (Lispector, 2015: 138)

3.21 El asco: un retorno a la humanización

Casi al final del relato el asco hacia el líquido amarillento de la cucaracha vuelve, a pesar de que sintió amor por él previamente. Pero GH. es también consciente de que este sentimiento haría de que el mundo se le escape. “Sabía que el error básico de vivir era sentir asco de una cucaracha.

Sentir repugnancia de besar el leproso era yo equivocando la primera vida en mí". (Lispector, 2015: 139) La cucaracha es el leproso, lo marginal que ella rechazaba en sus construcciones sociales humanizadas. "El sacerdote ordenará, antes de entrar en la casa para examinar la lepra, ordenará que desocupen la casa, para que nada quede inmundo de cuanto hay en ella" (Levíticos 14. 13 – 15) En la tradición judaica y cristiana del Antiguo Testamento, lo inmundo es la enfermedad. Aquello que condena la sociedad por su temor a la muerte, y a lo que desordene su cotidianidad se concentra en la imagen de la lepra.

La cucaracha asume esta forma del rechazo en el relato de Lispector. No obstante, su carácter prehistórico es la reivindicación sagrada de lo inmundo, bajo una óptica femenina. El último eslabón de redención que le falta a GH., para entrar en la totalidad de lo neutro, es ingerir sin ataduras el líquido amarillento, que continua saliendo del cuerpo del insecto. (Lispector, 2015: 139) Absorber este brebaje es como besar a un leproso. Por piedad de sí misma no lo hace.

Comer la masa sería una sensación de muerte civil para la protagonista, sería devorarse a la vez su propio miedo. (Lispector, 2015: 140) Totalidad a la cual no puede acceder porque aún el temblor sudoroso de sus prohibiciones morales la invade. En vez de avanzar más, GH. vomita. Lo que regurgita es la exaltación que antes la llevaba a sentir el amor por la totalidad y el mundo.

Intenta GH. avanzar aún más, pero solo logra escupir los restos del animal. El vértigo es el horror que la expulsa de la vida divina, del paraíso. Ella es consciente de que sólo podría vibrar con el insecto en un estado de sonambulismo, con los ojos cerrados. (Lispector, 2015: 142- 143) Su cultura aún la ata a la vida, y la vuelve a humanizar, expulsándola así de lo divino.

GH. descubre que carece de la grandeza de los santos, que "viven para los demás", y su realización se produce en la neutralidad, donde "todo les da igual". (Lispector, 2015: 144) Esta plenitud de vivir en una totalidad, es una reciprocidad con el mundo de la cual escasea GH. Vivir una dádiva está aún lejos, por las ataduras de sus construcciones sentimentales y estéticas. A ella le falta la humildad de los santos, para soltar el condicionamiento cultural que la separa de la cucaracha, por ser de otra especie. "Mas la vida se divide en cualidades y especies, y la ley es que a la cucaracha solo la amará y la comerá otra cucaracha". (Lispector, 2015: 145)

Comprende finalmente ella, que al ponerse la masa de la cucaracha, no realiza un genuino acto eucarístico de renuncia. No "estaba despojándome como se despojan los santos, si no que estaba nuevamente queriendo el añadido. El añadido es más fácil de amar". (Lispector, 2015: 145) La vida es necesidad y carencia que no deja de sentirse, aun cuando cada existencia es completa. Cae en cuenta de que esta fatalidad no es solo un atributo divino, si no también humano, que sólo podría condensarse con un golpe de gracia: la pasión. (Lispector, 2015: 146- 147)

3.22 La desheroización de GH. como la culminación de la pasión

No obstante, GH. se siente viva, al notar la vitalidad del animal también. Pese a que aún es humana, siente ese amor neutro que la ampara en una indiferencia atonal. Siempre temió que la esperanza se redujese a una falsificación social en ella. Aun así ella percibe que siente la gloria real, como un sabor en el que la nada se consagra. (Lispector, 2015: 148) Para sentir de manera más genuina esta gloria, sabe que será preciso purificarse para no sentir los acontecimientos como un simple "añadido". (Lispector, 2015: 149) Camina hacia la despersonalización de sí misma, como "la destitución de lo individual inútil". (Lispector, 2015: 149)

Con la desintegración del yo civilizado y cultural, GH. sabe que saldría de sus prejuicios y reconocería al Otro en su integridad. “Quien se percibe por la despersonalización reconocerá al Otro bajo cualquier disfraz: el primer paso en relación con el Otro es hallar en uno mismo al hombre de todos los hombres”. (Lispector, 201t5: 149) La despersonalización destituye las barreras institucionales, raciales e ideológicas que separan a los hombres. Encontrar al “hombre de los hombres” permitiría a la protagonista fundirse con el todo, sin discriminar nada. (Lispector, 2015: 150)

A estas alturas sabe GH. que en esta “misión secreta” que es la vida, su desheroización está minando subterráneamente el edificio civilizado bajo el cual se levantó como ser social. (Lispector, 2015: 150) Se despersonaliza hasta el punto de perder las iniciales de su nombre y llega a alcanzar así el fracaso, como un acto consumado de resignación. “No todos llegan a fracasar, porque es demasiado trabajoso, es preciso subir antes penosamente hasta llegar por fin a la altura desde la que se puede caer”. (Lispector, 2015: 150) El fracaso sólo se obtiene con la construcción de una voz, de un sustento sólido que tenga además el valor de caer, pues así comprende el esfuerzo de construir.

En este nivel del fracaso, se acepta el dolor como una condición humana, que es la “pasión de Cristo.”. En esta desheroización, siente GH. que puede poseer más por cuanto no consiga designar con el lenguaje, para apropiarse de lo que la rodea. La realidad sería una materia prima, donde el lenguaje es el esfuerzo humano por alcanzarla y poseerla. Renunciar a la construcción es, en cambio, la honestidad del fracaso. “Sólo cuando falla la construcción, obtengo lo que ella no logró”. (Lispector, 2015: 151) Lo que la construcción no logró es un nuevo conocimiento más amplio que lleva a GH. a aceptar su condición limitada frente a la grandeza de Dios.

3.23 El retorno de la confianza: cuando la renuncia es revelación

En el último capítulo GH. adquiere confianza. Sabe que la renuncia le trae una revelación. Mónica Alejandra Canedo Sánchez de Lozada ve que al final de la novela el grado de ceguera de GH. le permite vivir corporalmente la vida "más por descubrimientos que por entendimientos". (Canedo, 2007: 233) El gran sacrificio de perder fuerza, es el premio de toda la agonía de luchar entre permanecer o no entre su construcción civilizada. Su fracaso la lleva a un "fluir" natural. "Desisto, y cuanto menos soy, más vivo, cuanto más pierdo mi nombre, más me llaman, mi única misión secreta es mi condición". (Lispector, 2015: 152) Siente entonces ella que se afirma paradójicamente en el instante en que no opone resistencia. En la resignación de recibir las cosas "dadas" de manera espontánea consagra su confianza. (Lispector, 2015: 153)

> Quizás confiar no sé en qué o en quién. Tal vez ahora supiese que yo misma jamás estaría a la altura de la vida, si no que mi vida existía. Tímidamente me dejaba pasar por una dulzura sin constreñirme. Oh, Dios, me sentía bautilizada por el mundo. Tenía yo en la boca la materia de una cucaracha, y por fin había realizado el acto ínfimo. (Lispector, 2015: 153)

Sólo realiza GH. su destino humano si se entrega sin recelo hacia el mundo y se deja bautizar por él, como lo hiciera una cucaracha o animal. Siente la materia de la cucaracha en su boca, y en esta confianza, la eucaristía se realiza plenamente. "Y entregándome con la confianza de pertenecer a lo desconocido. Pues solo puedo rezar a lo que no conozco". (Lispector, 2015: 153) Orar es el acto de entrega a lo desconocido, en un como una ofrenda hacia el secreto de la vida.

Ahora GH. es tan grande que no alcanza a verse. Se observa, en todo caso, desde la distancia de un paisaje, más allá de las fronteras de un cuerpo. Esta extensión trasciende incluso su antigua

“sensibilidad”. (Lispector, 2015: 154) “El mundo no dependía de mí; esta era la confianza a que había llegado”. (Lispector, 2015: 154) El mundo no está a su cargo, porque se entrega a él sin comprenderlo ni comprender siquiera lo que dice. Entonces del amor pasa a la adoración.

La confianza es el lugar donde el sentido fracasa. Ella renuncia a cualquier intento de trascendencia y se entrega íntegra al misterio, sin necesidad de cargar con el peso del mundo. En este instante, se sumerge en un ritmo que supera la vida humana, cuando pierde el temor a la ley. Así, “la injusticia social, atendiendo tanto a la clase como al género sexual, se funde y aspira a lo animal, a la naturaleza, a lo salvaje y primitivo” en *La pasión según GH*. (Prado, 1999: 335).

GH. deja de pertenecer a un sistema cultural de ideas, donde la mirada disecciona las cosas, sin conocerlas. La cucaracha es la fuerza femenina que deshumanizó su heredad cultural para liberarla. Recuperar el lado instintivo y femenino es la misión de la autora de *La Pasión según GH.*. Lispector reivindica así la esencia salvaje del arquetipo femenino y hechicero, a través del desmontaje de su protagonista.

Si bien la sociedad patriarcal intenta anular y domesticar este don sensible, es posible recobrarlo a través de la incorporación de lo “Otro”, según explica Clarissa Pinkola. “Familiarizarse con (…) lo extraño, la “otredad” de lo salvaje. Incorporar a nuestras vidas algunos de sus valores, convirtiéndonos con ello en unos seres poco raros.” (Pinkola, 2014: 129). Incorporar nuevos valores permite que una fortaleza inédita surja en GH., superior a la que erigió como “humana”. Cae la máscara de su identidad, se pierde la utilidad de servir a una idea de poder. Cae entonces el valor de acumulación y de pertenencia, a nivel social.

La pasión es un paso más allá, saber que se está vivo y que todo está vivo en la com- pasión salvaje, la compenetración que permite al GH. vivir "en los demás" y "ser" en Dios. Sólo que GH. no podrá permanecer por mucho tiempo en este estado de plenitud con la naturaleza, pues aún carece de la humildad de los santos para aceptar lo que no pertenece a su especie. GH. así alcanza el fracaso, donde se asienta, sin embargo, su adoración por el mundo.

Su fracaso trae la renuncia a la gracia divina. GH. no puede ser mártir como mesías femenina, ni permanecer en esa luz cegadora eternamente, aunque sí es capaz de tener "la confianza de pertenecer a lo desconocido". (Lispector, 2015: 153) En el despojo, la pasión es capaz de liberar una intuición femenina que destruye los viejos pilares de la civilización adquisitiva.

La pasión según GH. es el relato donde Clarice Lispector incorpora elementos de lo considerado pagano e inmundo a la tradición religiosa judaica y cristiana. Un animal despreciable para las sagradas escrituras toma los atributos mesiánicos de una deidad femenina que cumple su fatal destino de morir como una labor heroica.

Este insecto introduce a GH. al mundo de la prehistoria y de los orígenes, donde lo sagrado le exige una renuncia absoluta a su libertad, individualidad y construcción cultural para incorporarla a la vida. La cucaracha quiebra mentalmente los esquemas utilitarios y burgueses de la protagonista para transportarla al tedio de una experiencia divina, carente de atributos construidos por la ley humana. De modo tal que, mi lectura social se integra a la mística.

4. DIAMELA ELTIT: LA VIGILIA ES APROPIACIÓN DE LA VIDA PRIVADA

La novela de Diamela Eltit examina la violencia de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, a través de una metáfora: la vigilancia. Acción de control que la derecha militar ejerció desde 1973 contra el comunismo y el socialismo imperantes, a través un plan de captura a los grupos armados y subversivos, que atentaran contra la estrategia liberal y económica del gobierno. "En Chile, el enemigo era la unión de una izquierda de socialistas, comunistas y otros progresistas (…) lo que la tradición europea (y en este caso la chilena) conocía como un "frente popular". (Hobsbwan, 2015: 378)

Estos grupos de izquierda eran el blanco de ataque de las fuerzas armadas de la derecha, en concordancia con Estados Unidos. La derecha militar deseaba liberar al país del atraso inminente producido por el socialismo de Allende, e introducirlo a un mercado económico a gran escala, con el apoyo y venia del país norteamericano.[7] Para ello, Chile se valió de la política militar estadounidense aplicada en la década del 60. Grupos represores de oficiales y paraoficiales efectuaron el control, secuestro y desaparición sistemática de ciudadanos, a través de la tortura.

La tragedia que afectó a los chilenos, por diecisiete años, es descrita en la novela *Los Vigilantes* de Diamela Eltit, a través de la alegoría de una historia familiar. A este periodo de narración se suma el gobierno democrático de Patricio Alwin. Mandato que Eltit vio tan sólo como una continuidad de la dictadura. Por lo que ambos periodos gubernamentales parecen entremezclarse en *Los Vigilantes.* Jana Van Acker y Mary Green sostienen que, en el gobierno de Patricio Alwin,

[7] El general Augusto Pinochet empezó su gobierno después de bombardear el Palacio de la Moneda. Hecho que provocó el suicidio de Salvador Allende. La obra de Pinochet no habría sido un ejercicio solitario. En septiembre de 1970, la CIA comunicó en un memorando que el presidente de Estados Unidos, Nixon, habría decidido descalificar un gobierno como el de Allende. Nixon pidió entonces a la CIA que evite que Allende llegue al poder, o bien que se lo destrone. Diez millones de dólares serían desembolsados por el gobierno de Estados Unidos para lograr este propósito. El plan llegaría a concretarse solo tres años más tarde, cuando la CIA financió al diario *El Mercurio.*

la sociedad chilena cobró un panorama capitalista de consumo que, al perseguir el sueño americano del progreso, continuó desentendiéndose de las clases pobres y de los sectores necesitados.

Este ambiente solapado se describe en *Los Vigilantes,* donde la crítica de Diamela Eltit se da hacia una sociedad que empieza a ensalzar formas de producción y consumo, en pro de la enajenación de sectores pobres, mujeres y discapacitados. No obstante, la indignación social de Eltit se remonta a 1976 también, cuando Augusto Pinochet realizó un discurso en el que ensalzaba el rol de la madre chilena, encargada de procrear al "ciudadano ideal de la patria" y cimentar la familia. (Van Acker, 2008)

Esta heroización de la maternidad fue trampa, pues con los secuestros y la persecución de presos políticos, las familias se desintegraron, y las mujeres pagaron el precio de perder hijos, hermanos y padres. Así, en *Los Vigilantes,* la maternidad es un fuego cruzado, donde el rol es cuestionado, a través del conflicto familiar, que alegoriza lo estatal. (Green, 2007; Van Acker, 2008)

La familia está atravesada por el Estado. Por lo que alegoriza el rol político de la nación a través de un drama familiar. (Barrientos) Una madre que pelea con su esposo por la custodia del hijo, es un pretexto para hablar de la dictadura chilena y la democracia neoliberal en *Los Vigilantes,* ambas caras de una misma moneda. Señala la crítica que la novela puede leerse tanto en un nivel alegórico, que relata la historia del sometimiento político de una América marginal, como en un plano de ficción personal de litigios familiares. (Ojeda, 2006; Orúe, 2001) Ambos planos de lectura reproducen una experiencia de dominación. Eso permite que el poder se lea a nivel gubernamental y familiar, lejano y próximo, en *Los Vigilantes*.

La madre, Margarita, es un símbolo del pueblo reprimido en una dictadura solapada. Su esposo (el Estado) desconfía plenamente de ella y su hijo, al identificar en sus movimientos acciones subversivas, como un sabotaje para el desarrollo del Chile. Ella lucha contra los embates del Estado, que asedia su vida privada y la de su hijo autista, que alegoriza la lucha de un pueblo reprimido e ignorado por las élites. (Ojeda, 2006; Orúe, 2001) Debido a la resistencia de Margarita y su hijo, el Estado busca someterlos a un obsesivo ejercicio de control político.

El asedio se convierte en un juego manipulador, que juzga y castiga la privacidad de Margarita, inducido por la desconfianza política de su marido agresor, que la acusa de ser "mala madre". La narración de Margarita y su hijo son dos voces que reconstruyen el drama. En la primera parte, el niño ve a la madre como un ser reprimido, que reacciona con agresión, aunque no especifica ante qué. "Cuando mamá está enojada, su corazón se llena de porquerías. (…) Mamá está traspasada por el miedo." (Eltit, 11: 1994) Margarita (el pueblo) vive atemorizada ante las presuntas amenazas de su marido (el Estado) por su conducta, y maltrata a su hijo, quien se siente hambriento y con frío, en todo momento. Se presume que Margarita es señalada por un sistema que busca legitimar su control sobre su moral y rol materno. (Green, 2007; Van Acker, 2008)

Como asume Van Acker, la estigmatización del sujeto subversor por parte del poder es un mecanismo para legitimar la dominación política. (Van Acker, 2007: 45) Eso es lo que comienza por acontecer con la madre en *Los Vigilantes;* quien es señalada ante los demás por el Estado, para conseguir su obediencia y la del resto de los ciudadanos.

Ante las presuntas acusaciones de su marido, que la responsabiliza por el comportamiento errático de su hijo, Margarita se defiende con epístolas. Acaso la única salida a la que acude por miedo a las represalias que pueda tomar en su contra el padre de su hijo. “Estás equivocado, la expulsión de tu hijo fue completamente acertada y me parece cruel que insinúes que fui yo quien lo indujo a buscar una salida de la escuela”. (Eltit, 1994: 21)

El rol materno de Margarita es cuestionado por el Estado, del cual se desconoce su voz en el transcurso del relato. Por lo que su presencia amenazante se da a entender en las epístolas de Margarita. “Ah, qué agravios tuyos debo recibir. Ahora, además del frío, me hieren tus injurias ante las que no muestras la menor contemplación” (Eltit, 1994: 21) La madre busca justificar la expulsión de su hijo, al dar razón a las autoridades del colegio, cuando especifica que su acción “estuvo provista de una gran dosis de maldad” y fue voluntaria. (Eltit, 1994: 21) Además de asegurar que se siente avergonzada por su comportamiento. De tal suerte, que el miedo atesora la pluma de Margarita, en la primera parte de la novela, cuando busca la aprobación del Estado.

La apropiación de la vida privada de Margarita es el objetivo del padre Estado, quien cuestiona su rol de madre y el comportamiento de su hijo autista, para generar obediencia y temor ciudadano. “Sabes que soy vigilada por mi propia vecina. Las preguntas que me haces sólo duplican en mí la vigilancia. El que tu hijo no asista a la escuela, no augura que habitemos de manera indecorosa”. (Eltit, 1994: 24) Margarita se siente acechada por la vecina, al deducir de inmediato que este control es inducido por el padre de su hijo.

En este punto de sus epístolas se presiente la conducta represora del marido, quien obliga a ella y a su hijo a quedarse en la ciudad, como si de un encarcelamiento domiciliario se tratara.

“Permanecemos, nos quedamos por tu voluntad en un ciudad que enloquece de manera progresiva. Mi vecina me vigila y vigila a tu hijo”. (Eltit, 1994: 24) Desintegrar la familia, así como desintegrar la patria, a pesar del discurso unificador que promueve, es un modo de obtener más fragilidad y obediencia, en periodos que se disfrazan de desarrollo y patriotismo. (Van Acker, 2008) “Mi vecina es la mejor representante de un procedimiento ciudadano cada vez más escabroso” (Eltit, 1994: 25)

Procedimiento de control que se extiende luego a nivel ciudadano. “La vigilancia ahora se extiende y cerca la ciudad. Esta vigilancia que auspician los vecinos para implantar las leyes, que aseguran, pondrán freno a la decadencia que se advierte”. (Eltit, 1994: 25) Por tanto, la vigilancia comunal contra aquello que arriesgue el proyecto nacional es un mecanismo del miedo para destruir moralmente a los protagonistas estigmatizados. (Green, 2007) La ley vigilante busca incorporarlos forzadamente a un orden, que sin embargo los excluye de sus beneficios.

