

Leonidas Morales T.

La comida oficial

En noviembre del 2002¹ se celebró en La Habana, Cuba, una Semana de Autor más, dedicada, esa vez, a la narradora chilena Diamela Eltit. Casa de las Américas, la institución organizadora, publicó para la ocasión un cuadernillo. Su contenido: juicios de la autora en torno a las estrategias (estéticas, de producción de sentido) de su propia escritura literaria, una breve selección de comentarios críticos sobre su obra, reproducción de fragmentos de algunas de sus novelas, más una bibliografía y el calendario de las intervenciones de los críticos invitados. El cuadernillo también incluía un texto de Eltit, presentado como “inédito”, con el título de “La invitación, el instructivo”. Difícil de olvidarlo después de haberlo leído: intriga primero al lector con su forma inesperada y luego, poco a poco, le va entregando las claves de su inteligibilidad. Pero si bien el texto aparece investido de una modalidad genérica (en términos discursivos) nueva, provocativa incluso para el lector habitual de Eltit, no representa sin embargo una ruptura con el resto de su producción, ni desde el punto de vista del registro de “habla” ni desde la lógica con que operan los procesos de la significación en la escritura de Eltit. Me gustaría, en seguida, identificar rápidamente la modalidad genérica del texto para después detenerme, en un primer paso, en un pequeño conjunto de signos (descriptivos de espacio y caracterizadores de personajes) que, a mi modo de ver, introducen, creo, indicios de complicidad con un determinado dispositivo retórico que en el texto se configura. Al trabajo significante de este dispositivo remite, justamente, una de las líneas fundamentales por donde aquí circula el sentido.

Se trata, por lo pronto, de un texto en cuya modalidad genérica el lector reconoce de inmediato las propiedades específicas del universo textual al que nos referimos con la palabra “drama”. Es pues, el de Eltit, un texto dramático. En otras palabras: está presentado en su totalidad como diálogo directo entre los personajes, es decir, sin mediación de narrador (y sus divisiones interiores son las comunes en esta clase de textos: división en escenas). En lugar de narrador, interviene, a distancia, desde una suerte de margen con respecto al cuerpo mismo del diálogo, un simple anotador. Sus anotaciones, distribuidas al comienzo del texto y de las escenas, y a lo largo del desarrollo del diálogo, contienen indicaciones generalmente escuetas, sobre, por ejemplo, características del escenario donde dialogan los personajes, sobre sus vestimentas, sobre tales

o cuales gestos y movimientos que hacen mientras hablan. En el lenguaje técnico de la dramaturgia, estas anotaciones se conocen con una palabra: "acotaciones". En el texto de Eltit, el del cuadernillo publicado por Casa de las Américas, las anotaciones que siguen el movimiento del diálogo (no las introductorias del texto de las escenas) no aparecen en el interior de paréntesis abiertos en el curso del diálogo, como es usual en los textos dramáticos, sino dispuestas en una columna aparte, paralela a la del diálogo, pero de un ancho menor en el espacio de la página.

Estas anotaciones, en el texto de Eltit, tienen, como punto de partida, especial importancia para mi lectura. No en sí mismas, no en cuanto orden diferenciado de lenguaje, con sus propias marcas distintivas, sino por lo que en ellas, en algunas de ellas, para ser más exactos, se dice sobre muy precisos aspectos de la identificación o caracterización de los personajes y de su escenario, y, centralmente, por las connotaciones que lo dicho en las anotaciones como significado explícito precipita. Son tres las anotaciones importantes en relación con los aspectos mencionados.

La primera tiene que ver con el nombre de los personajes. En los textos dramáticos, de los nombres de los personajes, cuando no nos enteramos a través del diálogo mismo, directamente (algo muy poco usual), nos informa el anotador desde afuera, desde las anotaciones que introducen el texto como un todo o las escenas del desglose interior. En el texto de Eltit los personajes son seis, distribuidos en dos grupos simétricos de tres mujeres y tres hombres². Por el contenido de la anotación que aquí interesa en primer lugar, el lector toma nota de que los seis personajes carecen de nombre propiamente tal, pero no de identificación. Se identifica a cada uno de ellos sólo con una letra, la inicial de su género sexual (M de mujer y H de hombre), seguida de un número correlativo dentro de su grupo (M1, M2, M3-H1, H2, H3). La renuncia a utilizar nombres comunes (los nombres, diría, del santoral) y su reemplazo por una onomástica de meras cifras, de meros constructos, despoja a los personajes en este plano, el de la nominación, de la familiaridad de lo próximo, de lo común y previsible, y los convierte en piezas casi anónimas de un fichero³, matices del significado que son de fácil derivación perceptiva, pero que ya ponen al lector, como se verá, en el camino de una connotación de fondo, la que aquí de verdad importa, anunciándola, marcando su dirección.