> Me pregunto, ¿qué es lo que te perjudica de nuestra conducta? Si bien, le entendí a tu reciente carta, te altera el que yo quiera promover en tu hijo un pensamiento que te parece opuesto a tus creencias, dices también que soy yo la que lo intento apartar de una correcta educación y hasta llegas a firmar que es mi propia conducta la que te inspira desconfianza, pues ya más de un vecino te ha descrito mis curiosos movimientos. (Eltit, 1994: 26)

La dictadura no es más que un acto de aniquilación de ciudadanos subversivos para hacerlos parte de un avance económico y cultural. Anular la individualidad ciudadana y toda posible diferencia es un ejercicio del control estatal en *Los Vigilantes,* con el fin de transformarlos en entes dóciles, frágiles y serviles a la patria, aunque desventajados por el Progreso.

4.1 El secreto es una manera de asegurar el terror de Estado

El secreto de las prácticas de control es un modo de lograr la expansión efectiva del terror del Estado, en la novela. Tarea clandestina que se reúne en la presencia invisible del padre, tan solo materializado en el acecho de *los vigilantes*: personajes, vecinos y ciudadanos cómplices que vigilan en el transcurso del relato a la protagonista, Margarita, y a su hijo. Este misterio traspasa al medio ambiente, que a través del frío o de un cielo perturbador indican la presencia amenazante de un Estado que controla hasta la naturaleza.

> Este atardecer se presenta plagado de signos que amenazan. Las calles muestran una tonalidad que me resulta difícil de describir. Ah, el atardecer se deteriora y se desploma con un increíble dramatismo. (Eltit, 1994: 27)

Recurrentes descripciones sobre el clima o el paisaje aluden sobre el Estado de la ciudad. La incertidumbre se apodera de un país. El cielo y el frío que "paraliza la ciudad" alegorizan el terror de la represión política. Jean Louis Déotte establece que en la dictadura se manejó muy bien la política del secreto, equivale decir, aquella toma de decisión en los gobiernos que excluyó de cualquier noticia y opinión a los ciudadanos. De ahí que la presencia del padre sea fantasmal (sobrenatural) y carnal a la vez, por cuanto el miedo dictatorial puede ser abstracto como el Estado (la naturaleza) y a la vez concreto, al encarnarse en instituciones familiares y vecinales. "La política del secreto consistiría en la determinación de este uso exclusivamente privado de la razón; un uso desconectado del espacio público" (Déotte, 2000: 160)

El secreto tiende a liquidar la identidad de los ciudadanos, al sumergirlos en la desaparición, con prácticas de encubrimiento, señala Déotte. Pedro Miras considera que más bien el secreto es "(…) la ruptura (…) entre Yo y El Otro", la separación entre el ciudadano que no puede acceder al uso privado de la ley y el Estado, el cual sí puede transgredir cualquier principio. (Miras,

2000: 241) El secreto aleja al ciudadano así de los propósitos maléficos del gobierno. En *Los Vigilantes*, el ciudadano desconoce el estado de la naturaleza y de la temperatura. Por lo que el misterio envuelve de impunidad las prácticas del poder.

> Sí, es verdad que he vendido algunas de mis pertenencias, pero sabes que cuento con el privilegio (…) de deshacerme de mis propios bienes. Ni siquiera abasteces las necesidades de tu hijo y aún buscas inmiscuirte en la forma en que procuro nuestra subsistencia. (…) Me parece que sólo buscas profundizar mis sufrimientos cuando insistes (…) en que la expulsión de tu hijo se originó en un conjunto de artimañas que yo le fui inculcando de manera deliberada. (Eltit, 1994: 28-29)

El secreto lleva a la carencia ciudadana en *Los Vigilantes*, forzada a vender sus bienes para sobrevenir el hambre. La ciudad alberga un secreto de carencia, frío y hostilidad que parece relacionarse con el padre Estado. Esposo que además acusa insistentemente a su esposa de ser causante del "mal comportamiento ciudadano" de su hijo.

Pilar Calveiro, en su obra *Poder y desaparición*, establece la relación entre el secreto y la centralidad del poder en la dictadura argentina. Esta lógica se replicó en el régimen chileno de Pinochet, como parte del acto de coordinación denominado Plan Cóndor. "El secreto, lo que se esconde, lo subterráneo, es parte de la centralidad del poder." (Calveiro, 1998: 46) Todos los procesos políticos, encarnados en decisiones, sólo encerrados en gobierno de salón, y no así abiertos al ámbito colectivo, fueron útiles para desarrollar el crimen clandestino y la corrupción en dictaduras latinoamericanas del Plan Cóndor.

Sin consulta o previo aviso, el padre determina de modo arbitrario que a pesar de la expulsión escolar, su hijo retorne al establecimiento. Cuestión que, sin el consentimiento de la madre, pretende llevarse a cabo en *Los Vigilantes.* La imposición de una disciplina que además cuestiona el color de piel del niño y su manera de reír, al tomar decisiones que sólo le corresponden a la madre, se torna en un ejercicio coercitivo, donde sólo la autoridad determina qué hacer con ese pueblo subversivo que se le escapa de las manos. La disciplina estatal cuestiona la identidad de una nación e intenta educarla, según sus parámetros de salud y comportamiento, a pesar de privarla de derechos fundamentales. "Tu hijo no puede volver a la escuela por ahora. Sería nocivo para él y .para mí. No quiero discutir esta decisión pues tus mandatos sólo consiguen agotarme más de lo que merezco". (Eltit, 1994:31)

La educación ciudadana se torna en punto de conflicto en la novela de Eltit, donde sólo el Estado busca tomar partido por la disciplina, sin dar elección a la gente. La mirada es por eso un radio de control en la dictadura silenciosa de *Los Vigilantes*, para detectar divergencias en el sistema y eliminarlas como manchas que perjudican la geografía de una nación. Es la vigilancia a su vez el eje que guía la persecución de ambos personajes señalados como subversivos y diferentes, madre e hijo autista, hasta aislarlos del entorno social.

> El verdadero conflicto que afrontamos descansa en los vecinos y en el conjunto de sus intolerancias. Ahora, gracias a ellos, la ciudad que en algunas horas y por obligación recorro, me parece un espacio irreal, un lugar abierto (…) hacia lo teatral. (…) Ellos intentan establecer leyes que nadie sabe a ciencia cierta de donde provienen, aunque es evidente que urden esta acometida únicamente para incrementar los bienes que acumulan en sus casas. (Eltit, 1994: 33)

Este ámbito vecinal de incertidumbre se urde como una conspiración de expoliación y crimen legal en *Los Vigilantes.* Escenario donde se reproduce una cacería de brujas ante cualquier acto que infrinja la ley. Es teatral este secreto de la ley vecinal por cuanto representa una impostura de educación ciudadana, "políticamente correcta", en escarnio de la privacidad y de los bienes del pueblo. "Siento que los vecinos quieren representar una obra teatral en la cual el rol del enemigo es adjudicado a los habitantes que no se someten a la extrema rigidez de sus ordenanzas". (Eltit, 1994: 33-34)

Como el padre dirige el ejercicio de control desde un lugar invisible, desata como consecuencia la paranoia de la ex esposa, Margarita, a través de una representación colectiva de la vigilancia, en bien del orden ciudadano. "Los vecinos sostienen que la ciudad necesita de una ayuda urgente para poner en orden la iniquidad que recorre.". (Eltit, 1994: 34) Esta iniquidad que repudia la ley es el Estado alarmante de una ciudad abandonada y desprovista de bienes. Situación que el Estado busca remediar con la ayuda de Occidente, y un control disciplinario sobre la gente. Países poderosos que reencaminen a Chile hacia el desarrollo serían la salvación, según el poder. "Nuevas leyes que buscan provocar la mirada amorosa del otro lado de Occidente." (Eltit, 1994: 34)

No obstante, este intento de Progreso en *Los Vigilantes* es un simulacro, ignorado por las potencias, que solo utilizan al Estado para sus intereses comerciales. "Pero el otro Occidente es terriblemente indiferente a cualquier seducción y sólo parece ver a la ciudad como una gastada obra teatral." (Eltit, 1994: 34) Por otra parte, el padre- Estado controla que la educación del niño sea escolarizada, y no así en casa, como su madre estaba determinada a hacerlo, debido a la carencia, el frío y el hambre.

> Más bien deberías inquietarte por la vigilancia que sobre nuestra casa ejercen los vecinos y hacer lo que estuviera a tu alcance para protegernos de esa persecución malsana. (…) en ocasiones pienso que estás confabulando con las peligrosas normas que intentan imponernos; de otra forma, no volverías siempre sobre los mismos temas. (Eltit, 1994: 34-35)

Al ver que su esposo reclama la conducta de ella y su hijo, sin protegerla de ese acoso vecinal que recibe, Margarita sospecha que él es parte de una confabulación vigilante. Mónica Barrientos considera que el secreto acecho de *Los Vigilantes* se traza como la mirada del agresor en al Panóptico, que desarrolló Foucault en *Vigilar y castigar.* (Barrientos, 2003) La mirada de quien observa, "ve sin ser visto" es el acecho personificado de un esposo y Estado invisible.

> Continúas al acecho como un feroz animal de presa. En las noches me imagino que estás con los dientes brillantes, listo para saltar sobre nosotros. Al fin me despojaste de lo único que me quedaba, de lo único que me aliviaba, me privaste del sueño. (….) para conseguir tu triunfo sobre mi cuerpo. (Eltit, 1994: 53)

La personificación del esposo- Estado es monstruosa y rapaz. Retrato del cazador que persigue para tomar a su presa, la ciudad, a fin de someter su cuerpo a la disciplina. El esposo es un detonante fantasmal y monstruoso que descarga miedo, insomnio, aislamiento y escalofríos en la esposa, así como en la población, porque es invisible y sin embargo tiene influencia sobre sus deseos. Esta acción ciudadana y conjunta se disfraza de civismo educativo para corregir cualquier intento de rebelión en las masas.

> Los vecinos luchan denodadamente por imponer nuevas leyes cívicas que terminarán por formar otro apretado cerco. Seremos pues apremiados por órdenes que carecen de legislación (…) Ellos me han exigido que yo avale sus planes y me han conminado, de manera terminante, a asistir a las reuniones que sostienen en sus casas. (…) Yo sé que

> ellos persiguen una ciudad inmaculada, que es inexistente. Si la consiguen, si la pudieran conseguir, me convertiría en una pieza más de esta ruda vigilancia. (Eltit, 1994: 57)

Los vecinos crean su campo de concentración, su red educativa de control, y sus propias reglas arbitrarias, sin legislación. Se busca educar al ciudadano promedio y se lo obliga a asistir a reuniones informativas sobre el comportamiento idóneo para una nación, aunque de manera ilegal. El poder se instala en la cotidianidad, a través de reuniones vecinales y rondas de vigilancia. Red que materializa la acechanza de ese esposo- Estado invisible, civilizador.

A esta vigilancia cívica se suma el castigo de la desaparición, como control represivo y amenazante de las conductas rebeldes en la ciudad. Antonia García habla sobre el mecanismo de desaparición en la dictadura de Chile y el Cono Sur de Latinoamérica.

> La desaparición nos hace entrar de lleno en el reino de la duda, de la incertidumbre (…) se sabe que algo pasó, se sabe en muchos casos que hubo detención, lo que no se sabe es lo que ocurrió luego, el itinerario del detenido se desvanece en algún momento, cuando ya no hay testigo para comunicar información. (García, 2000: 89)

La incertidumbre de la desaparición supone un encubrimiento parcial de la verdad, que arroja algunas pistas sobre el paradero del preso, para desatar más interés y necesidad en los ciudadanos. En *Los Vigilantes* no se habla de una desaparición, pero se la siente en la sociedad de consumo capital, donde se busca mejorar una ciudad y su calidad de vida, con el sacrificio de las clases pobres y de los rebeldes al sistema. La muerte aúlla en los silencios de la novela para construir un progreso económico con el sacrificio de los pobres, mujeres, desertores y los discapacitados. De sobremanera se habla de una vigilancia en los monólogos de Margarita, pero se esconde la ausencia obligatoria de los prisioneros, como un proceso de complicidad vecinal

asimilado, debido el miedo colectivo. Estos silencios evidencian el avance industrial de una sociedad que buscaba su milagro económico con el crimen incógnito.

Un acto que responde a la dictadura persistente, aún con disfraz democrático, es el crimen que se sobrentiende en las líneas de un encubrimiento consensuado entre Estado y ciudadanos. Un vecino se acerca cojeando en una calle, cercana a la casa de Margarita, como si acabara de escapar del peligro. No obstante, es incapaz de comunicar su experiencia, como si escondiera de una fuerza que lo persigue. "La oscuridad que lo envuelve parece que sólo perfilara el contorno notorio de su mal. Mi vecino observa el movimiento de las calles a hurtadillas, escondido, como si hubiera visto más de lo que su mirada puede resistir". (Eltit, 1994: 46) Así la turbulencia se vive, se siente y se atestigua en la ciudadanía, aunque se calla por miedo prudente.

Por tanto, el "secreto silencio" que el miedo impone con la desaparición, también obliga a una complicidad entre ciudadanos y poder. La ciudad obediente de *Los Vigilantes* se vuelve un panóptico que vigila desde su torre más alta la angustia de sus prisioneros, sin que éstos puedan observar quién los acosa. (Barrientos, 2003) Del otro lado, en la escritura de Eltit, descansa una desaparición que no se dice, pero se siente, a través del miedo de su protagonista. El secreto por eso opera en *Los Vigilantes* también como silencio narrativo y acto de complicidad. "El secreto es lo no dicho, lo silenciado, aquello que sólo conocen unos cuantos (…) para cuya preservación se requiere de actos mentirosos" (Elgueta, 2000: 34)

> Dicen que un número indeterminado de desamparados encontraron el fin durante las últimas heladas. Se murmura que familias completas murieron con sus cuerpos acurrucados unos sobre otros (…) Cuentan que las familias agonizaron contra los pórticos

> de los edificios públicos a la espera de que las puertas se abrieran para poder salvar, al menos, a los niños. (Eltit, 1994: 61)

De manera clandestina, la muerte irrumpe en esta escena como un acto de negligencia por parte de las autoridades hacia los necesitados de la ciudad. Los desamparados deambulan en el miedo, sin recibir resguardo, tan sólo represión o indiferencia. Las instituciones públicas cerraron sus puertas, en lugar de socorrerlos. Se muestra una nación Panóptica que corrige, controla mas no colabora. Entonces estos personajes son los que perdieron todo en esta guerra contra la vigilancia y la pobreza de un Estado corrompido por la codicia.

> El sol ha hecho desaparecer a la poca naturaleza que advierte en las calles, pero, aunque bello, el tono de las flores me parece menos nítido. El color rojo no alcanza a conformarse y el amarillo se confunde con el ocre. También las hojas de los árboles han disminuido de manera evidente y los troncos presentan considerables grietas. (Eltit, 1994: 61)

El paisaje guarda correspondencia con el ámbito aterrador de la ciudad. Esta distorsión de los colores en las flores y disminución de hojas en los árboles marca la erosión de una naturaleza, por obra de la ambición política. La erosión consume lo que encuentra a su paso, hasta confundir las estaciones. Confabulación de un poder que atemoriza al imaginario colectivo, sin explicar sus acciones. "Parece que en todas las estaciones se profundizará un extremo peligro pues ahora transita otro espantoso rumor a lo largo de las calles: el agua. Dicen que las aguas podrían estar contaminadas." (Eltit, 1994: 62) Presume Margarita que el rumor del agua contaminada podría ser falso, aunque su temor no desaparece del todo y da a entender el panorama de histeria colectiva que se vive. "Es el calor lo que provoca el delirio en la gente, la sequedad enloquece a los vecinos que se complacen en contagiar un pánico que altera aún más los cuerpos sedientos" (Eltit, 1994: 62)

Del frío extremo hasta el calor más agobiante, las estaciones agreden a los ciudadanos y suscitan sed y temor constante, a la par que incertidumbre. "Experimentamos la comida como un desafío y quizás molestará a tu madre el que divaguemos por las habitaciones de acuerdo a la calidad de los alimentos." (Eltit, 1994: 62) La comida se convierte en un desafío para la madre y su hijo, que sin recibir ayuda del padre- Estado, tienen que sobrevivir, bajo condiciones de pobreza y privación. Incluso la madre va perdiendo el derecho a administrar los bienes de su vivienda. La privación es un castigo estatal, en cuanto registra un mal comportamiento en los ciudadanos.

Como el Estado enemigo es un verdugo sin semblante, el miedo ciudadano se asienta en *Los Vigilantes* con la paranoia que produce el tirano en sus víctimas: la amenaza de castigo. Así, el padre acusa a la madre de su hijo de tener un comportamiento inapropiado. "Aseguras que mi comportamiento genital origina los más vergonzosos comentarios que traerán graves consecuencias para el futuro de tu hijo". (Eltit, 1994: 66) La acusa de ser mala madre, de ocasionar la malcriadez de su hijo y de promover en su casa la concupiscencia. "Afirmas que los vecinos están estupefactos por lo que consideran mis desmanes". (Eltit, 1994: 66)

El temor colectivo se manifiesta, por un lado en un rumor colectivo, donde los vecinos se acusan para vivir. Por otro lado, es un silencio que esconde los cuerpos de los desaparecidos "desamparados", los guarda en la complicidad de un secreto que inculpa al agresor y también al "ciudadano correcto", dentro de la misma hazaña criminal. "A largo plazo, se busca ciertamente proteger a los ejecutores (…) se busca también, evitar que otros tomen el lugar que ocupaban quienes desaparecieron", sostiene Antonia García. (García, 2000: 90)

Margarita, por eso, desquita el pánico que siente contra el único hijo que tuvo con el Estado: el Niño Larva, un muchacho autista que tiene un deseo y creatividad únicos. En un principio, la madre no entiende al niño, aunque a lo largo de los relatos, veremos más adelante, cómo ve en él una salvación y apoyo. "A corto plazo, el objetivo es neutralizar toda capacidad de acción de determinados grupos sociales (represión)" (García, 2000: 90) El miedo lleva a la complicidad y con el tiempo a la sumisión. "Los vecinos se acusan los unos a los otros de todo lo que es susceptible de transformarse en acusación. Viven para vigilar y vigilarse." (Eltit, 1994: 67) El acecho vecinal juzga, calumnia, mas no coopera para ayudar a la ciudadanía a sobrevenir la carestía. Al contrario, se agudiza la represión mutua.

Un aspecto que llama la atención de Pilar Calveiro en *Poder y Desaparición* es el hecho de que la silenciosa técnica de apresamiento y desaparición era de conocimiento público en su país, pero nadie se atrevía a denunciarla. En todo caso se denunciaba la acción del blanco que se consideraba subversor. Conducta de sojuzgamiento y acusación en *Los Vigilantes* que denuncia pero no colabora. La desaparición en Chile, según Antonia García, buscó generar una obediencia ciudadana semejante con el exterminio de opositores. [8](García, 2000: 90)

Como una alerta de aviso, la desaparición fue la advertencia de un posible castigo en caso de desobediencia. Desconcertar a una nación con la desaparición masiva facilitó que los campos de concentración y dispositivos de tortura en América Latina adquiriesen un carácter institucional,

[8] La dictadura pinochetista intentó cambiar la sociedad, para que la experiencia de Unidad Popular (UP) no volviera a repetirse. Para lograr este cometido, habría que modificarla de raíz; por lo que varios ministros de Allende fueron asesinados durante los primeros días del régimen militar.

aun cuando fuesen clandestinos y secretos. [9] Se dice que el mandatario que mejor llevó a cabo esta práctica dentro del Plan Cóndor fue Augusto Pinochet. Logró propagarse así el crimen como una gran asociación. Según información de la *Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación*, la dictadura de Pinochet se cobró aproximadamente 300.000 vidas. El terror sistemático buscó el exilio de los líderes opositores, con el castigo de prisión legal o asilo en alguna Embajada, como el caso de Víctor Haya de la Torre.

La "Caravana de la muerte" fue el operativo represor del régimen que se trasladaba a distintas ciudades y pueblos de Chile para ordenar el fusilamiento de centenares de presos políticos. Restos de huesos y cadáveres se encontraron en el desierto, los cuales gracias a pruebas de ADN pudieron identificarse con los desaparecidos. Entre 1975 y 1979, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), comandada por el general Manuel Contreras Sepúlveda, fue la policía política del régimen militar chileno, encargada de la captura y el secuestro de subversores.

Este organismo de acción centralizada se valió del apoyo de Registro Civil, empresas de transporte aéreo como Lan Chile, ferrocarriles, empresas navieras y telefónicas transnacionales, para lograr un sistema de suplicios efectivo. Entramado institucional del crimen que, según Carmen Herz[10], coordinó con otros organismos de inteligencia en el Cono Sur, para la eliminación física de chilenos opositores en el extranjero. (Herz, 2000: 47-51) La Coordinación

[9] Uno de estos enclaves secretos fue Colonia Dignidad. Este enclave fundado por nazis en Chile en 1961, forma parte de documentos que recientemente fueron desclasificados por la cancillería de Alemania, a los que tuvo acceso BBC Mundo. Uno de los hallazgos que recientemente se encontraron fue la colaboración de este recinto con la DINA, al brindar apoyo técnico para canales subterráneos de comunicación y suministro de armamento. (Seitz, 2016: 1)

del organismo de control se dio con los servicios de inteligencia de Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Brasil; el afamado Plan Cóndor. [11]

Los Vigilantes de Diamela Eltit expresa el terror oficial de una ciudad, sometida por las inseguridades de un tirano, que sólo puede extender sus poderes con una burocracia policial, semejante a la DINA. El miedo se vuelve algo contagioso y se institucionaliza en la novela por cuanto personifica la paranoia institucional y a la vez familiar.

> Los vecinos se acusan los unos a los otros de todo lo que es susceptible de transformarse en una acusación. Viven para vigilar y vigilarse, manteniendo un incesante control, que semeja al fuego cruzado que caracteriza a algunas cruentas batallas. Los padres acechan a sus hijos, los hijos a sus madres, el extraño a la extraña, la conocida a una desconocida. (Eltit, 1994: 67- 68)

La acechanza se extiende como una epidemia en la comunidad ¿Qué alimenta este terror? La presuposición de una amenaza viene de ambas partes, tanto del agresor como de su víctima, al suscitar el control colectivo e institucional que se extiende hacia la sociedad, donde todos sospechan unos de otros. "Siento que los vecinos quieren representar una obra teatral en la cual el rol de enemigo es adjudicado a los habitantes que no se someten a la extrema rigidez de sus ordenanzas". (Eltit, 1994: 34- 35) En una sociedad impostora, se representa el ejercicio de control

[11] La represión no solo alcanzaría a quienes se oponían políticamente a ella, como el general chileno, Carlos Prats, jefe militar del gobierno de Allende, o el caso de Orlando Letelier Mullit, ex ministro de relaciones de Unidad Popular, en Washington, si no a activistas y a artistas como el caso de Victor Jara, asesinado en el Estadio Nacional de Chile. Recinto que se convirtió en campo de concentración, días después del golpe de Estado. Desapariciones de personas y campos de concentración sirvieron para la tortura organizada y normalizada de la DINA hacia elementos subversivos entre 1973 y 1979.

como una obra de teatro, donde la mentira toma el disfraz institucional de la ley para perseguir a los rebeldes.

Los vecinos representan teatralmente el disfraz paternalista de la ley, para salvar supuestamente la ciudad "abandonada de Dios" del retraso económico. No pretenden pertenecer a ningún territorio devaluado por el capitalismo, y buscan así contrarrestar la humillación. (Eltit, 1994: 35) Por eso acuden a una opresión sin límites, que les permita tener control de la crisis. Así la desconfianza es también el temor a perder credibilidad como país frente a la opinión pública de Occidente.

> ¿Cómo podrías saber lo que mi cuerpo necesita frente a un cuerpo que jamás has conocido? ¿Qué te lleva a pensar que mi lenguaje podría descontrolarse al punto en que aseguras? ¿Por qué habría de entregarme a acciones tan sórdidas como las que describes? Los vecinos tragan los rumores con más voracidad que los mismos alimentos, pero te confieso que hasta ahora no había recibido una información tan prolijamente abyecta. Tú eres pues la voz que me faltaba para entender de qué manera lo ruin puede convertirse en mayor diversión. (Eltit, 1994: 67)

Margarita (pueblo rebelde) presupone que su marido, el Estado, siembra rumores distorsionados y abyectos en torno a su acción, con una información que aniquila su reputación como madre de su hijo. La lógica patriota de ver enemigos en personas que *no se ajusten a un tipo de ciudadano ideal, o a los planes heroicos de progreso estatal* es el ejercicio del poder, en esta contagiosa red de conspiración, que tergiversa la reputación social, como un espectáculo.

> No des a los vecinos el crédito que sólo a ti te corresponde y revela que has iniciado una nueva confabulación, en la que con seguridad, te secundará tu madre. Navegas por aguas

> pantanosas y el lodo terminará por cubrirte la boca conduciendo la asfixia hasta tu cerebro. (Eltit, 1994: 67)

La distorsión de la información se traza como un espectáculo que el Estado extiende junto a su madre, a través de una red de control vecinal a su esposa, a su hijo y a los ciudadanos. Esta confabulación es la que busca cercar a la protagonista y al niño, hasta llevarlos al interrogatorio. "Pues bien, si así lo estimas, tu hijo será interrogado en torno a los hombres que entran a nuestra casa". (Eltit, 1994: 67)

En *Los Vigilantes* de Diamela Eltit, se examina la distorsión de la identidad ciudadana y su anulación, por medio del rumor, que lleva al fortalecimiento de un orden aniquilante y burocrático, un pulpo institucional. La mentira modifica el orden de la realidad y altera las emociones humanas de los vecinos, situándolas en el *reino de la duda*. Gloria Elgueta cita a Hannah Arendt para defender la afirmación de que la política y la historia constituyen un espacio privilegiado para la mentira en dictaduras. "Podemos decir que la mentira actúa de manera privilegiada sobre la memoria (…) El objetivo de Arendt es advertir sobre los peligros de manipulación política". (Elgueta, 2000: 36)

4.2 El encubrimiento y la tergiversación de la verdad

El rumor es un signo constante de tergiversación en *Los Vigilantes.* La mirada construye un paisaje de sospecha ciudadana en contra de la protagonista y su hijo, a través del chisme. Además de acusársele de ser una mala madre, de ser promiscua, se la incrimina por su protección a los desamparados; perseguidos políticos y marginados de esta sociedad de consumo. A su vez, la propaganda política de conducta ejemplar que propone el Padre a sus prisioneros es un disfraz. De ahí que el paternalismo sea el rostro supuestamente democrático que la mentira construye

para someter a los ciudadanos de Chile. Es por eso que, a veces, *Los Vigilantes* toma también la atmósfera del gobierno de Patricio Alwin, en tanto extensión del de Pinochet. El Estado educa y civiliza para someter a sus hijos a un amor nacionalista.

> Me fue negado el derecho a administrar mi propia casa. Está bien, te haré un relato exacto de los hechos. Los "hombres" a los que tendenciosamente tu madre y los vecinos se han referido, fueron algunos desamparados que recibí durante aquellas noches en las que el frío llegó a niveles imposibles. (…) La muerte estaba tan cerca de esos cuerpos, que mi acción fue desesperada. (Eltit, 1994: 68)

La Margarita miedosa, egoísta y violenta del inicio de la novela, se torna cada vez más audaz y solidaria con su entorno, pese a que padece la carencia incluso de administrar su casa. Colabora con desamparados del gobierno, fugitivos y perseguidos por la justicia. Su complicidad es con los más necesitados y por eso es delictiva para el poder. Acción juzgada por su cónyuge y su suegra, a través del escrutinio vecinal. Paralelamente al secreto control estatal, surgió en la dictadura y en el régimen neoliberal del gobierno de concertación un rostro ficticio de patriotismo.

Los vecinos crean leyes que consideran beneficiosas para construir al ciudadano modelo. El acto de colaborar con los necesitados o los rebeldes convierte el gesto de Margarita en traición. La pantalla de "nación", en tanto proyecto e idea de unidad política, fue la apariencia y encubrimiento que opacó y ofuscó la cara de la sociedad chilena. "Todos los seres humanos (…) se muestran a sí mismos y brillan en su apariencia", declara el filósofo Giorgio Agamben, cuando habla del lenguaje de la política. (Agamben, 1996: 89)

Esta apariencia manifestó la idea de un Estado en crecimiento y progreso de librecambio ante la prensa internacional, escondiendo su verdadero funcionamiento como maquinaria de terror. Fue la evidencia más relevante la construcción de la imagen en una ideología política de control, que

luego se ampararía en Estados Unidos. Según Agamben, por cuanto muestra, todo rostro político comunica, pues es revelación de un lenguaje, aunque sin contenido auténtico. "La tarea de los políticos es devolver apariencia a la misma apariencia, a fin de provocar una apariencia en sí misma." (Agamben, 1996: 94) Síntoma del capitalismo, la exhibición mediática de la educación en *Los Vigilantes* trae como consecuencia, la alienación del lenguaje, y los actos en *Los Vigilantes*. "El capitalismo no solo fue dirigido para expropiar la actividad productiva, si no también y sobre todo para la alienación del lenguaje en sí mismo" (Agamben, Ibíd.)

Por esta razón, el rostro totalitario militar de Chile ha sido siempre teatral y retorcido, como Eltit describe antes en su narración. La búsqueda de Chile fue ingresar a la esfera del capitalismo mundial. La puesta en escena de una ideología perversa, escondiendo sus oscuras fisuras frente a la opinión internacional, se perfila, en la educación y el control de *Los Vigilantes,* con la presencia de la suegra de Margarita, la madre europea, norteamericana o "blanca" de este padre despótico, que controla los comportamientos del nieto autista.

> Cuando tu madre llega, tiembla ostensiblemente a la vez que levanta un sinfín de críticas, que el frío, dice, que la calle, que el peligro de las calles, dice que yo la empujo a exponerse al riesgo (…) me ordena que frote sus miembros que están entumecidos, dice, y después inicia una acuciosa revisión a lo largo de la casa. Ah, y tu madre y su mirada rapaz. (…) Me reprocha sin contemplaciones como si fuera ella la inspeccionadora de un hospicio en ruinas. Dice (…) que sólo la mueve su abnegado deber hacia la familia (…) que pasará sobre cualquier obstáculo para proteger a tu hijo de mis malos hábitos. (Eltit, 1994: 54)

La suegra realiza inspecciones periódicas al inmueble de su nuera. Es una mujer de palidez y extrema belleza, aunque débil. (Eltit, 1994: 42) Su fragilidad la hace intolerante a la ciudad, al clima y a cualquier conducta que desajuste el decoro moral y protocolar de sus valores. Ella reprime las acciones de Margarita y de su nieto. Como si permaneciera ajena al mecanismo de violencia que su hijo (el Estado) ejerce sobre ella y su nieto, parece ser la potencia cómplice que apoya a Chile en su control y vigilancia, contra el comunismo. "Con esa palidez occidental recorre la casa (….) Después se retira (…) en medio de una mirada de desprecio concluyente". (Eltit, 1994: 56)

La suegra cuestiona a Margarita sobre la calidad de los alimentos que da al niño. A su vez, se asusta con las carcajadas e hiperactividad de su propio nieto, quien se esconde cuando ella llega. "Ella me ha confesado que le teme. Cuando se adentra en nuestra casa, su espalda no parece tranquila y cada trecho se voltea para comprobar si tu hijo la sigue". (Eltit, 1994: 48) Despectiva y poco cercana, carece de empatía hacia su nuera y su nieto, al verlos como amenaza. La suegra también es la emisaria que deshonra a Margarita ante los demás. "Tu madre propaga crueles noticias en la calle que comprometen y lesionan mi honra. Al pasar he escuchado (…) una acumulación de mentiras que los vecinos repiten" (Eltit, 1994: 48)

La suegra es entonces la tradición del antiguo régimen que colabora al Estado chileno para el desprestigio del pueblo. Al presuponer amenaza en la población, la priva de cualquier medio de subsistencia que la fortalezca, y brinda informes negativos sobre la misma. La suegra es el refuerzo del control estatal, así como la tergiversación de la opinión pública, a fin de obtener sumisión ciudadana. "Pero, (…) sé que tu madre es la que te impulsa esas ideas". (Eltit, 1994: 48) La suegra occidental influye en el hijo sudamericano para que el pueblo sea sojuzgado y por ende débil.

El secreto estatal concede una suerte de impunidad y aureola de protección a sus agresiones, por la máscara política y educativa que demuestra, así como por el desprestigio que genera alrededor de los subversores. Enemigos ocultos, al fin y al cabo, con derechos V.I.P, los poderes del padre y la suegra urden en la narrativa de *Los vigilantes* la manipulación de la verdad. El secreto, disfrazado de civilización, deja la marca de una complicidad oscura en el lenguaje con la desaparición y la matanza por un lado, y desde otro lado, con la alabanza de un país en crecimiento.

4.3 El control secreto crea chivos expiatorios

En un intento de legitimación, el poder estigmatiza elementos subversores, como señalan. (Green, 2007; Van Acker, 2008) Para que el control estatal y secreto de una dictadura surta eficaz, con la tergiversación de la verdad, es imprescindible detectar chivos expiatorios. "Lo que tus ojos no espían, lo entregas a la vigilancia de tu imaginativa mente que se atreve a testificar, a la distancia, una escena secreta que ocurriría en una de las habitaciones de mi casa". (Eltit, 1994: 74)

Según las cartas, esta Madre y las conductas de su hijo autista son todo el tiempo descalificadas y desaprobadas por el esposo y por la suegra. La maternidad y la discapacidad entran al patíbulo, para ser juzgadas por un régimen que desconoce la diferencia. Negar sus habilidades y su educación es una forma de anularla a ella y a su hijo. Desdibujándose del orden uniformado y la inducción de la paranoia en sus emociones, la madre y el hijo son marca de inestabilidad, que retrasa el progreso económico de la comunidad chilena en *Los Vigilantes*.

De tal suerte que se la condena con el allanamiento de su vida privada, así como se castiga la de los demás ciudadanos, en *Los Vigilantes*. Por eso los privados insurgentes, al hacer sus actividades a ocultas, son considerados vándalos atentados de comunismo y terrorismo contra el Estado. En esta red de suposición y amenaza, el secreto del Estado se acepta, mas no el de los rebeldes solidarios con la necesidad popular.

> Ya debes estar enterado de que ellos se abanderizan estos días (…). Los vecinos se aterran por ellos mismos y a pesar de sus deseos, la ciudad se derrumba (…) Se percibe claramente cómo se profundizan las fisuras, veo zonas que se están viniendo abajo y percibo también que es la arrogancia occidental trenzada por el miedo lo que mantiene esa especie de fachada. (Eltit, 1995: 56 – 57)

La guerra civil se levanta en un Estado totalitario cuando se notan diferencias en los que se consideran enemigos, según Pilar Calveiro en *Poder y desaparición*. (Calveiro, 1998: 75) Los vecinos se abanderizan en actitud cívica porque buscan encontrar al enemigo de la patria. El padre y la suegra, esa "arrogancia occidental", no están conformes con la conducta de la madre y del pueblo, que presuponen inmoral, rebelde y sediciosa. Por su parte, el Niño Larva, así se lo llama en la novela, es el hijo discapacitado de comportamiento perturbador, que dista bastante de una actitud humana y "normal" para sus detractores políticos. Margarita y su hijo son perfectos chivos expiatorios para un poder "educador" y "civilizador". A pesar del intento uniformizante del sistema, las fisuras se perciben más en una sociedad con desigualdad social.

Registra el poder del padre al "extranjero", cuando observa al niño y a la madre. El "Otro" que debe ser castigado e intimidado con la vigilancia de la ley. Los vínculos familiares y sociales del "enemigo" deben ser destruidos, con la desconfianza que sobre ellos construya la nación. "Tu desconfianza aumenta aún más las fronteras que se extienden entre nosotros." (Eltit, 1994: 25)

declara la madre a su ex marido. En este pasaje, la imaginación del esposo tirano se alimenta de la inseguridad de Margarita, quien desconfía de él, y a su vez suscita la desconfianza de los vecinos. Ambos se saben enemigos dentro de esa red de control, manejada por la catalogación del Estado. Lo que apenas conoce, la Madre lo imagina y deduce tan sólo, como un signo de peligro en su vida, un juego psicológico creado por su agresor.

4.4 La institucionalidad de la muerte

Cuando la muerte se institucionaliza, los vínculos familiares desaparecen, entonces *todo es posible* en la dictadura. La atrocidad llega a ser un hecho justificable, pues la supuesta cultura que exige el padre controlador de una nación atrae su desmesura: la locura privada se vuelve colectiva además. El padre- Estado denuncia a su esposa y a su hijo, al convertirlos en objeto del oprobio colectivo.

> No estamos consumiendo por tu causa. Ya no sé si es que vivo o solamente sobrevivo como un solitario ejercicio. Pero aun así me has denunciado, entregando mi nombre a los vecinos. Afirmaste que tengo algo de desamparada (…) Ha venido un orgulloso séquito de ciudadanos a exigirme toda clase de definiciones. (…) Los vecinos están a la casa de desamparados y han establecido un miserable acuerdo con ciertos individuos que les servirán para sus fines. (Eltit, 1994: 70)

Por inducción del marido- Estado, los vecinos consideran que Margarita y su hijo son desamparados. Encarnación de prófugos rebeldes, ambos se ven sometidos a un temible examen de conciencia para rendir cuenta de sus acciones ante el fuero vecinal. La ley se desboca y se convierte en cazadora de rebeliones, producto de una paranoia colectiva. La desconfianza se institucionaliza y acarrea una violenta consecuencia. “Llegaron hasta mi casa dispuestos a

convertirme en la primera víctima, a probar desde mi cuerpo la certidumbre de sus planes." (Eltit, 1994: 70) El interrogatorio vecinal busca someter el cuerpo de Margarita a la agresión, con tal de sonsacar respuestas, con respecto a sus actividades rebeldes de ayuda a los desamparados.