Falta precisar y describir el contenido, también explícito, de las dos anotaciones restantes. Si la primera anotación se refería al nombre de los personajes, la segunda focaliza el espacio donde éstos van a aparecer, a moverse y a decir sus parlamentos, es decir, el escenario. Esta segunda anotación se encuentra asimismo al comienzo del texto dramático, allí donde el anotador lo

introduce como un todo. En ella se habla del escenario en términos de un “lugar”, y se dice de éste que es un lugar “neutro”. Neutro: sin coloración particularizadora, sin motivos o detalles que llamen la atención. Y se agrega, a manera de ilustración: “algo así como una bodega”. O sea, un espacio cerrado, tal vez voluminoso, aunque carente de todo sello arquitectónico o decorativo, cualquiera que sea. Pero no sólo el escenario está desprovisto de toda clase de signos diferenciadores. También lo está la vestimenta. Así lo señala la última de las tres anotaciones consideradas. En efecto, y a propósito de los personajes M1 y H1, con los que se inicia la Escena 1, el anotador observa y registra un dato de su vestimenta, que el contexto permite generalizar sin embargo a todos los personajes. Esos dos personajes están, se dice, “Vestidos con neutralidad”. Otra vez lo neutro, y otra vez por lo tanto la ausencia de singularidad, de detalles particularizadores.

Ahora bien, lo que el contenido de estas anotaciones pone de inmediato y a primera vista a la luz, es decir, la sustitución de los nombres comunes por simples cifras, el carácter neutro de la apariencia del escenario, y la neutralidad del diseño y tonalidad de la vestimenta de los personajes, abren la lectura al horizonte de la percepción de una muy específica connotación, la misma en cada uno de los tres casos: la reiteración de un componente de *abstracción*. Porque resulta inevitable asociar lo neutro del escenario, la neutralidad de la vestimenta y la reducción de los nombres a cifras, con este efecto de abstracción. Pero tal efecto no limita el alcance de su sentido al ámbito estricto de la modalidad de los nombres, del escenario y de la vestimenta, es decir, no se agota ni cierra en torno a ellos. Para mí, el interés de esta connotación de abstracción reside en que quienes la exhiben como propiedad suya, o sea, el escenario y los personajes (a través de sus nombres y de su vestimenta), terminan, por eso mismo, por el hecho de exhibirla, asumiendo una función de carácter metonímico⁴ dentro del texto: desde su condición de partes de un todo, al hacerse visible en ellos dicha connotación de abstracción, están implícita e indirectamente apuntando (y delatándola a la vez), por una relación de semejanza, hacia la identidad retórica del texto de Eltit como estructura significativa. Porque, en efecto: la abstracción es también uno de los rasgos esenciales de la definición de la figura retórica, de perfil inconfundible, que el texto de Eltit despliega e instala en su trama (a la que recorre y determina) y que aquí, en mi lectura, es postulada como la responsable de la forma específica de producción del sentido. Una figura y un sentido que son, en definitiva, el objeto central de este ensayo.

¿A qué figura retórica me refiero? Hablo sin duda de la *alegoría*. La abstracción es un rasgo formalmente constitutivo de todo discurso alegórico: sigue su desarrollo y lo marca en cada uno de sus momentos. Más aún: debe