Ya el acercamiento es agresivo desde un comienzo. "Golpearon la aldaba de mi puerta con extrema arrogancia como si portaran en sus manos un edicto real y luego se permitieron nombrarme como la cabecilla de cierta irregularidad urbana". (Eltit, 1994: 70) La ley se disloca, hacia el descontrol y el exceso. Terry Eagleton en *Terror Santo* destaca que la "cultura y el principio del placer producen un determinado tipo de barbarie". (Eagleton, 2008: 24)

> Has adoptado conmigo los antiguos hábitos que ya habían caído en desgracia y que fueran repudiados incluso por la poderosa historia de la dominación que los hubo de eliminar por inhumanos, relegándolos a la historia de las barbaries. (Eltit, 1994: 39)

Margarita cuestiona el procedimiento de obrar del marido (Estado), cuya técnica de opresión evoca la barbarie de la historia de dominación. Cuando la ley no cede a la trasgresión, se convierte en un exceso mayor, y se vuelca en contra del agresor. En la tragedia de *Las Bacantes* que analiza Eagleton, Dionisos es el alterego del rey Penteo, su parte animal, que al reprimirse, se condena en un castigo trágico, instinto de muerte. Así también, en una dictadura como la chilena, la obsesión del tirano por controlar la subversión, debido a su desconfianza, desvaría su percepción y la de sus esclavos vecinales, haciendo que la aberración del control colectivo y la traición sean aceptables. "Has hecho de mis vecinos tus aliados para lograr lo que tú mismo no puedes conseguir. Los vecinos se han transformado en cazadores de presa, aterrados frente a todo aquello que amenace sus espacios" (Eltit, 1994: 70)

La vigilancia es un catalizador de locura colectiva en *Los Vigilantes*, en busca de una información desvirtuada. “La vigilancia es un ejercicio que los mantiene alerta. El rumor, la prueba de todas sus certezas” (Eltit, 1994: 71). La paranoia es la atención de una población a la información, en base a la tergiversación que viene, a través de los interrogatorios. El Estado induce a la población y a su madre, la Suegra occidental, a tomar represalias contra Margarita, pues considera que encabeza una red revolucionaria, en su contra. “Su investigación, como la llamaron, estaba avalada por temores que le transmitiste a tu madre, la que actuaba en tu representación.” (Eltit, 1994: 71) Temen que Margarita tenga una alianza con la subversión comunista, en conspiración contra Occidente. Así, en Margarita y su hijo se ve el ejercicio de la conspiración como producto de la paranoia del padre Estado y la abuela de Occidente.

Bien puede representar el padre un Estado dominado por el temor a la conspiración que contra él y su madre puedan preparar sus ciudadanos. “Entendí de que modo se configuraba el odio cuando buscaban en mi casa las pruebas, las señales que avalaran sus miedos”. (Eltit, 1994: 71) También el control del padre- esposo es la paranoia obsesiva por conocer la verdad, aun cuando venga distorsionada, y con sangre de por medio. Como el rey Penteo de *Las Bacantes*, el padre se refugia en el temor a lo subversivo y esta desconfianza lo convierte en temerario y salvaje. Por otro lado, desconoce él a su esposa y a su hijo, porque está sumido en su propio idilio de justicia y grandeza, como Penteo en *Las Bacantes*. A través de la vigilancia vecinal del interrogatorio, intenta el Padre- Estado imponer su propia ley.

El marido ignora la realidad de su mujer y la observa distorsionada por el recelo y la sospecha. Por eso, la locura de hacer pública su vigilancia lo lleva a cometer implícitamente el crimen social de comprometer a todos en la ruina de su esposa, su hijo y de la ciudadanía. El padre

Estado es un orden que intenta acomodar las piezas de la vida de su familia, en base a sus intereses de poder y soberanía. Él cree que debe penetrar también los ámbitos íntimos de sus familiares y adueñarse de ellos, al convertirlos en chivos expiatorios de su condena, sin ceder un solo milímetro a la transgresión.

Para ello, el padre se sirve de ayudantes "observadores" en su tarea de arrinconamiento familiar. La desconfianza del Estado debe ser una epidemia, por medio de la traición y la tergiversación colectiva, con el pretexto de mejorar las condiciones de su casa.

> Los que me acusan insistieron en que ordenaron la inconveniencia de salir a las calles a determinadas horas y que yo estuve quebrando el costoso acuerdo al que llegaron (…) Conseguiste que ahora caiga sobre mis espaldas el agobio de una nueva vigilancia. (Eltit, 1994: 72)

Todos necesitan traicionarse, traicionar a Margarita y a su hijo, buscar chivos expiatorios para defenderse de la amenaza de muerte. Ciudadanos comunes, que bien pueden representar el cuerpo policial, son cómplices de un sistema ciudadano: red de acecho y control de crimen autorizado por la cultura del Estado. "La lujuria que dices, intentas erradicar de mí, te pertenece íntegramente y de eso nadie mejor que yo está calificada para dar testimonio. Tu lujuria se encuentra hábilmente disimulada entre la aparente rigidez de tus órdenes". (Eltit, 1994: 73)

El Estado puede ser lujurioso con su esposa, mas no consiente libertad sexual alguna en ella. Por eso controla el cuerpo del chivo expiatorio; siente que le pertenece y se apropia de él, a través el castigo. De repente, en una dictadura con fachada democrática, el castigo se convierte en un hecho colectivo, que se habilita por efecto de la mentira. La ley no es del todo limpia pero necesita inculpar a una población y controlar su moral, para esconder sus faltas. "La

desaparición emplea el secreto y la mentira, no solo para borrar las huellas de un crimen inconfesable, como mecanismo de castigo y sometimiento, sino también como una forma de manipulación a gran escala." (Elgueta: 2000, 34) Así el trabajo del Esposo es manipular a una colectividad, con el ejercicio de la ley, para esconder su propia inconsistencia, como Estado explotador, utilitario y lujurioso.

La traición entre ciudadanos es el deber que toda dictadura declara para construir el soporte falsificador e institucional del Poder. Estos elementos provocarán el deterioro mental del Chivo expiatorio, Margarita, en cuanto se vea obligada a defender su postura, con la explicación de sus actos ante el tribunal estatal. "Pero no puedes condenarme a perder a tu hijo por un error inspirado en el miedo que me provocó la presencia de la muerte. No sé cómo ya probarte la buena fe de mis deseos, desde ahora haré de los desamparados la imagen que corresponde al enemigo". (Eltit, 1994: 78) El Estado busca doblegarla. Ella intenta negociar y hacerse dócil con tal de no perder a su hijo. Aun así el Estado continúa siendo intransigente.

> Me dices que me puse fuera de la ley y lo que no me dices es que me pusiste al alcance de tu ley. Dices también, que luego de admisibles sucesos en los cuales me he comprometido, tu hijo y yo hablamos el lenguaje sucio de las calles y que los vecinos han dictaminado que pasamos el día y la noche en vano. (Eltit, 1994: 80)

La paradoja de este fragmento muestra a un marido déspota que intenta introducir a la ley a Margarita, a fin de reformarla. La acusa de salirse de lo permisible socialmente, aunque en el fondo, trata de hacerla ver conflictiva, para imponer su propia ley. La desconfianza es el receptor de información en toda nación militar, el acto de buscar y recaudar datos hasta encontrar posibles

culpables o cómplices. Inculpar a Margarita y a su hijo como "chivos expiatorios" es encauzar el orden que sustenta la presencia del soberano.

Lo que impulsa la captura y secuestro sistemático es también el miedo. La traición parte del miedo ciudadano, pues construye un falso testimonio con el asedio, en *Los Vigilantes*. "El rumor es parte de los ruidos de la calle. No me acostumbro ni a los rumores ni a los ruidos. Hacerme urbana ha constituido en mí un aprendizaje muy doloroso" (Eltit, 1994: 66). Conjuntamente se sumó a esta labor de exterminio una población que, ya sea por temor de perder su vida o la de su familia, confesaba el paradero de los presuntos enemigos del Estado. La traición entonces es obligatoria e inevitable, pues el miedo hace que la barbarie sea institucionalizable.

El lenguaje es instrumento de traición que legaliza una violencia solapada, movida por el miedo colectivo. Esta herramienta alimenta más la susceptibilidad del tirano y los ciudadanos, así como la inseguridad colectiva en general. El lenguaje de la dictadura manipula la verdad y acomoda los hechos según su conveniencia, en una sociedad que va en vías de la acumulación capital. "Recuerdas que me advertiste, en reiteradas ocasiones, la manera de prevenir el desorden hacia el que me inclinaba y que hiciste lo imposible para que yo entendiera qué conocimientos se debían acumular a tu hijo, cuáles rechazar". (Eltit, 1994; 80)

La vida de Margarita y su hijo quiere ser normalizada, moldeada educativamente por su marido y por la suegra. Para ello, sus agresores deben manipularla con un lenguaje de condena y de imposición de una "verdad", a fin de cercarla a ella y a su hijo como rehenes. La suegra ha duplicado la frecuencia de sus visitas e intenta educar a su nuera sobre los alimentos que debería darle a su hijo autista. El lenguaje "políticamente correcto" de esta anémica suegra occidental

ordena las acciones ciudadanas, según parámetros del deber, que en el fondo parten de su miedo a perder el control sobre sus súbditos coloniales, uno de ellos, su hijo. "Tu madre vive como si no viviera, buscando por todos los rincones el mal abstracto (…) Pienso que lo que espera, en realidad, es conjurar la multiplicidad de sus propios miedos." (Eltit, 1994: 44)

4.5 La mirada que limpia, como un campo de exterminio

La guerra colectiva y secreta es un acto de limpieza para borrar las diferencias e impurezas sospechosas del mantel político. La guerra que busca chivos expiatorios, con la falsificación de la verdad, es un crimen permitido en un Estado Totalitario. La casa donde vive acechada y atormentada Margarita y su hijo es como un campo de concentración, donde la ley del padre y la suegra, junto a la ayuda ciudadana de la vigilancia, intimida.

La vocación de construir una unidad con la negación de la diversidad cultural y los valores personales, es la característica del Estado totalitario, según el filósofo Pierre Clastres. "Se descubre así (…) la potencia actuante de lo Uno, la vocación de la negación de lo múltiple, el horror a la diferencia." (Clastres, 1996: 58) Este autor desarrolla un concepto, "etnocidio", para explicar la muerte cultural de los pueblos por apropiación absoluta del poder totalitario, que reduce al otro a uno mismo, disuelve lo múltiple con su poder. En *Los Vigilantes*, el Estado intenta reprimir el deseo de Margarita, de su hijo y de los ciudadanos con la educación patriótica. "Tu intención se centró en enseñarnos a mirar, que jamás deseáramos lo que no vemos". (Eltit, 1994: 80)

El Estado que atenta contra la privacidad y los deseos de los personajes hasta desintegrarlos se explora en esta novela, en tanto movimiento de una dictadura encabezada por un hombre que se

ampara en los vecinos para destrozar la estabilidad psicológica de su mujer y su hijo. Grandmaison, en efecto cree que, las labores de un sistema totalitario no se hacen con el objetivo de generar *producción* en los prisioneros. (Grandmaison, 2000: 135-146)

Al contrario, se persigue la *destrucción* y *anulación* de los mismos como un acto supremo de limpieza. "Quisiste mantenernos todo el tiempo con la vista baja, inclinados. Llegaste a afirmar que es verdaderamente intolerable comprobar cómo la mirada puede contener la intensidad de un sentimiento". (Eltit, 1994: 80) El padre Estado busca anular los sentimientos de Margarita y de su hijo. Por lo que, además, se apropia de un último recinto para ella: soñar. "Tu garra y la garra de tu madre forman parte de mis pesadillas, veo la forma curva destrozando nuestros cuerpos, haciéndolos desaparecer entre los deseos de una pureza enferma" (Eltit, 1994: 87).

Durante la Alemania Nazi, el lenguaje era como un laboratorio, en el que la limpieza y el exterminio ordenaban una nación a través de la educación, según Elaine Martin. "El Lenguaje, al interior de esta ideología perversa, ha sido utilizado para perpetrar los más salvajes crímenes, con salvajes eufemismos: Solución Final, Selección, Tratamiento Especial." (Martin, 2006: 7) El léxico de limpieza llegó a la dictadura del cono Sur. (Herz, 2000: 48) La limpieza se construyó bajo la destrucción de elementos que atenten contra la salud biológica del Estado.

En *Los Vigilantes* este control destructivo y concentracionario del cuerpo se advierte por los reclamos que la madre del niño realiza a su esposo, ante el obsesivo sentido crítico de disciplina moral que él y la suegra exigen en su casa. La señora occidental viene a visitarla y realiza una inspección de saneamiento periódico, al igual que los habitantes del vecindario.

Una guerra civil se levanta entonces con la mirada recíproca, en que todos se observan. Cada uno es el tirano o la víctima, la ley o el castigo, el deber o el desorden, al mismo tiempo, dentro del campo de concentración. La traición es la fuerza ambigua que opera en el rumor y la tergiversación de los vecinos, vigilantes de una supuesta verdad estatal. Las detenciones en la dictadura "consistieron en ejecuciones sumarias de las víctimas (…) todo ello seguido de la negación de hechos o de la entrega de versiones falsas" (Herz, 2000: 48) Este universo familiar se vuelve una guerra siniestra y susceptible entre bandos opuestos de amigos y enemigos, de familiares y traidores, para lograr la captura de los presuntos "enemigos" del Estado.

4.6 El arte de lo posible en el campo de secuestro

Todo es posible con la institucionalización del crimen. El miedo es el titiritero invisible de un padre-Estado ausente que maneja los hilos de sus familiares, al mover también los hilos de sus ciudadanos. Su invisibilidad lo mantiene impune, para realizar la desaparición. Puede él también tomar una apariencia de padre protector, para convertirse todavía en algo más impredecible y poderoso, con su acecho político y el interrogatorio de la verdad. Movida por el miedo, Margarita realiza el informe testimonial de su acogida a los desamparados, a fin de aplacar la amenaza de castigo de su esposo.

De modo tal que lo "extraño" de un campo de concentración irrumpe sobre la escena de lo familiar de *Los vigilantes,* como algo normal. El miedo político se vuelve acaso más siniestro, poderoso y lacerante como arma de manipulación, pues se asienta sobre la base afectiva de la familia, al someterla a dar testimonio de sus actos, a través de un informe moral.

> Les proporcioné todo lo que necesitan. Oh, Dios, se veían magníficas sus figuras contra el fuego. Fue una especie de resurrección la que ocurrió frente a las llamas. Los cuerpos

> recobraron su vigor, la armonía de las respiraciones, las articulaciones en toda su potencia, la humanidad atravesando el rostro de los niños (…) (Eltit, 1994: 88)

Margarita se ve forzada a conceder un testimonio sobre su acto solidario, considerado como traición por su marido. Este espacio de colaboración devuelve vida a los desamparados, que antes se veían socavados por el frío y la necesidad. La lumbre del fuego, es decir el amor familiar, parece recobrar sus magras figuras con su luz.

> El hambre estaba ahí (…) Una masa, una turbulencia, un gemido, un deseo, una demanda aguda que me hizo tambalear (…) Bajé los ojos mientras ellos comían. (…) Me pareció presenciar la escena de un bosque carbonizado que volvía a emerger gracias al poderoso conjuro de una hechicera iracunda. Un bosque irritado por la memoria de su muerte. Reciente que había expulsado sus partes más dañinas. (Eltit, 1994: 88)

El hambre es una demanda no satisfecha por el Estado. Es el abandono de los cuerpos ciudadanos, sobreexpuestos a la fragilidad, por necesidades jamás atendidas por el padre y Occidente. El deseo interminable se alimenta además del miedo al castigo político y sólo puede sustituirse con amor. Fuego con el que Margarita logra revivir a los desamparados y perseguidos por el poder, que fueron a su casa. Esta acción genera la repudia de su marido y su suegra, porque la solidaridad es ajena a la sumisión miedosa del patriota a un Estado –familia que se desentiende de la pobreza. “Sé que te sentirás mancillado, que renegarás de mi nacimiento después de mis palabras”. (Eltit, 1994: 90) Por lo que, esta acción podría avergonzar al tirano.

De modo que el amor se visualiza en *Los Vigilantes* como un bosque. Naturaleza pura que forja lazos genuinos en la unión. Este espacio es una tentativa salvación al ejercicio de control dictatorial que se establece sobre la familia. No obstante, este bosque de lazos amorosos ha sido destruido por la codicia capitalista. El calor familiar y ciudadano se ha vuelto un recinto siniestro

por el paternalismo patriota de un tirano. Así, la imagen de los desamparados es la de un campo de concentración, un espacio estéril que se opone a la imagen fértil del bosque.

> Las mujeres se entregaron a mis manos como si fuera un amante, o una divinidad que las estaba aliviando. Los hombres como ante una sirvienta, los niños como si habitaran en un mundo nonato. El agua adquirió otro sentido cuando yo misma pasé el paño por mis brazos. (…) Sabrás que esa fue una noche proclive a la belleza. (Eltit, 1994: 90)

El amor devuelve vida a estas dos familias que visitan a Margarita. Además de constituirse el agua como un elemento de bautizo que los resucita. El agua se asemeja al afecto. Pues el amor había sido antes un espacio colonizado por el control del hambre, que buscó destruir la unión ciudadana. Destruir la cotidianidad de los ciudadanos, a través de la separación entre ellos, es una forma de construir al "nuevo patriota" que busca el Estado, con la desintegración de su identidad. Grandmaison subraya. "Lo propio de lo totalitario y de sus campos consiste en estructurarse primero (…) para hacer morir a cualquiera en cualquier momento y bajo cualquier pretexto." (Grandmaison, 2000: 139)

La muerte trabaja en un campo de concentración como el de la ciudad de *Los Vigilantes*, en tanto condición de abandono, hambre y degradación de los prisioneros. "La fórmula de este régimen podría ser entonces la siguiente: *aterrorizar y dejar morir."*. (Grandmaison, 2000: 139) De modo que, la imagen de los desamparados en la casa de Margarita es la del terror que socava la integridad humana y emocional de una nación.

En la novela *Todo lo que tengo lo llevo conmigo* de Herta Müller, el hambre de los campos de concentración estalinistas es un sentimiento que separa a los prisioneros y los corrompe, por la

sobrevivencia. Así, el "ángel del hambre" es alimento del miedo, en la masa humana y anónima de prisioneros alemanes rumanos. Pues el amor y el deseo se volvieron tabúes en los campos de concentración, por cuanto fueron sustituidos por la suciedad, los piojos y la barbarie.

La política de aterrorizar, enajenar y dejar morir a los rehenes encierra en *Los Vigilantes*, de manera semejante, una sentencia en un campo de concentración: "todo es posible" porque la muerte y la violencia provienen de la ley. Así la barbarie se asienta como una condición "posible" y "familiar" que domestica los cuerpos ciudadanos, hasta reducirlos a nada. A propósito, Pilar Calveiro especifica que "la política concentracionaria (…) es construir un universo cerrado que normaliza a las personas internadas en él" (Calveiro, 1998: 56).

Imre Kertz, sobreviviente del holocausto judío en Europa y premio Nobel de literatura, enfatizaba en un discurso de aceptación del premio, que "el horror de un campo de concentración es sólo asimilable como experiencia literaria". Así, Gloria Elgueta dictamina. "La estrategia de la desaparición forzada, utilizada por el Estado (…) buscó asegurar la derrota definitiva del "enemigo (…) mediante la destrucción de sus vínculos y del tejido social del que formaban parte." (Elgueta, 2000: 34) De ahí que los desamparados son el resultado de un ejercicio de control que en Chile destrozó lazos de amor.

El rumor de la persecución vigilante, hasta culminar en la derrota del presunto enemigo, la desaparición forzada de los ciudadanos fichados, posibilita la ruptura de los vínculos familiares y sociales, así como un desconcierto colectivo. Los lazos entre Margarita y su hijo se ven corrompidos por el rumor de los vecinos y por la amenaza de un gran juicio histórico que le harán su suegra occidental y su marido Estado, en contra de su moral y de su solidaridad con los

prisioneros. Además de difundirse en la ciudad un embarazoso ámbito de suciedad y descomposición que activa la barbarie.

> Nuevamente surge el rumor de que las aguas están transmitiendo innumerables infecciones, que la peste, dicen, que los malestares, que el hambre se acrecienta y se acrecienta, que la dudosa resistencia de los niños, que no se sabe ya cómo apartar a los enfermos de los sanos. (Eltit, 1994: 93)

Como en la novela de Herta Müller, la ciudad de *Los Vigilantes* es el campo de concentración donde la salud es incluso negada como un derecho primordial para la comunidad ciudadana. La enfermedad infesta y corrompe todo tejido familiar. Lo siniestro es también la ruptura de sanidad en la sociedad, que depara una atmósfera cotidiana de traición y suciedad.

En el cuento, *Casa Tomada*, de Julio Cortazar, unos fantasmas que sólo emiten sonidos, van apropiándose de un domicilio, logrando que los habitantes cedan a su control invisible y autoritario. Análogamente, esta metáfora se desarrolla en *Los Vigilantes,* como la invasión secreta de un Estado a la vida doméstica, y familiar, el cual logra allanar también los vínculos sentimentales y biológicos de los habitantes "Hoy mi día se ve entorpecido por la enfermedad. (…) Me ha dolido con una determinada consistencia el hueso más pequeño de mi hombro derecho, este dolor afecta mi cadera y a mi mano derecha. Recibo pues una seria advertencia corporal." (Eltit, 1994: 95)

La naturaleza del secreto actúa con libertad porque crea con la desaparición un ambiente siniestro de enfermedad donde *todo es posible*. La ciudad de *Los Vigilantes* se asemeja a un campo de concentración. El miedo es un montaje que oculta violencia en la novela, al crear sugestión negativa en la protagonista, Margarita, sobre su salud mental, moral y física. Además de alarmar

a los ciudadanos. El agresor, al encubrirse, es también un impostor, pues construye todo un sistema de terror concentracionario, basado en la distorsión ambiental y social del entorno. Por eso, en *Los vigilantes* jamás se ve en escena actuar al esposo. Sólo se sobreentiende su presencia omnipresente, así como la desaparición que provoca. La impostura secreta del padre Estado esconde, sugiere, manipula y se convierte en la ironía de una máscara, autorizada para matar. Lo siniestro de un campo de concentración pone el mundo de cabeza en los totalitarismos.

La organización cómplice entre varios actores que se distribuyen tareas, agiliza el proceso de exterminio social en una dictadura, según Pilar Calveiro. La tarea vigilante es de este modo burocrática y contagiosa en *Los Vigilantes*, por cuanto comprende la opresión política y la degradación biológica de los ciudadanos. Calveiro comenta que las labores del régimen dictatorial se dividieron en tantas manos, que no dejaron rastros de un enemigo específico o autor que se identifique. Fue así cada dictadura una división del trabajo que posibilitó el crimen perfecto. Las tareas de los oficiales, captores, torturadores, carceleros y hasta los que se deshacían de los cuerpos, dividieron su trabajo de manera bastante eficaz, que no dejaron pruebas, mientras la muerte fuese una trasnacional anónima, legal. Así se pudo consagrar la tarea secreta del Estado.

Si el rostro del poder es oculto, implica una suerte de conspiración, confabulación de estrategia grupal exitosa. Asediar y violentar con el acoso de la verdad a los ciudadanos, para deformar y traicionar los acontecimientos, es una estrategia de control concentracionario en *Los vigilantes*. El atentado contra los ciudadanos y contra la solidaridad de Margarita es burócrata, secreto y, por lo mismo, libre de disponer de sus derechos. Por tanto la política concentracionaria es más

perniciosa, pues, al crear traición colectiva, a través de un cerco simbólico civil, rompe lazos de unión entre los habitantes de *Los Vigilantes*.

> Una agresión considerable contra una multitud que se desgrana atomizada por el pánico, el dolor y la sangre, llevando a cuestas el sufrimiento como memoria de los golpes, mientras huyen despavoridos ante el castigo. Un grupo perseguido a lo largo de las avenidas, una dispersión obligada que deja a algunos caídos contra los muros y allí más golpes y de nuevo la sangre y quizás la herida definitiva en la cabeza. (Eltit, 1994: 95)

Este ámbito de fusilamiento en la novela es obra de la persecución estatal. La multitud es destruida y desintegrada por la violencia, al llevar a cuestas la memoria del dolor ocasionada por el castigo. No obstante, este mismo dolor es silenciado por el miedo, que convierte en prófugos a los prisioneros ciudadanos. Está obligada dispersión cobra su cuota con vidas que caen ante las balas de un Estado represor.

> Entre el vértigo de los galopes, pude percibir los rostros de los desamparados, esos rostros que ya habían sido advertidos por mí en el curso de un mal sueño repetido. Un sueño presagiador de la muerte administrada por la ira de una mano arcaica. (Eltit, 1994: 99)

A manera de jinetes, los desamparados son la resistencia que se yergue firme, a pesar de la represión. Esta resistencia es la que observa en sus aliados Margarita, cuando valora su fortaleza, en medio de su miseria. (Eltit, 1994: 99-100)

4.7 El hacinamiento de los olvidados, perseguidos y marginados

> Cuando llegaron, pensé que estaban recogidos a la manera de un naufragio(…) Los vi estremecidos a la manera de un incendio o en el instante en que se declara un espantoso

accidente o un súbito estertor físico que estremece el conjunto de los órganos vitales (…) Los recibí como se acoge la desventura o el miedo (Eltit, 1994: 100)

El signo del naufragio es la pérdida absoluta de la salud y vida privada de los perseguidos políticos. A la vez, el naufragio es la supervivencia de la rebelión. Aun y a pesar de la violencia con que fueron castigados y desalojados por el poder, los desamparados se levantan con la música ritual de un sonido armónico que los une. Esta música es un pentagrama sagrado.

Así Margarita percibe: "un sonido ritual incomprensible, algunos bellos vocablos musitados entre el frío que recorre el altiplano, una forma de proclama señalando que la agonía ya se había tornado endémica." (Eltit, 1994: 100) A "orillas de Occidente", el dolor de los desamparados es una herida que vibra por su belleza y dignidad alcanzadas en el sacrificio. A su vez, en este pasaje, se ve la operación que Chile pactó con Occidente para lograr el bienestar en su economía, tanto en la dictadura como en el inicio del neoliberalismo.

Se sacrificó la necesidad de los sectores humildes para estabilizar de nuevo los números del desarrollo. "La ciudad necesita de nuestras figuras agobiadas para ejecutar el sacrificio", sostienen los desamparados. (Eltit, 1994: 100) Desde el inicio del gobierno de Pinochet, en 1973, el consumo de un buen porcentaje de la población de Chile se redujo en un 30% para el 20% de la población más pobre de Santiago, y aumentó así en un 15% para el 20% del sector más rico. Los hospitales privados para los ricos gozaron de sofisticados equipos médicos, mientras que los públicos citaron a las madres para dentro de unos meses, y recetaron medicinas que no estaban al alcance de su bolsillo. Entre tanto, la educación universitaria, gratuita en tiempos de Allende, sólo se limitó a los sectores privilegiados. (Chomsky, 2001: 271)

> Culparon a la egoísta arquitectura que gobernaba la ciudad y que en ellos alcanzaba su máxima omnipotencia. Hablaron de la existencia de un plan divinizado que pretendía proferir a través de sus organismos, un castigo para apaciguar los disturbios materiales provocados por las desigualdades humanas. Dijeron que por la desigualdad, los vecinos abusaron del nombre de Dios para ejecutar acciones que unieran lo sagrado, lo sangriento y lo omnipotente. (Eltit, 1994: 100)

La presencia divinizada y omnipotente de quienes detentan el poder en Occidente castiga a quienes interfieran en su plan de desarrollo. Por eso el castigo debe ejecutarse sin ninguna contemplación humana, a fin de eliminar las "desigualdades sociales", con la desaparición las inconsistencias del sistema. De pronto el terror estatal se confunde con lo sagrado en *Los Vigilantes.* Este dios omnipotente es civilizador y por lo mismo aterrador en su política desarrollista. "Dios jamás nos ha recompensado ni se ha aparecido ante nuestros ojos bajo ninguna forma" (Eltit, 1994: 101) Aunque es también despectivo y desidioso.

> Has de saber que los desamparados formaron hace mucho su particular historia. Una historia salida de no sé cuál profundo descontento. Participé de sus relatos durante los días más fríos del invierno, conviviendo con seres que estaban proscritos de las leyes del abrigo. (Eltit, 1994: 88)

Desprovistos de un albergue que atienda sus necesidades, los desamparados son el reducto de la violencia estatal del desarrollo. La certeza se disuelve en un escenario que carece de explicación. El amor se sacrifica en pro de la máquina de hacer dinero. La extrañeza es un desierto que el acechador traza en la vida de su enemigo rebelde para desorientarlo y destruir su espacio familiar y sentimental. Así sucede con los exiliados, quienes fueron expulsados del abrigo y de todo calor humano, dentro del universo de la patria.

Las víctimas de la novela van perdiendo su identidad, en cuanto su vida privada y lucidez se deshacen por efecto del terror político. Se destruye la familia colectiva, por la ambición de una sociedad que intenta congraciarse con Estados Unidos, en pro de intereses económicos. El frío es una metáfora muy recurrente en la novela de la autora chilena, pues concierne no solamente al miedo, también a la apropiación de la dictadura de sus rehenes. El frío es despojo (material y espiritual). Los desamparados, sin techo, sin casa, que buscan asilo, amor y socorro para sus familias, han perdido sus hogares y su cordura, porque el padre y la abuela se han apropiado de sus recursos. Por tanto el frío ha venido a instaurarse como abandono, persecución, castigo y exclusión social, en la ciudad de *Los Vigilantes*.

El desamparo es la pérdida de la individualidad, que se confunde más adelante con el hacinamiento, imagen dramática de los cadáveres en campos de concentración.

> Se murmura que familias completas murieron con sus cuerpos acurrucados unos sobre otros. Me han dicho que los niños antes de morir tenían los ojos abiertos como si antes de morir hubieran vislumbrado la omnipotencia de Dios. Según el decir de los habitantes de las orillas, las mujeres murieron, en cambio, con los ojos cerrados, sumergidas en una anticipada y solitaria soledad (Eltit, 1994: 61)

La familia se descompone, al volverse el hacinamiento de la muerte anónima. Niños y madres son la imagen de una familia desintegrada por la persecución política. Los ojos abiertos de los niños son la inocencia ante la crueldad, mientras los ojos cerrados de las madres son la desilusión por un sistema que las traicionó. Escenas cruentas son el desamparo total en que el miedo somete

a los individuos, cuando el poder los ha despojado de todo hasta de su historia, a través de la persecución. Por eso, Margarita identifica esta imagen con la de los "caídos". (Eltit, 1994: 101)

En su represión política, la patria que ensalzaba Pinochet con la heroización de la maternidad, constructora de la familia, deja de ser un asilo y es un lugar inaudito que pone a la intemperie a sus hijos, como cuerpos desnudos y frágiles del castigo. Diamela Eltit, al analizar la fotografía de Paz Errázuriz, en un ensayo denominado *Se deben a sus circunstancias*, explica el hacinamiento de los cuerpos desnudos por la limpieza de un totalitarismo, como elemento de violencia. "Estos cuerpos desnudos, enloquecidos por el olvido y la carencia, muestran cómo los cuerpos pueden ser reducidos a lapsus, a erratas, a simples y quizás penosos objetivos de una tarea higiénica". (Eltit, 2000: 209)

El hacinamiento es para Eltit la imagen viva del olvido higiénico, que se opone a la imagen constructora de la historia. El juego del miedo empieza a enfermar a la madre, y la deja en un lugar donde la muerte anónima la amenaza con destronarla de su historia: la intemperie (el olvido). Si bien algunas familias aún conservan el sentimiento colectivo de solidaridad, cuando la madre es capaz de darles refugio y cuidarlas en su casa, a riesgo de que su ex marido la interrogue, viven a la deriva como animales reducidos a ser los "objetivos de una tarea higiénica" del Estado. "Entiendo cuando dices que los desamparados pretenden aniquilar el orden que con dificultad la gente respetable ha ido construyendo y que yo no hago si no hacerme cómplice de ese desorden". (Eltit, 1994: 77) Dar protección a los desamparados es un acto de traición. Por lo que Margarita es en todo momento forzada por su marido y su suegra a desentenderse de ellos y hacerse cómplice del olvido.

La violencia de la desaparición es la obligación del olvido en *Los Vigilantes* como condición de desamparo a los presos políticos y sectores pobres de la sociedad. La escritura de la madre se mostraba firme durante la primera parte de la novela, en un intento por contabilizar los hechos de la ciudad, de entregar diligentemente informes a su suegra y a su esposo, a fin de conservar la cordura en la sobrevivencia y resguardar la memoria de quienes ayudó. Pero su acto de contar, narrar, como deber de la Memoria Histórica, y de defender su reputación social, se va deshaciendo en hilachas.

En la pieza teatral *Días felices* de Samuel Becket, Winnie es una mujer madura que a través del tiempo va sintiendo el deterioro de su vida debido a la indiferencia de su marido. Al igual que Winnie, Margarita padece de una adicción por contabilizar los hechos de lo que ve y enumerarlos, sin recibir respuesta de su destinatario.

Margarita se sostiene con las palabras, porque le concederían supuestamente una identidad y juicio a través de la memoria. Margarita cumple una doble función, es centinela de los desamparados y de la memoria chilena, así como defensora de su hogar. Por eso se aferra a los objetos de su cartera para sentirse a salvo de la muerte, al igual que Winnie, la protagonista de *Días Felices*. "No vi en sus cuerpos esa deliberada insurrección a la que te refieres, sólo reparé en el frío, en la terrible consecuencia del frío sobre unos organismos totalmente desprovistos" (Eltit, 1994: 78)

Una vez que los desamparados se han vuelto objetos maleables, pierden su capacidad de defensa y acción y ven trastornada su experiencia, es decir, su memoria. Con su relato, Margarita

pretende devolver una historia a esos cuerpos anulados por el capitalismo, pero ella también va perdiendo fuerza.

Los desamparados de la novela de Eltit son, por tanto, los que han perdido todo en esta guerra muda de traiciones políticas y económicas, hasta ser marginados de la cultura estatal, y excluidos de su memoria. “Puede ser, como afirmas, que los desamparados se aboquen crecientemente hacia el afuera para esquivar así el ejercicio de sus responsabilidades”. (Eltit, 1994: 77) La intemperie acomoda a los fugitivos, a quienes el progreso pretende desechar como gérmenes, “y junto con la insurrección que portan sus presencias, están entrelazadas en sus cuerpos las peores infecciones”. (Eltit, 1994: 77) Según esta definición biológica del higienismo estatal, la rebelión sería como una enfermedad dentro del órgano saludable de la Patria.

Eltit escribió esta novela en el contexto de un gobierno de concertación en 1994 que tuvo amnesia colectiva con la historia de los desaparecidos. De ahí el rol reivindicador de la historia de su protagonista. “Lo que vi en ellos fue figuras victimizadas, los inciertos sobrevivientes de una misteriosa guerra” (Eltit, 1994: 78) Los desamparados son los perseguidos, que despojados de su propiedad, de su identidad, de sus vínculos humanos y su privacidad, viven como parias, desconocidos en su propia patria. “Tu intención ha sido despojarme de todo aquello que es mío dejando depositadas tus órdenes en mi ciego cerebro. Lo que tú pretendes es que ni siquiera reconozca la vigencia de mi propia historia”, acusa Margarita al Estado. (Eltit, 1994: 60)

Arrebatar la capacidad de un prisionero de observarse través de su historia, es anularlo. La desaparición trae como consecuencia la despersonalización de sus víctimas. “El enemigo muere cuando su muerte deja de tener sentido”. (García, 2000: 90)Anular la identidad del preso o del

marginal y borrarlo de la vida civil con la desaparición de su cuerpo, es un modo de anunciar a la población que pronto perderá la suya, si no se subyuga al deber. (García, 2000: 90) Olga Grau, en coincidencia con García, cree que los ciudadanos sospechosos adquieren en la dictadura chilena la característica del anonimato.

Del mismo modo en que el poder se encubre, el crimen también. "Muchas son las formas de ocultamiento. Al cuerpo del cadáver también se le oculta el rostro, el cuerpo entero se le tapa de la vista, resguardo de la muerte en su violencia, en su verdad". (Grau, 2000: 201) Por tanto el despojo de la identidad, como encubrimiento de la verdad, forman parte de esa lógica simbólica y cómplice del secreto crimen en *Los Vigilantes*: sólo así la muerte podrá trabajar libremente.

4.8 La vigilancia es un monstruo de mil ojos

Al intento de normalizar los elementos subversivos, la paranoia de una dictadura se extendió a todos los sectores en *Los Vigilantes* como una epidemia. La imagen del miedo es contagiosa, por cuanto, el padre tirano infunde en los ciudadanos una red de acoso colectivo. Los ojos que no tiene él lo suplen sus colaboradores. La vigilancia se vuelve un ojo absoluto, omnipresente y burocrático que se alimenta del rumor: la sospecha y la traición ciudadana, en plan de acabar con la vida privada. "Fuiste urdiendo una red que cualquier cazador envidiaría, una red de hilos tan finos que incluso a mí me maravilla. Caí presa de tu propio tejido pues no fui capaz de precaver en cuánto se había extendido tu rencor." (Eltit, 1994: 92) El rencor es un fino tejido de manipulación, en *Los Vigilantes*, que arrasa con lo que está a su paso.

El padre familiar y temible desajusta la realidad como un dios monstruoso de mil ojos, o el panóptico de una prisión o campo de concentración, en el que *todo es posible.* "Finalmente tu

deformidad me ha lesionado y me queda poco para argumentar ante un caso viciado de antemano" destaca Margarita. (Eltit, 1994: 100). El padre es un monstruo deforme que actúa con arbitrariedad. A lo que ella menciona también la posible impunidad del tirano, tras el: "Harás de mí la víctima perfecta pues el mío será un juicio fuera de la historia, cuya concurrencia va a marcar el arbitrario y maligno signo de los tiempos". (Eltit, 1994: 93)

El tirano busca la impunidad de sus actos, al expulsar a su esposa de la Historia, como si su acto fuera una vergüenza que sólo puede condenarse en un tribunal. "Ah, pero puedo presentir cómo tú permanecerás todo este tiempo resguardado tras una cobarde oscuridad moviendo los hilos del proceso". (Eltit, 1994: 93) No obstante, su manipulación continuará oculta como la de un monstruo en la sombra.

El rumor paranoico ha terminado por azotar la memoria de Margarita y la de los ciudadanos de *Los Vigilantes*. Con la política del secreto y la traición epidémica que hay en la novela de Eltit, se forcejea la verdad hasta monstrificarla, deformándola en algo obsceno y grotesco, entre los ciudadanos. Es así que, el Estado criminal, encarnado en el Padre o Esposo impune es un monstruo de Mil Ojos, que exagera la verdad con el asedio, pero cobarde se esconde en la oscuridad.

Otros ojos verán lo que el padre cobarde no puede observar, y lo mantendrán al tanto de las hazañas de su esposa y de los desamparados. Los ojos de la paranoia se duplican y distorsionan la visión real. Los vecinos, que bien podrían asemejarse a carceleros, torturadores, espías o verdugos, realizan su trabajo burócrata de control para sobrevivir, o bien para ganarse el visto

bueno del agresor. Si el poder instala lo siniestro de su agresión sobre el campo de la familia y hace legal el crimen, produce el mismo efecto entre los vecinos, por medio de la denuncia. [12]

El padre vigila porque encuentra en su ex mujer y en los rebeldes la perturbación de un orden que cree suyo. Un error que genera la susceptibilidad en un gobierno dictatorial es creer que todo le pertenece, hasta la información, por la angurria. El padre, en la novela de Eltit, va tomando dominio de esta ciudad. Él y su madre, ambos pálidos y de sangre fría, son la escenificación de la mano de rapiña, tal como se describe en un episodio de *Los Vigilantes*. La madre capitalista y Estado desean cambiar todo, hasta el paisaje que los rodea, a través de la expoliación de la ciudadanía y expropiación de los recursos naturales. "Te diré que para mí tú te asemejas a un avaro al que le han hurtado toda su riqueza y sale trastornado en pos del botín con el que justificaba su existencia", reclama Margarita a su esposo. (Eltit, 1994: 67)

El miedo del tirano nace de la incertidumbre de perder las posesiones que amparan su ambición. El temor a que se le arrebate la acumulación mercantil lo lleva a apoderarse de la vida privada. Según el Pierre Clastres, Occidente es sanguinario en potencia, por su nivel de producción, capaz de aniquilar la naturaleza. (Clastres: 1996, 59) Actitud de saqueo que se muestra en *Los Vigilantes*, cuando el padre y la abuela occidental toman control de todo y despoja a los ciudadanos de su vida.