verse en ella, en la abstracción, la condición necesaria de unos signos, los de la alegoría, que son los signos de un "referente" extratextual (cualquiera sea su naturaleza: ética, social, política, teológica, etc.), al que significan y en cuya significación cumplen su tarea específica como signos alegóricos. Unos signos llamados a evitar, por lo tanto, toda particularización (todo asomo de pretensiones de protagonismo, y menos de hegemonía, de la diferencia, del detalle, de lo inmediato, en suma: de la inmanencia) que los desvíen, o distraigan, de su misión y de su "trascendencia". Pero, desde luego, la abstracción (la forma reductiva impuesta por unos signos cuyo significado manifiesto es, en último término, lugar de tránsito, de pasaje hacia otro lugar) es sólo una propiedad (inevitable desde luego) de la alegoría. La teoría de esta figura piensa y define su identidad haciendo intervenir muchos otros factores, aparte de la abstracción. Naturalmente me interesará aquí, por la cercanía temporal del texto que analizo, la elaboración contemporánea de esta teoría, y, dentro de ella, la de un auntir en particular: la de Benjamin, en su libro *El origen del drama barroco alemán*⁵.

Contrapuesto al del símbolo, entendido éste como un todo unitario, "orgánico" y "plástico", el modo de significar propio de la alegoría le impone a ésta en cambio una estructura dominada por el fragmento (y la significación fragmentada), consecuencia de la actividad, observa Benjamin, de un "principio atomizador y disociativo característico de la visión alegórica". Ahora bien, el mismo Benjamin pone también el acento en la solidaridad entrañable y decisiva de esta estructura y su fragmento con lo histórico: ambos, la estructura y el fragmento (el "detalle", dice Benjamin) "están en última instancia cargados de historia". Hasta el punto de que el "núcleo" de la visión alegórica lo constituyen "los padecimientos del mundo", "todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido". El "cadáver" o la "calavera" vendrían a ser los emblemas congelados de tal visión⁶. El texto dramático de Eltit confirma la caracterización de Benjamin, es decir, hace visible su condición de texto sometido al dispositivo retórico de la alegoría en sus aspectos fundamentales, como lo son el fragmentarismo de la estructura, su complicidad con lo histórico, con los "padecimientos del mundo". Incluso, y que esto valga más bien a título de hipótesis en espera de su demostración, sería posible afirmar la presencia activa, entre las novelas de Eltit, de una fuerte tendencia a ordenar su estructura significativa en torno a matrices generadoras de sentido muy próximas a la alegoría. Pienso, sobre todo, en novelas como *Lumpérica* o *Los vigilantes*.

Ahora bien, ¿de qué es alegoría "La invitación, el instructivo"? Dentro del marco general de las violaciones cotidianas de los derechos humanos durante la dictadura militar chilena (1973-1989), es alegoriza de: la búsqueda de los detenidos desaparecidos sostenida por sus familiares directos, de la manera en

que éstos asumen el peso (psicológico, ético, social) de una memoria traumatizada y largamente oscurecida por el luto, de la atmósfera enrarecida por sospechas, temores, delaciones, acusaciones entre los mismos familiares, y de las maniobras maliciosas de los asociados al poder dictatorial y a sus expectativas de legitimación. No está demás introducir en este punto un par de advertencias. Una: si bien a esta alegoría de le doy de referente la dictadura militar en Chile, lo hago sólo en mi condición de lector chileno, que me hace leer inevitablemente desde una memoria y una experiencia localizadas, en otras palabras, no estoy para nada limitando arbitrariamente el horizonte de su verdad (el de su recepción desde otras memorias y desde otras experiencias del poder dictatorial, dentro o fuera de América Latina). Dos: al definir el texto de Eltit como una alegoría, no estoy diciendo que los acontecimientos de la historia chilena reciente alegorizados sean, cada uno de ellos, y como acontecimientos extratextuales, portadores de un sentido ya fijado, cerrado sobre sí mismo, y que el drama alegórico se limite a representarlos bajo la forma de su repetición escénica. No se está aquí desde luego frente a una alegoría teológica. Es, por el contrario, la alegorización de unos acontecimientos históricos. Por lo tanto, el modo en que el lector termina percibiéndolos y comprendiéndolos (los vividos en Chile o en sociedades de otras latitudes), es el modo que el mismo texto de Eltit hace posible, desde él, desde sus personajes, desde lo que éstos dicen y hacen. Desde el cuadro conformado por los elementos (y su disposición) recortados del material histórico, y puestos en juego por la mirada alegorizante de Eltit.