[12] Michael Foucault ilustra la figura del Panóptico. Réplica de la vigilancia en una cárcel, el panóptico somete a los individuos a un gigantesco ojo de poder, que confina a los prisioneros al aislamiento. "Cada cual, en su lugar, está bien encerrado en una celda en la que es visto de frente por el vigilante; pero los muros laterales le impiden entrar en contacto con los compañeros" (Foucault: 2002, 204) El prisionero podrá ser visible ante los ojos de su custodio vigilante del poder, pero no podrá verlo, según Foucault.

4.9 La siniestra vecindad

La vecindad de *Los Vigilantes* se vuelve extraña, en cuanto el chisme y el control destruyen la confianza entre todos. “Los vecinos están a la caza de desamparados y han establecido un miserable acuerdo con ciertos individuos que les servirán para sus fines”. (Eltit, 1994: 70) La vecindad es una cacería de brujas donde la sospecha descompone las relaciones humanas.

Como establece Pablo Oyarzún, “la entrega traidora deja al otro (…) a disposición de un tercero (…) como *poder.”* (Oyarzún, 2000: 251) La traición tergiversa la lealtad con la denuncia, a cambio de una supuesta seguridad ciudadana. “Es como si la ciudad completa fuera eliminada y repuesta en otra dimensión, una ciudad transformada sólo en un volumen estilizado y que sin embargo, retuviera la mayor exactitud” (Eltit, 1994: 93) El orden ciudadano es una permanente impostura.

Los informes de Margarita al control vecinal son el resultado de una nación dócil y perdida en la impostura, ante el terror familiar e inquietante, *Umheimlich* como lo llama Sigmund Freud. La escritura de las cartas permite a Margarita permanecer resguardada dentro de un orden ficticio y de filiación cultural llamado Patria (*Heim*) para apartar el castigo. La escritura la refugia para sentirse a salvo dentro de la cultura. La locura es la cara adversa del Estado y acarrea (*lich*), lo inquietante en ella y en la ciudad . El orden estatal vuelve siniestra la naturaleza de la ciudad.

> Este verano me confunde. Sé que en la naturaleza se ha producido una turbación (…) se sostiene en la mutación, en una acción de camuflaje que habla de una trampa o del desquicio (…) es como si el cielo mismo se hubiera retirado dejando una copia paralizada por reemplazo (Eltit: 1994, 71-,72)

En el ambiente se advierte un montaje. El rumor crea un simulacro que trastoca el sentido real de la vida y los paisajes, con la paranoia vigilante. El tirano capitalista se ha apropiado hasta de la naturaleza implícitamente, con su monstruosidad impune. El espejismo desorienta el verano y altera los ciclos del tiempo, así como de la anatomía ciudadana. "Me parece que una parte de la ciudad se deforma y se deforma como si hubiera sido dinamitada. ¿Seré yo acaso la que estoy perdiendo mi propia consistencia". (Eltit, 1994: 93)

Mientras la familia se vuelve un sótano cada vez más extraño, la muerte se institucionaliza, se hace cotidiana en el terror de Estado, al estar más cercana a los ciudadanos, como instrumento de castigo y violencia autorizada. El impostor es amigo y enemigo, a la vez. Ambigüedad que deja paralizada a la población, en una duda constante. Es un esposo, es un padre pero también un criminal y acechador autorizado en la novela *Los vigilantes.*

En un documental de ficción sobre la obra de Walter Solón Romero, *Los Quijotes,* el artista reflexiona sobre las dictaduras de Bánzer y García Meza con su nieto, mientras la ilustra con dibujos. En este documental animado, el muralista visualiza el periodo histórico con ángeles militares que desde el cielo arrojan flores, y se ganan el cariño de la población. Por cada asesinato, los querubines militares plantan un monumento para dopar al pueblo, con pan y circo.

El imaginario de Solón ve el cuerpo militar como una dualidad siniestra del miedo: cada crimen perpetrado es un monumento edificado de honor para adormecer la memoria colectiva. La muerte es un acto oficial y la familia una utopía en crisis, durante una dictadura. Por tal motivo, el régimen militar es siniestro en *Los Vigilantes*. ¿Qué ocasiona lo siniestro en *Los Vigilantes*?

Privar a Margarita, a su hijo y a la población de la posibilidad de identificarse y representarse en algo, con la negación de sus derechos, sus vínculos familiares y su libertad.

4.10. El tormentoso juego de la confesión epistolar

Obliga el Estado a esta madre a defenderse con la escritura, en tanto herramienta de argumentación. Al argumentar, la madre da más peso a esa vigilancia criminal que sustenta una supuesta racionalidad, para hacer legal el crimen. "¿Cómo pretendes hacerte propietario de una vida que presupones es la mía y que sin embargo no me corresponde? (…) ¿Por qué no puedes aceptar que mi ser es para ti del todo inalcanzable?" (Eltit, 1994: 47) Al sentir que él se apropia de su vida, ella se ve en necesidad de reclamarle, pese a verse a sí misma libre e inalcanzable. Por lo que se somete a una cadena de explicaciones sobre su conducta.

Con cada respuesta epistolar al Dictador, Margarita entra en su juego cultural. Esto facilita su posición como chivo expiatorio. El acto de pensar es lo que atrae su exceso y enfermedad mental. Conforme se fortalece y pierde el miedo, gradualmente se va desgastando.

> En tus cartas le restas importancia al clima y con eso anulas mis palabras hacia un hacer que el frío nos impide. Está bien. Es verdad que cuando tu madre llega hasta la casa nuestro aspecto es somnoliento y en las habitaciones se ha alterado el orden. Acaso, respiramos, comemos, nos movemos menos. ¿Cómo podría ser tanta nuestra actividad cuando esta helada nos reduce al Estado de simples materias orgánicas?. (Eltit, 1994: 53-54)

El conocimiento de la mujer letrada es insuficiente para combatir la violencia indiferente del Estado agresor, que poco a poco la va privando de derechos básicos de subsistencia y abrigo. El lenguaje se va agotando ante la acusación estatal, que resta credibilidad a su defensa. La crítica a

los letrados también se advierte en Diamela Eltit, cuando los saberes pierden su consistencia frente a una crisis política, económica y social, que los ignora.

En *Los Vigilantes*, Margarita informa y rinde cuentas al ex marido sobre sus actos. En cierto sentido, ella ejerce de abogado y se defiende con la construcción del sentido y la memoria. Pero el peligro de una carta es su lado confesional, su carácter vulnerable de revelar secretos y exponer intimidad al acechador y a sus vigilantes. (Barrientos, 2003) "Sé bien que las cartas que te escribo van formando parte de las pruebas y tengo noticias fieles que aseguran que algunos de los desamparados se movilizarán para acusarme en las cortes". (Eltit, 1994: 92)

Margarita se sitúa en una tarea afanosa de narración, que se va agotando en el transcurso del relato, con la indiferencia del interlocutor. "¿Seré yo acaso que estoy perdiendo mi propia consistencia?". (Eltit, 1994: 93) Conforme va perdiendo su fortaleza va quebrando así también su lucidez, al no recibir las respuestas de su agresor: el Estado. Tan sólo presupone su presencia a través de sus acciones coercitivas. Así la desesperación la va desgastando física y moralmente. Margarita es como el prisionero que trabaja por sobrevivir en un campo de concentración, al pagar el precio de la verdad con la pérdida de su prestigio y su razón. En el campo de concentración, las labores de trabajo son exhaustivas, hasta que la fuerza laboral se agota. Del mismo modo se desgasta el lenguaje de la protagonista. (Grandmaison, 2000: 135-146)

La producción que se exige en los campos de concentración, en tanto cerco confesional, es el cansancio de los prisioneros. "Lo que me parece haber sido inventado en los campos de concentración estalinianos y nacional socialistas (…) podemos identificar como *trabajo-destrucción*". (Grandmaison, 2000: 145) Margarita construye una zona de resistencia para

contrarrestar la política de acusación del depredador y de algunos traidores con el orden de las palabras. No obstante, ella se encuentra cada vez más indefensa ante su rival. Las letras de su cultura no le sirven, ante lo ilógico de una barbarie de control.

> Mi mano escribe hoy aterida, como si tuviera hoy la obligación de dar cuenta de una implacable persecución callejera, en donde los cuerpos son dispersados entre la violencia de los golpes que los sangran y los desvanecen" (Eltit, 1994: 95)

Rendir cuenta de una multitud acechada que vive la persecución al igual que ella, como si tuviera una responsabilidad histórica con la memoria y con su reputación como madre, es su tarea. Pero su memoria le juega una mala pasada, con el acoso de la tortura.

> …continúo escribiendo levemente a la manera de un interrogatorio realizado con instrumentos fríos al hombre que fuera capturado a la mitad de la noche, únicamente para agraviar su cuerpo que, aunque siga respirando, terminará mutilado después que transcurran las horas más pesadillezcas que jamás serán imaginadas por los sobrevivientes (Eltit, 1994: 95)

Ella compara su alma cansada de tanto escribir a la del torturado por el acechador, "escribo lentamente como respiró el hombre antes de la mutilación." (Eltit, 1994: 95). Ella se agota porque sus posibilidades de razonar frente a la violencia son destruidas por su verdugo. En un momento discursivo de la novela, la carta se vuelve su trampa: su confesión. (Barrientos, 2003) Un lenguaje que sólo alude a enterrarla, a denunciarla, cansarla y hacerla perder el juicio frente al depredador, como tantos deportados en la dictadura chilena desde 1973 hasta 1990.

Su escritura es un "espacio infértil, un terreno erial donde dejan abandonada a la mujer sangrante que apenas percibe que sus agresores se alejan", sostiene Margarita. (Eltit, 1994: 96) "Y mi mano se mueve con cautela a la manera de un niño salvajemente golpeado por sus progenitores". (Eltit,

1994: 96) Finalmente, el desvanecimiento la lleva a una conjetura, "debo continuar escribiéndote, aunque al hacerlo comprometa la frágil estructura en la que hoy ha amanecido mi cuerpo" (Eltit, 1994: 96).

Margarita construye su propia enfermedad, porque se siente incomprendida. "Sé que este es un terrible amanecer para mi espalda que está cansada de curvarse para escribirte tantas inútiles explicaciones", describe exhausta Margarita (Eltit, 1994: 96) "Al final, las palabras nos abandonan", diría Winnie, el personaje de Becket, cuando pierde la cordura en *Días Felices*. (Becket, 2006: 45) De modo análogo, Margarita siente que las palabras no le sirven porque la traicionan y abandonan, como todos sus familiares, vecinos y ciudadanos lo hicieron. Así el lenguaje letrado cae ante el triunfo del totalitarismo. "Ah, mi mano se esfuerza por encontrar un sentido en medio de la terrible nebulosa que invade la ciudad y que la ha hecho perder todos sus contornos". (Eltit, 1994: 98)

La madre se hace cómplice del juego psicológico del Estado, al entregarle sus sentimientos. (Barrientos, 2003) Su confesión es el alimento del poder vecinal y estatal, hasta que sus mismas palabras la dejan con la locura y el olvido. "Sé que has declarado oficialmente que mantengo una sediciosa alianza con los desamparados y sé, también, que tu última exigencia es que confiese plenamente, en el curso del juicio." (Eltit, 1994: 98) El objetivo es de pronto que ella agote sus recursos de resistencia.

4.11 El Hijo de Margarita: resistencia frente el poder

El hijo autista de Margarita despista la manipulación del padre con un juego indiferente a su control. El niño larva, de condiciones distintas a sus semejantes; pálido, con dificultades para hablar, débil al frío de la ciudad, construye una resistencia a través de las vasijas de su casa y el

arte de la greda. “Aparece divino cuando pasa de habitación en habitación y deja de lado sus terribles carcajadas para realizar pequeños actos de valor universal.” (Eltit, 1994: 29)

Esos actos libres del Niño Larva residen en su cuerpo, capaz de cambiar el orden y la disposición de los acontecimientos, a través del arte. “Sus actos universales radican en su propio cuerpo y los ejecuta con una versatilidad de pieza de baile creada para figuras condenadas. Parece que (…) él se sumergiera en otro tiempo” (Eltit, 1994: 29)

El hijo crea, al dejarse llevar por su cuerpo, y fuga a la imposición de la ley. (Orúe, 2001; Ojeda, 2006) “Pero es solo un juego que me pide tu hijo. A él le gusta adiestrar su olfato y me solicita que lo ponga a prueba. No se trata de una pérdida de todos los principios (…) el que adivine por el olor que nos alimenta”. (Eltit, 1994: 64) El niño utiliza sus sentidos para distinguir la calidad de alimentos escasos que consume con su madre. Es el guía de supervivencia de Margarita. Su lenguaje consiste en ordenar y desordenar sus vasijas de greda. Sin hablar al enemigo, escapa de su abuela, y de los vecinos que vienen a interrogarlo a él y a su madre. (Ojeda, 2006) Asimismo se fuga del poder con la construcción de otro orden: el arte.

> Tu hijo ha descubierto una nueva diversión, ahora sólo le interesan las vasijas. Las ordena en su cuarto de un modo curioso y después se desliza entre ellas con una maravillosa sincronía. Cuando las contempla, se ríe y yo siento como si quisiera romperlas con sus carcajadas. Parece enfrascado en un único desafío que nadie hubiera imaginado” (Eltit, 1994: 68)

Fuga es lo que realiza el personaje Larva, a través de la creatividad de las vasijas. Como un gusano nómada, fluye por encima de una ciudad y desarma las piezas de la realidad, sin entrar en la red del miedo que inflige el tirano. Es universal en sus construcciones lúdicas. Juego

impenetrable que en un comienzo no comprende su madre, al no ser capaz tampoco de entender su orden. (Eltit, 1994: 68- 69) Este pequeño anarquista desordena los juegos psicológicos de su padre, escapa al despotismo de su abuela y los vecinos, al alterar las fichas de su manipulación, para desconcertarlos. (Orúe, 2001)

Ciertamente, el mundo del hijo es el desorden, al no hablar el lenguaje de su padre ni de su abuela capitalista. Bernardita Llanos, en su análisis sobre la novela de Eltit, recalca su función. "En el margen (…) se ubica el habla dificultosa y vacilante del hijo- larva. Sus dos monólogos están arraigados en el cuerpo (…) (la baba, la leche, las lágrimas). Su figura se ubica en los límites de lo humano y constituye el dominio de lo abyecto. (Llanos, 2003: 2) Así la primera parte ilustra el monólogo del niño como un acto continuo, donde la lengua tiene dificultad frente a la fluidez del cuerpo y los pensamientos que se sitúan en el deseo sexual

> Mi corazón me habla todo el tiempo de su precoz sentimiento sexual, me lo dice en un lenguaje difícil (ya ahora mismo vi esos pedazos que sueño / a pedazos/ sueño a pedazos / me duele duele duele/ aquí mismo/ calentito/ un poco 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. (Eltit, 1994: 9)

El niño es capaz de presagiar "paisajes funestos" y "paisajes adormilados", así como el dolor de su propia madre, cuando ve que tiene "muchos pedacitos de piel desordenados". (Eltit, 1994: 9) Su intuición va un paso más adelante que el de Margarita. Trata de aferrarse a ese cuerpo adolorido de su madre, que le transmite dolor y opresión, a través de los dientes y la saliva. (Green, 2007) En ese canal de transmisión que le da el acto primitivo de amor, al morderla,

siente oscuridad, a la vez de un deseo de penetrar el corazón de ella y salvarla. Su deseo es fértil como un bosque. En sus dedos brota la imaginación que compensa la dificultad del habla.

Intenta resguardar ese corazón de madre que "se llena de porquerías", porque escribe cartas para defenderse de las acusaciones. (Eltit, 1994: 10) Por escapar a una lógica de sentido común, construida por la educación cívica y militar de un capitalismo, el autista es capaz de trascender la ley con su instinto, localizado en el "bosque de sus deseos". (Ojeda, 2006)

Así este ser creativo y deseoso pertenece a la naturaleza, por ser libre a través del deseo. "Tengo una reserva infinita de baba (…) Yo y mi vasija siempre mojada". (Eltit, 1994: 10) Ubicado en la animalidad, en lo abyecto que la cultura condena para civilizar, el Niño Larva es un flujo corporal, una mucosidad salival con potencial creatividad para destronar las convenciones. (Ojeda, 2006) Al igual que la cucaracha de *La pasión según GH.*, el niño larva es trascendencia vital. Ambos seres se arrastran en la tierra y son capaces de concentrar el mundo total en sus percepciones sensibles y vitales, más allá del intelecto. Ambos operan un cambio de mentalidad en las protagonistas de *La pasión según GH.* y *Los Vigilantes* y las remontan a sus orígenes de memoria ancestral, donde adquieren poder trascendental a través de la intuición.

En algún momento, Diamela Eltit admitió que su personaje se inspiró en el niño autista del *Sonido y la Furia* de William Faulkner. Benji, al igual que el Niño Larva, por su condición de inadaptado social y rezagado del clan familiar, babea, llora y berrea: vive en una eternidad que trasciende la temporalidad de sus parientes y contemporáneos. Dueño de una intuición única, es capaz de adelantarse al futuro, y presentir desastres futuros, con la intensidad de los sonidos que llegan a su oído.

La sensibilidad de Benji es tan grande y su memoria tan portentosa, capaz de recordar todo, que posee incluso el don de ir al pasado o al futuro con facilidad. Ben, en realidad es el conductor del relato de Faulkner en *El sonido y la furia*. Custodio de la memoria de una familia, Benji se asemeja a su hermano latinoamericano, el Niño Larva, portador de un conocimiento y una sabiduría histórica, superior al terror que amenaza con el olvido. Semejante a la cucaracha de *La pasión según GH.*, el Niño Larva es también un ser antiguo, por su sabiduría. A diferencia de este insecto, que soporta el destino fatal que le tocó vivir como animal, el Niño Larva burla la represión por medio del juego creativo.

> Tu hijo, cuya vitalidad envidio, juega en estos días levemente (…) sus fuerzas exteriores se concentran en cambiar el orden de las habitaciones. Dispone de los muebles en el centro de las piezas para así aminorar la inclemencia del tiempo (Eltit, 1994: 54).

El niño hace del espacio su campo de guerra, al cambiar el orden de las habitaciones a través del movimiento de los muebles. Jugar es supervivencia, pues parte de encontrar nuevos comienzos donde no caben posibilidades. (Barrientos, 2003) El Niño Larva juega con las vasijas y objetos de la casa, sólo así enfrenta un principio aniquilador: el tiempo y su depredación.