Los seis personajes se dividen según los roles que les son asignados dentro de este cuadro. M1 y H1 forman una pareja, y de los dos, ella encarna la resistencia al olvido, a la impunidad, y la continuidad de la búsqueda de “sus” desaparecidos. Dentro de la alegoría, la resistencia y la búsqueda se expresan, metonímicamente, con una palabra de elección feliz: la palabra “trámites”, empleada para referirse a las infinitas gestiones e intervenciones del familiar ante la maraña de instituciones estatales e instancias administrativas (“reclama que reclama, papel sobre papel, carta sobre carta”, le dice H1 a M1). Esta palabra, “trámites”, es una palabra recurrente en el habla de la vida cotidiana chilena, reveladora de la extrema burocratización de nuestra sociedad, ya exasperante en condiciones de normalidad, pero agobiante y martirizadora en la cotidianeidad de la dictadura, cuando en la suerte de cada uno de los trámites estaba en juego la vida o la muerte. Trámites para ubicar a un desaparecido, para dar con el lugar de su sepultación si fue ejecutado, para determinar su identidad. Para, al final, si los procedimientos concluían en resultados ciertos y definitivos, cerrar el ciclo de la búsqueda. Sólo el de la búsqueda: no el abierto

por el crimen, que sólo podrá cerrarse con la dación de justicia, con la reparación social. Si dentro de la pareja, M1 es la que no claudica, H1 representa en cambio al que parece haber llegado al convencimiento personal de la inutilidad de los trámites: renuncia a ellos y los deja “de lado”, abandonando la búsqueda, pero también el reclamo de justicia⁷.

Es especialmente revelador de la intensidad de la resistencia y de la búsqueda de M1, la forma particular de somatización del drama vivido que en ella tiene lugar. El fenómeno de la somatización (la conversión del cuerpo en escritura, en texto) no es ajeno tampoco a las novelas de Eltit: por ejemplo, en *El cuarto mundo* y en *Los trabajadores de la muerte* las dos mujeres, una en cada novela, que van a concebir hijos en cuyas historias el relato deposita una fuerte carga simbólica, lo hacen en medio de alteraciones corporales, de estados febriles, o de sentimientos de humillación, todos los cuales parecieran signos premonitorios, como si la condición del cuerpo “representara” el ingreso a un estado de “crisis”. En el texto dramático de Eltit, la somatización del drama de unos muertos que no aparecen, se da en M1 en términos tales (términos metafóricos) como si esos muertos fueran parte de su cuerpo, como si los llevara en su vientre, como si fueran hijos que pugnarán por nacer (por advenir a la luz pública, la de su hallazgo y reconocimiento), pero que se quedan finalmente en la no resolución de un umbral, en la prolongación de una inminencia: “incrustados de cabeza, pálidos, aletargados, entumidos en la profundidad de mi hueco que los mantiene cautivos, presos, consumidos entre mis piernas”. “Consumidos”: por la larga espera que los posterga. Y una segunda somatización (también metafórica) protagoniza M1: la del orinar. Orina permanentemente, por todas partes. Orina como si gozara haciéndolo, o como si, al hacerlo, a alguna liberación momentánea accediera (en una especie de catarsis). La orina es su llanto, su consuelo privado. Y orina, o llora, mientras a lo lejos no cesan de ladrar los perros: el coro de los lamentos, de las rabias, de los duelos que nunca acaban, de la ominosidad del aire que se respira. Eltit no se equivoca en este punto: el drama alegorizado es el drama de cuerpos desaparecidos, de cuerpos que buscan a sus desaparecidos, que en la búsqueda se consumen, pero también se iluminan como cuerpos éticos y sentimentales.

Las otras dos mujeres, M2 y M3, también familiares de desaparecidos, encarnan y alegorizan la sospecha: son portadoras de discursos tortuosos, equívocos, sin transparencia, como si en alguno de sus elementos tal vez se ocultara la claudicación, la traición, la entrega al poder. La sospecha toma cuerpo, para empezar, en torno a algunas palabras: “nombres”, “dar”, “pedir”. Les han “pedido” “nombres”, han “dado” “nombres”. Pero las dos mujeres se vuelven sospechosas, sobre todo, porque han sido invitadas a la “comida oficial” (ya me

refieriré a lo que esta “comida oficial” alegoriza). Según el diálogo, M3 parece haber encontrado a su muerto, pero tal vez lo ha encontrado de manera impropia pues en vez de liberarse interiormente, brota de ella una verdadera catarata de gestos neuróticos, o lo ha encontrado de manera propia (éticamente), pero su hallazgo no suspende ni cancela las secuelas del dolor acumulado. En todo caso, son mujeres que, en la alegoría, ocupan el lugar de la ambigüedad, de las ambivalencias y del rumor, como si toda salida, en cualquier dirección, resultara sospechosa por el solo hecho de darse en un contexto éticamente contaminado: distorsionado, manipulado primero por los discursos ideológicos del poder, de sus voceros, de sus cómplices, de sus gestores, y, después, por las estrategias claudicantes, contemporizadoras, de muchos de quienes fueron sus oponentes y que, desde 1990, desde el gobierno (el de los partidos políticos de la Concertación), han tratado de administrar el sistema heredado de la manera menos vergonzante posible.

Por último, los dos personajes restantes, hombres ambos, H2 y H3, son metonimias alegóricas del poder militar como instrumento del poder económico y político que propicia el golpe de 1973, y que, de una manera ya plenamente consciente a partir de la década del 80, acaba asumiendo como propia la última inflexión del proyecto burgués (el de siempre: el de la mercancía y el mercado). Me refiero a la inflexión posmoderna, correspondiente a la fase de globalización de la mercancía y del mercado, que es también el momento del triunfo final del proyecto como tal (pero un momento sin embargo sólo de tránsito desde el punto de vista de la historia del sujeto, que es la historia de su “verdad”, de su “libertad”). La propia presentación que se les da en el texto a estos dos personajes despeja cualquier duda sobre su identidad y su representación metonímica. Su modo de hablar y de pararse, responde claramente a un formato militar. Son, se dice además en el texto, “robóticos” (palabra que traduce la percepción común del tipo de discurso y gesticulación asociados al mundo militar). Estos personajes son simples mensajeros: vienen a informar de una “comida oficial” por celebrarse, a dejar la “invitación” y el “instructivo”. La importancia del significado de estos últimos términos dentro de la alegoría, “invitación” e “instructivo” (y en el fondo, y al final, de la “comida oficial”), queda sugerida, desde el margen de la titulación, en el hecho de que las dos palabras hayan sido elegidas, precisamente, para formar parte del título mismo del texto: “La invitación, el instructivo”.

El significado alegórico de la “comida oficial” puede empezar a inferirse, en su intencionalidad profunda, del contenido mismo del “instructivo”. Todas las instrucciones que incluye, y a las que deberán ceñirse quienes están invitados, se formulan en el estilo propio de las órdenes militares. Dos de las instrucciones

son fundamentales. La primera: se insiste en que los invitados concurren “con las manos limpias”. Desde luego, no se trata de una frase de significado literal sino figurado. A la luz de su propio contexto, y de los discursos ideológicos con que el poder manipula el drama histórico objeto de la alegoría, el lector concluye: no se exige a los invitados que asistan limpios de cuerpo, sino de memoria (memoria de detenidos desaparecidos, de muertos, de torturas, de exoneraciones, de exilios, de allanamientos, de estados de sitio, de justicia reiteradamente negada, y por lo mismo pendiente). La “limpieza” del cuerpo opera pues como una metáfora de la borradura de esa memoria, del olvido (biográfico, histórico) que en su lugar debe instalarse. En otras palabras: la “limpieza” significa estar en condiciones de actuar (de vivir) como si nada nunca haya ocurrido. O también: estar en condiciones de aceptar que si pudieron producirse sufrimiento, fueron un mal necesario para alcanzar un bien superior y, por lo tanto, éticamente desechables como reproche. La segunda instrucción aludida es prácticamente una consecuencia directa, lógicamente derivable (por lo mismo, casi una redundancia) de la primera: no se permitirá, se dice, “hacer el menor comentario”. La coherencia argumental salta a la vista: si los invitados asisten efectivamente “limpios”, todo “comentario”, hasta “el menor”, está demás. Por el contrario, un “comentario”, incluso “el menor”, si se lo emitiera, querría decir que el olvido (la “limpieza”, en el sentido señalado) era imperfecto: que la memoria, en alguno de sus pliegues, en alguno de sus rincones, seguiría viva, operante o tal vez resistente. Peligrosa en cualquier caso...