> Pero tu hijo habita un mundo donde se suspenden tus presagios. Juega impasible entre sus vasijas, con una serenidad que me llena de calma. Juega un juego ejemplar que consta de una numeración armónica que se multiplica ascendentemente. Su inteligencia brilla, emerge y también se multiplica mientras agrupa las vasijas y compone una bellísima figura visual. (Eltit, 1994: 81)

El juego del niño es matemático y estético. Margarita logra ver en él casi un rostro de greda. Estrategia que cada día fascina y tranquiliza más a la madre, cuando estudia sus movimientos, sin

poder desentrañarlos. “Ah, tu hijo juega inmaculado agrupando sus vasijas ajeno a tus peligrosas intenciones”. (Eltit, 1994: 81) A su vez, el hijo quiebra la fortaleza del padre, la agresividad de la madre y los nervios de la abuela con la risa. (Ojeda, 2006) Gesto del cual Benji, en la novela de Faulkner, carece, pues llora.

El humor es un factor sugestivo que desestructura el miedo en cualquier situación totalitaria; anula la posibilidad de un espacio de terror y, por ende, destruye los músculos del poder. Una forma de evadir la rigidez disciplinaria del miedo sobre el cuerpo ciudadano, es jugar con las prendas de vestir de su madre. “Yo observaba su extraño estremecimiento cuando recorría las telas, dando vueltas y vueltas, con una risa espontánea que ni siquiera a él le pertenecía”. (Eltit, 1994: 83) En este juego, el niño se burla de la rigidez del miedo, y cambia la utilidad tradicional de los objetos. En este caso, las prendas de vestir le sirven para armar una escultura.

Contra la parálisis del miedo (el frío azul), la risa del Niño Larva es un flujo salival y animal en la novela. (Ojeda, 2006) Calveiro, en *Poder y Desaparición,* retrata la sobrevivencia que surgió en campos de concentración de la dictadura argentina gracias a las carcajadas. Según testimonios de sobrevivientes, muchos de los prisioneros reían repentinamente en plena tortura, esto desarmaba a los verdugos y los detenía en su castigo. (Calveiro, 2000:104) El Niño Larva provoca un quiebre. Gracias a la risa, el hijo es un gusano libre de la tierra que traspasa toda barrera cultural.(Orúe, 2001) El niño propone a la madre complejos acertijos que ella debe resolver.

> Algunas veces la disposición de las vasijas me resulta asombrosamente análogas al trazado que tiene la ciudad. Veo en ellas la solemnidad de algunos de los edificios

> públicos (…) intuyo trampas construidas especialmente para el vagabundaje urbano. Es como si la ciudad completa fuera eliminada y repuesta en otra dimensión. (Eltit, 1994: 86)

En este orden que se asemeja a la infraestructura urbana, el niño construye un mundo paralelo que desafía la ley institucional. La madre entonces comprende que este orden consecutivo de las vasijas de su hijo, que cambia una y otra vez, es su "pasión" con la cual expande su mente más allá de los límites del poder. El instinto de la naturaleza que representa el Niño Larva se contrapone al lenguaje y logos racional que la madre ejerce, a través de las cartas. (Orúe, 2001) De pronto este instinto resulta mayor en amplitud que la razón.

En la primera parte de la novela, titulada, *Baaam*, el niño es consciente de la enajenación mental y social que empieza a vivir su madre por obra del padre déspota. "Cuando mamá se enoja, su corazón se llena de porquerías."(Eltit, 1994: 10) Es el único que capta la vulnerabilidad de su progenitora frente al acecho, además de percibir lo inútil de su escritura epistolar. "Sé que mamá en sus páginas deshace el poco ser que le queda y por eso ella tiene piernas y palabras" (Eltit, 1994: 11). Mientras, la madre es un cuerpo letrado, rígido y vulnerable por la racionalidad del lenguaje, vive atrapada en los juegos de la ley. El niño es la larva es más proclive a sobrevivir y construir una fortaleza con su trayecto nómada y silencioso, arrastrándose en la tierra.

> Mamá se pone rabiosa, enérgica, abrumada. Yo me alejo detrás de mis vasijas para huir de sus pensamientos. En los momentos en que mamá se enoja me da hambre (…) Aaaay, me arrastro en medio de un hambre indistinguible, me arrastro para hacer un hoyito en la tierra y sentir en el dedo el tambor de mi TUM TUM TUM TUM, corazón. (Eltit, 2000:10)

La fuga del niño es el gesto del anarquista: el hambre que se materializa en el deseo creativo. El subversivo siente hambre, deseo de una realidad diferente hasta el punto en que la única

posibilidad que tiene de afirmarse sobre el poder es tener un espacio personal en las vasijas. El deseo le permite desplazarse, erigir construcciones una y otra vez, sin perder su historia. Lo opuesto al miedo es el deseo, que troca la ley, con creatividad e inventiva. En sus vasijas está un gesto de interpretación del mundo, que va más allá del lenguaje epistolar.

Construir un lugar de pertenencia, que mute o se actualice como la memoria, es la misión del Niño Larva en la novela. El filósofo norteamericano, Hakim Bey, declara que el espacio propio es el nómada flujo del hombre libre, por encima del capitalismo. (Bey, 1998: 15) Según Pilar Calveiro, estas líneas de resistencia que emergen en todo sistema totalitario, hacen que el poder dude de su omnipotencia. (Calveiro: 2000, 67)

El hijo devuelve un relato a la madre, una posibilidad histórica, en contra de esa amnesia obligatoria. A su vez, este niño procura rescatar la memoria de los ciudadanos caídos en dictadura. “Tu hijo se transformó levemente su risa en un homenaje a los caídos y convirtió sus vasijas en un escenario para el duelo”. (Eltit, 1994: 101) Su arte es un duelo en honor a los acontecimientos, que redime la herida social en busca de reivindicación. Homenaje que busca devolver historia a un pueblo que la va perdiendo.

Al mismo tiempo, el niño es un aterrizaje a tierra firme para la madre. “El que le escribe no está a la vista, Mamá ha desarrollado un odio por su ausencia en el centro de su pensamiento. El odio de mamá está transferido a la parte más sinuosa de su falda”. (Eltit, 1994: 15) Mientras Margarita levantó un mundo atormentado, incluso sexualmente, en torno a la ausencia del padre, el niño la encamina a la libertad, a través de sus vasijas. (Ojeda, 2006) El niño Larva es también la reivindicación histórica de un pueblo oprimido.

Ciertamente el Niño Larva es el instinto, la parte animal abyecta que Chile necesita para incorporarse a la vida. Al igual que la cucaracha de *La pasión según GH.,* el hijo es la animalidad restauradora de la conciencia burguesa, para hacerla retornar a su autenticidad de conexión con la naturaleza. Margarita realiza una regresión a su infancia huérfana, cuando era una niña que perdió a su madre primero a los 2 años de edad, y a su padre a los 10 años. GH. de *La pasión según GH.* se asemeja a ella debido a su condición de orfandad y pobreza, por cuanto también vivió la privación y la pérdida. Ambas protagonistas son transportadas a su infancia a través de seres animales y sensibles. Margarita recuerda cómo el dolor de perder a sus padres había sido reemplazado por largas caminatas en los bosques, que le recordaban a una plenitud ancestral. Este recuerdo de la protagonista es la nostalgia de una naturaleza perdida. La misma nostalgia vive GH. cuando retrocede a la prehistoria de un desierto en Libia.

> Los bosques son una materia semejante a Dios. La primera vez que me interné por ellos, vi cómo iba desapareciendo el cielo entre la cúpula de los árboles. Los árboles representaban la memoria de un tiempo inmemorial y yo allí, fuera y dentro del tiempo, comprendí en pleno la fragilidad, toda la impureza que comportaba mi especie. (Eltit, 1994: 50)

En ese tiempo inmemorial y divino que Margarita vivió en la niñez, la pureza se situaba en la grandeza de los árboles, que más allá del tiempo y de los hombres, era plenitud. En este refugio ella descubrió cuan inmediata sin embargo se encontraba la crueldad humana. Cuan frágil resultaba la belleza, mientras la especie "humana" fuese una amenaza cercana.

El hijo autista le recuerda a este bosque de eternidad perdida por la civilización, donde los deseos y los sueños de los hombres eran capaces de construir en vez de destruir. "El bosque de los

deseos" del Niño Larva es un espacio mitológico desde el cual se mueve, terrenalmente, para hacer alquimia a través de sus vasijas. Esa cosa que el capitalismo de Chile margina por su autismo, es lo que devuelve integridad ecológica y emocional a Margarita. Como establece Diamela Eltit, en una entrevista a Leónidas Morales, el hijo es "el que toma el relato, finalmente, cuando la madre ya lo pierde" (Morales, 1998: 53)

4.12 La salvación de la oscuridad

En el último capítulo empieza la errancia de Margarita y su hijo por escapar del proceso judicial que le harán el padre y la abuela. Madre e hijo huyen de la casa- prisión. Las calles y la vida se van oscureciendo; todo se funde en un aliento indiferente. El hijo es quién guía a la madre en este escape de la dictadura, para llevarla al bosque utópico de la infancia. (Ojeda, 2006) "Con el convencimiento de no pertenecer ya a ninguna parte, sólo actúo por la necesidad de proteger a tu hijo." (Eltit, 1994: 113)

La madre se afirma en este pasaje como una desarraigada, libre de ese Estado siniestro de la patria, encarnado por su esposo. La protagonista se afirma en el extravío, con una identidad corporal y vital sólida, gracias a su hijo, quién es el portador de la memoria. Yo "estoy cerca de controlar esta historia", descubre (Eltit, 1994:122).

El niño la orienta para que ella pueda escapar de las alucinaciones que le produjo el enemigo del control social. Así Margarita afirma que, "la criatura siempre fue más sabia que todo mi saber. Durante meses, años, días, hemos transitado desde el juego de la angustia a la guerra. (…) Jugaremos infinitamente". (Eltit, Ibíd.) Huyen madre e hijo, se arriesgan a asimilar la locura,

pero a través de la lucidez. Recuperan ambos personajes la intuición y el instinto, al estar fuera de la casa mercantil de la dictadura.

En esta nueva etapa, "mamá ahora no escribe, porque busca confundirse con la noche" (Eltit, 1994: 121) El hijo busca fundirse con la madre, como dos monstruos hermosos que irradian belleza en el exilio de un bosque. Clarisa Pinkola, al propósito de los marginados de todo sistema cultural, rescata un cuento, *El patito feo,* para explicar las ventajas de un ser exiliado. "Los golpes que se reciben eliminan la debilidad (…) agudizan la visión, incrementan la intuición, otorgan el don de una perspicaz observación y una perspectiva que los que están "dentro" jamás pueden alcanzar." (Pinkola, 2014: 260)

Como el patito feo y rezagado de la cultura, madre e hijo buscan redención en el exilio. La intención del hijo es arrastrar a su madre hasta las "hogueras", esos lugares luminosos de la vida donde el amor prevalece. (Ojeda, 2006) "Ahora yo escribo (…) Estamos a punto de perder el último, el último pensamiento" (Eltit, 1994: 127-129). Ambos empiezan a enajenarse como animales nocturnos en el bosque. "Nos entregamos a esa noche constelada, y desde el suelo levantamos nuestros rostros (…) hasta el último cielo que está en llamas, y nos quedamos fijos, hipnóticos, inmóviles, como perros (…) aullando hacia la luna" (Eltit, 1994:130)

La creatividad o el humor son un escape a la dictadura y a esa sociedad de consumo que el gobierno de Pinochet había dejado como legado, al perpetuarse con Patricio Alwin. Como diría Eagleton: aceptar el lado animal y monstruoso que niega la vida, es fluir por encima de esos poderes que domestican a los individuos. (Eagleton: 2008, 98) Es lo que hacen madre e hijo en el

exilio, rescatar su pureza perdida, su bosque. Margarita se alía a su hijo, y por tanto recupera su intuición para burlar al monstruo de mil ojos.

5. **CONCLUSION: EL RESCATE DEL INSTINTO SALVAJE**

Al asentarse corrientes socialistas en América Latina durante la década de 1960, Estados Unidos buscó refrenar cualquier esfuerzo subversivo, buscando intervenir en decisiones políticas, como árbitro y tribunal[13]. Fue así que este país inspeccionó como un policía la conducta de países de corte antiimperialista y nacionalista.[14] La política exterior de Estados Unidos se denominó *Doctrina de Seguridad Nacional*, para contener el comunismo en Latinoamérica.[15] (Gallego y Eggers, 2006: 393) Los ejércitos de cada nación prepararon así una lucha anti insurgente para sofocar la rebelión en las dictaduras.

El uso de la represión política fue una estrategia organizada para combatir al enemigo. La tortura sistemática fue un medio de obtener información y convertir al prisionero en un objeto inservible, una vez realizada su confesión. (Gallego y Eggers, 2006: 396) Métodos de invasión a la propiedad privada para interrogar a los presuntos sospechosos de subversión, e intercambio de prisioneros fueron parte del inventario de tortura sistemática. Este plan transfronterizo se denominó Operación Cóndor, y funcionó en América Latina desee finales de 1973 y entró en

[13] Afines al sentimiento de los países no alineados de la Guerra Fría, la utopía revolucionaria buscó desafiar el yugo comercial de las potencias, y reafirmar la libertad, al constituirse a su vez en un factor enemigo para los gobiernos militares de derecha, que apoyados por Estados Unidos, identificaban en estos grupos oponentes al enemigo.

[14] Desde el siglo XIX, Estados Unidos tuvo la visión mesiánica de propagar sus valores al mundo a través de su política exterior, con el Destino Manifiesto. Para lograr imponerse y convertirse en potencia, el país ejercería como juez y gendarme sobre los Estados -nación menos desarrollados, con la Doctrina Monroe y acentuaría su dominio con la política del Garrote de Theodore Roosevelt. Décadas más tarde, Franklin Roosevelt lanzaría el Tratado de Buena Vecindad, una salida diplomática para tomar participación en las decisiones políticas de Latinoamérica. En 1960¨s, la acción se intensificó aún más con el gobierno de Jhon F. Kennefy, quien ofreció ayuda a los países latinoamericanos, con su Plan de Alianza para el Progreso, a cambio de que éstos se ajusten al ideal de democracia.

[15] En toda América Latina grupos de jóvenes entusiastas se lanzaron a unas luchas de guerrillas condenadas al fracaso, bajo la bandera de Fidel Trotsky o Mao. (Hobsbawn, 2015: 377) Sólo en Colombia (las F.A.R.C) y en Perú (Sendero Luminoso) estos grupos de guerrillas resultaron eficaces.

retroceso en 1978. Formaron parte de él las instituciones militares de Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, Bolivia, Uruguay, Ecuador y Perú en el Cono Sur. [16]

La dictadura se desplegó en sociedades consumistas, donde el milagro económico dio más importancia al progreso que a la vida misma. Por eso, las novelas de Clarice Lispector y Diamela Eltit examinan la cosificación que vivió la burguesía en este contexto de bienestar económico pero vejación de los derechos ciudadanos. En *La pasión según GH.* y *Los Vigilantes,* la sociedad de libre mercado obliga a las protagonistas a asumir un destino social. El sentimiento de pertenencia, inicialmente, condiciona la decisión personal de las protagonistas, al crear en ellas un miedo a perder filiación con una nación o clase social. Cuestión que las lleva a renunciar a su libertad.

GH.. y Margarita creen vivir estables en un disfraz "civilizado" que les brinda aparente bienestar. Norbert Elías, en *El proceso de la civilización,* habla sobre la importancia del temor en la conformación de las sociedades, al gobernar los sentidos. La construcción de cultura forjó lo que se denominó educación, para apartar la barbarie. Motor que generaría gradualmente lo que se conoce como *Civilización*. (Elías: 1989, 166) Jaula que encarcela a los personajes de estas narrativas latinoamericanas, pues se amparan de un conjunto de normas llamado tradición. La posibilidad de captar esta impostura las lleva a rebelarse contra un poder que las reprime.

En *La pasión según GH.*, la repugnancia que le evoca a GH. la cucaracha es el desprecio que alguna vez sintió por la servidumbre, además de la reminiscencia de su infancia pobre. Es

[16] Más tarde se aplicaría el Plan Cóndor a países europeos, a Centroamérica, México y los Estados Unidos.

entonces cuando ese rechazo cultural le confirma a ella su precariedad de clase, como humana y la sensación de sentirse desplazada por un orden más antiguo y vigente que ella.

Margarita de *Los vigilantes* teme a su hijo autista, al cual identifica dentro de lo irracional y salvaje, debido a sus carcajadas. Al igual que en la dictadura de Pinochet, Margarita reproduce el rechazo que sentía este régimen hacia todo elemento que contenga retraso. Siente aversión en un comienzo la protagonista por su hijo, pues le recuerda su fracaso como madre y ciudadana. La mirada de Eltit de este periodo dictatorial es la de un desarrollo que se fue desentendiendo de los pobres, indígenas y discapacitados; la inmolación de las especies débiles para el desarrollo de un país fuerte. El esquema de Pinochet a su vez condenaría todas aquellas fuerzas políticas que fomentasen la lucha de clases, o que cuestionasen las grietas sociales. [17]

Este micropoder encarnado en las instituciones sociales y familiares, despersonalizaba sus relaciones humanas, al provocar en ambas un recelo hacia lo desconocido. Lispector representa este sesgo cultural de la tradición en GH., cuando se torna vulnerable ante la presencia de un agente que atenta contra su construcción "humana" y de "clase". Pese a los recuerdos ancestrales que la criada negra y la presencia del insecto despiertan en ella, niega la vida animal. Margarita vive esclavizada al rol de madre correcta que le obliga a cumplir el sistema nacional. Juzga a su hijo porque escapa a los parámetros de educación.

En ambas novelas el poder de la civilización es invisible. En GH. se percibe a través de su temor a ser "inmunda", mientras que en Margarita, en la repelencia que siente por su hijo y en su

[17] Pinochet planteó astutamente una nueva constitución, la cual debía ser antes aprobada por un plebiscito. Las elecciones no pudieron ser fiscalizadas y los comicios resultaron fraudulentos, al mostrar los resultados de un 70% que aprobó el proyecto.

indiferencia hacia los desamparados de Chile. Esta fuerza invisible de lo "civilizador" del progreso sólo cobra materialidad en el miedo de las protagonistas ante lo Otro.

De ahí que, el control en *Los Vigilantes* de Eltit y en *La pasión según GH.* de Lispector sea mental. Síntoma de una libertad condicionada por el sistema. Control que convierte a sus protagonistas en objetos pertenecientes al desarrollo mercantil de sus países. Este sistema las oprime a través del miedo de dejar de pertenecer a la civilización cultural. El poder adopta la imagen del cuidado paternal, como custodio de la moral y de las buenas costumbres, al alejarlas del verdadero sentido de su búsqueda personal.

La vigilancia mental gesta un efecto condenatorio en ambas, al moverlas a renunciar a su autenticidad. Terry Eagleton menciona en *Sagrado Terror* que civilización y barbarie conviven al interior de cada cultura, para forjar un ejemplo de comportamiento ciudadano. "Si, además de enemigos mortales, civilización y barbarie son vecinos próximos, ello se debe a que en parte, la evolución de la humanidad conlleva a la sofisticación de las técnicas de salvajismo" (Eagleton, 2008: 24) Una violencia autorizada y sofisticada asegura el control de la vida privada, con la domesticación de los hábitos.

La ley obliga a los personajes a atentar contra aquello que no se asemeja a lo humano y ciudadano, y por ende, contra sí mismas. GH. debe matar a la cucaracha por preservar su "organización humana" y cordura, al apartar así un elemento ajeno a su especie y condenar lo animal que la integra a lo sagrado. Margarita maltrata a su hijo, porque cree que el castigo es el único medio de acabar con el acoso de los vecinos, su marido y el Estado. Ignora, sin embargo,

que su obediencia es un mecanismo que la vuelve más dócil al control mental. El niño en un principio la avergüenza por su comportamiento animal, sus carcajadas.

Destaca Eagleton que: “Este furor por el orden tiene algo de patológico: oculta un feroz y compulsivo deseo interior (…) En nombre del deseo de seguridad absoluta se destruyen ciudades, se quema y descuartiza a civiles inocentes” (Eagleton, 2008: 25) Todo orden acarrea un exceso. Un compulsivo deseo de destrucción en la civilización se oculta, bajo el manto paternal de la ley. Freud asimilaba el instinto de dar muerte en cada cultura como *Thanatos*. La destrucción garantiza la seguridad cultural. GH. se aparta de la vida animal e íntegra del mundo, por obra del pensamiento, al ignorar que su relación con el mundo es asesina, por ser indiferente. Margarita raciona su vida, en base a intereses nacionales, sin saber que esto la aísla del prójimo y de su hijo. No importa cuántas víctimas sociales se cobre un sistema que promete amparo, pues se trata de apartar con hostilidad la “barbarie”.

En los relatos de Lispector y Eltit, el orden social es un indicio sospechoso de barbarie sofisticada. “Llevada al límite extremo, la razón se transforma en locura y se convierte en la imagen invertida de la misma ferocidad que trata de aplastar”, agrega Eagleton. (Eagleton, 2008:27)

Al buscar encajar en las exigencias del poder, las protagonistas mutilan su conexión con la vida. Sostiene el filósofo Pierre Clastres que todo Estado o cultura es “la potencia actuante de lo Uno, la vocación de la negación de lo múltiple, el horror a la diferencia.”. (Clastres, 1996: 58) Clastres resalta que el etnocidio, es decir, la muerte de los valores ancestrales de los pueblos, en pro de la uniformidad de la civilización. (Clastres, Ibíd.)

La concentración vigilante de un sistema de poder, que sólo se ampara en las semejanzas y simetrías, trae consigo la decapitación de valores múltiples. GH. y Margarita mutilan su identidad en pro de las exigencias de una sociedad que las obliga a rechazar o agredir lo que no va acorde con los planes de desarrollo. La ley uniforme hace que los personajes castiguen las diferencias, a través de la violencia. Estas conductas, guiadas por el miedo, no hacen más que escenificar la opresión inconsciente.

¿Qué sucede cuando el control cultural es tan familiar? Se normaliza como un libreto. El guión de *pertenencia* a una *nación* o *clase* daña así la integridad de Margarita, mientras que el de *humanidad* afecta a GH. Cuando el control es un hogar, se convierte en un recinto *siniestro* que se torna agresión. El poder pone de cabeza las convicciones de los personajes de Diamela Eltit y Clarice Lispector. Lo que antes resultaba familiar se vuelve ajeno para ambas, mientras que lo extraño se torna en un factor de cotidianidad, en cuanto su universo social se ve derrumbado por el desencanto de la opresión mental.

Lo *siniestro* de un sistema empuja a ambas protagonistas a actuar y transformarse en mujeres más valerosas, a partir de la resistencia, contra los valores consumistas de sus sociedades. Esta transformación obliga a las dos a cuestionar sus antiguas certezas. En ambas autoras se advierte un gesto de rebelión que pone en crisis la civilización y su maquinaria de destrucción.

¿Qué despierta esta resistencia? Personajes que ayudan a descubrir su opresión. La cucaracha y el hijo autista las llevan a un mundo libre de prejuicios. Estos seres las acercan a un contacto compasivo con la sociedad, del cual carecían por vivir en una red de valores predeterminados. La protagonista de Eltit se solidariza con los desamparados, en cuanto se acerca más a la genialidad

de su hijo. La comprensión de la pobreza del nordeste brasileño, y la transgresión de la ley, a partir de la ingesta de un ser de otra especie, abre un conocimiento y sensibilidad a GH. , más allá del cebo cultural estético.

Ambas descubren lo que da fuerza a su agresor: la pertenencia un sistema racional. Margarita reconoce que debe renunciar a escribir cartas, y seguir el juego de vigilancia de los vecinos. GH. debe alejarse de sus prejuicios materiales, de "cavilar racionalmente" su experiencia amorosa, para sentir el mundo sin la "sal" de la belleza. La única resistencia para vencer lo siniestro del poder es convertirse en aquello que se condena: lo marginal y abyecto.

El control social induce sentir repugnancia hacia lo que se encuentra fuera de los esquemas culturales. Esta repugnancia se traduce en *abyección*. Julia Kristeva habría denominado *asco* hacia lo que desdice la ley. (Kristeva, 2000: 11) Son la cucaracha y el hijo ingredientes de ese rechazo social. Lo *abyecto,* aquello que no encaja en los patrones de normalidad de una "civilización", se inscribe en la naturaleza. Salida de ambas protagonistas para alcanzar su independencia y enfrentar el poder.

Lo abyecto aproxima a los personajes de ambas narraciones a la libertad. En contracara a la civilización, Clarice Lispector y Diamela Eltit rescatan un espacio que no ha sido corrompido por el desarrollo latinoamericano. Este lugar luminoso es en *La pasión según GH.* y *Los Vigilantes* la naturaleza. Escenario utópico que en *La pasión según GH.* es el desierto, donde reside la vida animal y pre humana; mientras que en *Los Vigilantes* es el bosque, residencia de la inocencia salvaje. En la naturaleza ambas autoras encuentran lo sagrado como una vertiente de retorno al

amor. A este lugar utópico se llega, a partir lo "indecible" y sensorial, que escapa al entendimiento racional del "lenguaje" de la civilización.

Aceptar su parte animal sagrada da un giro de tuerca a la opresión. Eltit opta por la locura salvaje de Margarita. Casi en consonancia, Lispector plantea la recuperación del instinto en GH. La primera, desde una visión política de amor filial y la segunda desde la pasión violenta, desajustan las dinámicas del miedo. Kristeva menciona que "lo abyecto, no cesa desde el exilio de desafiar al amo" (Kristeva, 2000: 15) Este desafío lleva a ambas a una desmesura que destruye los límites mezquinos con los que crecieron.

GH. y Margarita trascienden el poder con creatividad. Los personajes femeninos se encargan de desmentir esa "civilización" con saberes alternativos que reciben de seres marginales. Incorporar lo Otro, lo monstruoso que la cultura exilia, es en cambio la salvación que exploran las protagonistas de ambas novelas.

Margarita y GH. aprenden del lugar que menos esperaban, lo aberrante. El exilio, en el primer caso de Eltit, el despojo, en el de Lispector. El hijo autista es el conducto revelador de Margarita: con el juego del niño, ella aprende a reinventarse y comprender su rol de madre. La inmundicia de la cucaracha es el brebaje que lleva a GH. a renegar de su especie. Los personajes de lo abyecto abren a las protagonistas su percepción y posibilitan su transgresión frente al poder.

Integrarse al aullido salvaje del hijo, ayuda a Margarita a recobrar lazos con la naturaleza. La intemperie, en Eltit, es por ello, un espacio más saludable que la ciudad. La protagonista de Lispector devora lo que tanto le causaba náuseas: su miedo, y se entrega a la confianza de ser

bautizada por el mundo, al final del relato. Ambas autoras renuncian a la escritura, al logos pensante de la razón que las ataba a una cultura, para entregarse confiadas a la intuición.

Los personajes femeninos de *Los Vigilantes* y *La pasión según GH.* retornan al instinto, condenado por la cultura. Aamin Malouf, en *Identidades asesinas*, recalca el reto que tienen las sociedades para crecer, con la incorporación de elementos opuestos que nutran su identidad. Cuando se reduce la identidad a una sola cosa, "instala a los hombres en una actitud parcial, sectaria, intolerante, dominadora y a veces suicida" (Malouf, 2000:38)[18]

Habitar lo que se desconoce concede la posibilidad de enriquecer la identidad y forjarla de diversidad y apertura. La entrega a lo abyecto supera el miedo, y lleva al reconocimiento de la intuición en la naturaleza. Desde un caos inicial, arrebatado por la cultura, lo Otro interpela su incorporación a la vida, a través del instinto femenino.

[18] "Desde del momento en que concebimos nuestra identidad como integrada por múltiples pertenencias (…) diversos elementos confluentes, diversas aportaciones, diversos mestizajes, diversas influencias sutiles y contradictorias, se establece una relación diferente con los demás." (Malouf, 1998: 39)

6. BIBLIOGRAFÍA:

AGAMBEN, Giorgio (2000). *Means without end. Notes on politics.* (2nd Ed.) Minnesota, Estados Unidos: University of Minnesota Press.

BARRIENTOS, Mónica. (2003, Junio). Autoridad, marginalidad y palabra en Los Vigilantes. *Ciber Humanitatis n° 35*. Recuperado de: http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D16159%2526SCID%253D16177%2526ISID%253D576,00.html

BAUDRILLARD, Jean. (2003) *La violencia del mundo.* (1ª Ed.) Buenos Aires, Argentina: Ediciones Libros del Zorzal.

BATAILLE, George. (2005) *El erotismo*. Madrid, España: Tusquets Editores.

BECKET, Samuel. (2006) *Días Felices.* (3ª Ed.) Madrid, España: Ediciones Cátedra.

BEY, Hackim. (1998) *La zona temporalmente autónoma. Utopías piratas.* Guadalupe Sordo Trad. New York, Estados Unidos: Autonomomedia.

CABANILLES, Antonia y LOZANO, Ana. (2013, julio. diciembre) Límites, Fracasos y lenguajes. Reflexiones sobre huevos y gallinas. Revista Espéculo (51) 20- 32.

CALVEIRO, Pilar. (1998) *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina.* Buenos Aires, Argentina: Editorial Colihue.

CANEDO SÁNCHEZ DE LOZADA, Mónica Alejandra. (2007). *La pasión según GH. La violencia de una experiencia mística transgresora.* Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz.

CECHINEL, André. (2013, julio- diciembre) A promiscuidade das palabras: O gesto (auto) crítico em Água viva, de Clarice Lispector. *Revista Espéculo* (50), 35 – 43.

CIXOUS, Helene. (1991) *La Risa de Medusa. Ensayos sobre escritura.*, Barcelona, España: Anthropos.

CLASTRES, Pierre. (1996). “Sobre el etnocidio”. Investigaciones en *Antropología Política*. Gedisa, Barcelona.

CLAMBOR, María José. (2007, Mayo) “Psicosis disolutiva del cuerpo hegemónico en Los Vigilantes, de Diamela Eltit” en *Escuela de Lengua y Literatura. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Alberto Hurtado.* Recuperado de https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/dieltit.html

CHOMSKY, Noam. (2007) *La conquista continúa.* La Plata, Argentina: Caronte Ensayos.

DEBORD, Guy. (2004) *La sociedad del espectáculo.* (2ª Ed.) Madrid, España: Pretextos.

DE CERTAU, Michel. (1993) *La fábula mística.* México, D.F : Universidad Iberoamericana.

DE JESÚS, Santa Teresa. (2002) *Las Moradas.* Madrid, España :Edimat Libros.

DE OLIVEIRA, Cleide María. (2013, julio- diciembre). “A paixao da linguagem (O caso GH.)” en. *Revista Espéculo* (50), 69- 76.

DÉOTTE, Martin. (2000) “Desaparición y ausencia de duelo” en *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard ed. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

DUSSEL, Enrique. (1993). *Las metáforas teológicas de Marx.* Pamplona, España: Editorial Verbo Divino.

EAGLETON, Terry. (2008). *Sagrado Terror.* (2ª Ed.) Buenos Aires, Argentina: Debate.

ELÍAS, Norbert. (1989) *El proceso de la Civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas.* (4ta Ed.) México DF, México: Fondo de Cultura Económica.

ELTIT, Diamela. (1994) *Los Vigilantes.* (1ª Ed.) Santiago, Chile: Editorial Sudamericana Chilena.

ELTIT, Diamela (2000) “Se deben a sus circunstancias” en *Políticas y estéticas de la memoria.* Nelly Richard ed. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

ESPINOSA H., Patricia. (2000). “Los Vigilantes, de Diamela Eltit: Carta, Escritura y poder. *Revista Chilena de Investigaciones Estéticas”* en *Aesthesis n° 33.* Recuperado en http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0048442.pdf

FAULKNER, William. (1983) *El sonido y la furia*. (3ª Ed.) Bogotá, Colombia: La Oveja Negra.

FOUCAULT, Michel. (2002) *Vigilar y Castigar*. *Nacimiento de la prisión.* (1ª Ed.) Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

FREIXAS, Laura. (2013, julio- diciembre) “Lo Femenino y lo trascendente” en *Revista Espéculo* (51), 66- 76.

FREUD, Sigmund. (1963) *Lo Ominoso.* New York, Estados Unidos: Third Avenue Editorial.

FROM, Erich. (2003) *El miedo a la libertad.* Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

GALLEGOS M., Eggers, T., Gil, F. (2006) Dictaduras de la Doctrina de Seguridad Nacional en América Latina. *Historia Latinoamericana, 1700- 2005.* Buenos Aires: Maipue.

GARABANO, Sandra. (1995) “Textualidad femenina e historicidad en A paxiâo según GH. de Clarice Lispector.” *Revista Femenina Literaria. Diario de Poesía.* N° 35. Buenos Aires Argentina.

GARCÍA, ANTONIA. (2000) “Por un análisis político de la desaparición forzada” en *Políticas y estéticas de la memoria.* Nelly Richard ed. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

GRAU, Olga. (2000) “El encapuchamiento de la memoria.” en *Políticas y estéticas de la memoria.* Nelly Richard ed. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

GONZÁLEZ, Lucía. (2013) “La visión perturbadora en La pasión según GH, de Clarice Lispector” en *III Congreso Internacional de Cuestiones Críticas. Universidad de La Plata. Maestría en Literatura Argentina*. Recuperado de www.celarg.org/int/arch_publi/gonz_lez_luc_acc.pdf .

GOODMAN W., L., MENDELSON J., RIAL J. E. (Eds.) (1990) *Los Militares y la democracia. El futuro de las relaciones cívico militares en América Latina.* Montevideo, Uruguay: Editorial PEITHO.

GOVERNATORI, Rosana. (2013, julio- diciembre) "Identidad y escritura en crónicas de mujeres latinoamericanas: Clarice Lispector" en *Revista Espéculo* (51), 101- 115.

GREEN, Mary. (2007) *Diamela Eltit. Reading the mother.* Londres, Inglaterra: Tamesis Editorial.

HERNÁNDEZ TERRAZAS, Carolina. (2008) *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector.* Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, Barcelona.

HERZ, Carmen. (2000) "Desaparición forzada de personas: método de terror y exterminio permanente" en *Políticas y estéticas de la memoria.* Nelly Richard ed. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

HIDALGO, Ana. (2013, julio- diciembre) "El retorno a la lengua del origen en la obra de Clarice Lispector." en *Revista Espéculo* (51), 45- 55.

HOBSBAWN, Eric, (2015) *Historia del siglo XX.* Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta.

IZQUIERDO, Natalia. (2013, julios- diciembre) "La dialéctica de religión y política en el pensamiento de Clarice Lispector: una utopía retrospectiva" en *Revista Espéculo* (51), 278- 291.

JAY, Martin. (1996) "Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa del ocularcentrismo." *AA. VV. Definitions of Visual Culture II. Modernist Utopias- Postformalism and pure visuality.* Montreal, Canada: Museé d‟ art contemporain de Montreal.

KAEMPFER, Alvaro. (2001) Las cartas marcadas: Política y Convivencia Textual en Los Vigilantes de Diamela Eltit. *Latin American, and Latino Studies Faculty Publications.* Recuperado de http://cupola.gettysburg.edu/lasfac/15/

KETZER, Rosani. (2013, Julio- Diciembre). “Incompetentes para a vida? Figuracoes de alteridade em Clarice Lispector e Crista Wolf” en *Revista Espéculo,* (51) 200- 210.

KOLEFF, Miguel Alberto. (2013, Julio- Diciembre) La escritura política de Clarice Lispector. Incisiones críticas y metodológicas. Revista Espéculo (51), 252- 266.

KRISTEVA, Julia. (2000) *Poderes de la perversión.* (2ª Ed.) Siglo Veintiuno Editores: México, 1998.

LAGOS, María Inés. (2002, Noviembre) “Mujer, escritura y dictadura: reflexiones en torno a Los Vigilantes de Diamela Eltit” en *Revista Espéculo n°25.* Recuperado de www.letras.s5.com/archivoeltit.htm.

LECOUR GRANDMAISON, Olivier. (2000) “Violencias extremas y campos totalitarios” en *Políticas y estéticas de la memoria.* Nelly Richard ed. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

LERNER, Julio (1977, febrero, 1°). *Panorama com Clarice Lispector*. [TV Cultura Digital]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU

LISPECTOR, Clarice. (2000) *La pasión según GH.*. (1ª Ed.) Barcelona, España: Muchnick Editores

LLANOS, Bernardita. (2003) “Emociones, hablas y fronteras en Los Vigilantes.” en *Revista Casa de Las Américas*. Enero-Marzo.

MAALOUF, Amin. (2002) *Identidades Asesinas.* (2ª Ed.) Madrid, España: Alianza Editorial.

MARTIN, Elaine. (2006) “Re- Reading Adorno: The after- Auschwitz. Aporia” en *Forum Fear and Terror.* Edimburgo, Escocia: University of Edimburg. Postgraduate Journal of Culture and Arts.

MARAMBIO, Marquez. (2009) “El ritual de la escritura y el juego en „Los Vigilantes“” en *Revista Medicina y Humanidades,* (2), 1-7.

MIRAS, Pedro. (2000) “Testimonio, secreto, confesión” en *Políticas y estéticas de la memoria.* Nelly Richard ed. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

MORALES, Leónidas. (1998) *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

OJEDA, Cecilia. (2006, Julio) “Fracaso y Triunfo en Los Vigilantes de Diamela Eltit.” en *Ciberletras n°15.* Recuperado de www.academia.edu/.../Triunfo_y_fracaso_en_Los_Vigilantes_de_Diamela_Eltit

ORÚE, Roxana. (2001) *Los Vigilantes de Diamela Eltit.* Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

OYARZÚN, Pablo. “Experiencia y tiempo, traición y secreto” en *Políticas y estéticas de la memoria.* Ed. Nelly Richards. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

PRADO, Gloria. (1999) “La pasión por la espera o la escritura de Clarice Lispector”. en *Pesares y Alegrías: Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*. México DF, México: Colmex UNAM.

PINKOLA, Clarissa. (2014) *Mujeres que corren con los lobos.* (1ª Ed.) Buenos Aires, Argentina: Zeta Bolsillo.

QUENGUAM, Myriam. (2013, julio- diciembre) “Clarice Lispector y María Zambrano. Signos de amor, germinación y redención.” en *Revista Espéculo* (51), 178-198.

RIBEIRO, Solange. (1997) “A paixao segundo GH.. Una lectura ideológica de Clarice Lispector.” En *Revista Anthropos.* Minas Gerais, Brasil.

RICHARD, Nelly et Al. (2000) *Políticas y estéticas de la memoria.* Santiago, Chile: Cuarto Propio.

RILKE, Rainier María. (2004) *Elegías de Duino.* (6ª Ed.) Madrid, España: Cátedra Letras Universales.

SABATO, Ernesto. (1973) *Uno y el Universo.* (3ª Ed.) Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana. Colecciones Índice.

TODOROV, Tzvetan. (1987) *La Conquista de América. La cuestión del Otro.*(1ª Ed.) Coyoacán, México: Siglo Veintiuno Editores.

VAN ACKER, Jana. (2008) *Re- escribir el cuerpo femenino: Los Vigilantes de Diamela Eltit.* Tesis de Maestría. Universidad de Gante, Bélgica.

WEIL, Simone. (2003) *El conocimiento sobrenatural. Cuadernos de Marsella*. (1ª Ed.) Madrid, España: Editorial Trotta.