Como puede verse, las disposiciones del “instructivo”, en la lectura que de ellas he hecho, acotan claramente los límites y la intencionalidad del significado alegórico de la “comida oficial” a la que se invita a M1, M2, M3 y H1, familiares de detenidos desaparecidos. Podemos ahora proyectar, de manera más circunstanciada, ese significado, es decir, su capacidad interpretativa, sobre el contexto político de los años de la dictadura y de los que le suceden, los de la “transición”, proyección que el texto, al mismo tiempo que autoriza, también enmarca. En definitiva, a la luz del modo como se presenta y como funciona la estructura significante del texto de Eltit, es imposible finalmente, me parece, no ver en la “comida oficial” (una fórmula, o expresión, asociada al universo del lenguaje protocolar de los festejos, siempre políticamente estratégicos, de cancillerías e instancias cupulares de gobierno) una metáfora en cuyo espacio semántico (un verdadero eje dentro del orden alegórico del texto) se inscriben y toman cuerpo (retórico) las estrategias de legitimación y naturalización de los discursos políticos y éticos del poder dictatorial, que recorren todo el largo período de su vigencia (1973-1989), paralelamente a la sucesión interminable de “trámites” por los que pasa la búsqueda cotidiana de los familiares de los

detenidos desaparecidos. En resumen: el acatamiento de las dos instrucciones fundamentales del "instructivo" (asistir con las manos limpias y no hacer el menor comentario) le confiere al acto de la "comida oficial" el sentido alegórico de la aceptación, del reconocimiento (ritualizado) del nuevo orden político, social y económico introducido por la dictadura a partir de 1973. Pero el espacio semántico de la "comida oficial" como metáfora permite también dar cuenta de otros discursos: aquellos que comienzan a oírse a contar de 1990 (débilmente primero, pero cada vez con mayor fuerza, hasta con descaro), desde el seno de la Concertación, la alianza de partidos políticos que, desde ese año, inicia y continuará a lo largo de tres gobiernos el período de la "transición a la democracia" (aún no cerrada...), una alianza que, hacia fines de la década del 80, era portadora de expectativas largamente sedimentadas: recuperación de la democracia, verdad y justicia en torno al tema particularmente sensible de los derechos humanos, corrección del modelo político, institucional y económico impuesto por la dictadura.

La "comida oficial" anunciada por los dos personajes de corte militar, "robóticos" (H2 y H3), si se la entiende en los términos antes propuestos, alegoriza, en última instancia, el objeto supremo del deseo político de la derecha chilena como promotora y articuladora ideológica del golpe militar y del orden que la dictadura impondrá, a sangre y fuego (que es siempre, por lo demás, el objeto del deseo de todo poder originariamente introducido de la misma manera: clandestina, subrepticia, violenta y criminal): la llegada del momento esperado desde el comienzo mismo de la irrupción de un poder semejante, un momento que la alegoría no puede sino asociar con festejos, con rituales públicos de celebración, como la "comida oficial", es decir, el momento en que el poder no tiene ya que justificarse porque toda la red de normas e instituciones que son su cuerpo ha terminado siendo asumida como el paradigma legitimado de la vida cotidiana⁸.

Pero si en el texto, por razones remisibles a la lógica de la alegoría, la "comida oficial" es presentada como un suceso, como un acontecimiento de ocurrencia inmediatamente próxima, incluso fechado, "hoy a las 7 de la tarde", se les dice a los invitados, en la realidad histórica es más bien el horizonte de un proceso. El proceso, iniciado con la dictadura, no se interrumpe con la "transición a la democracia". Más aún: lo que nadie tal vez esperaba en los años de la dictadura, los gobiernos de la "transición" han terminado desarrollando estrategias que no sólo no son contrarictorias con la "comida oficial", sino que de alguna manera trabajan en su dirección, la de su celebración. Algunos episodios, éticamente escandalosos, lo confirman. Han intervenido, por "razones de Estado", interrumpiendo el juicio y tal vez evitando la condena a un hijo de

Pinochet, en un oscuro negociado conocido en los medios de comunicación como los “pinocheques”. Han desplegado toda clase de maniobras, en el terreno diplomático, para liberar a Pinochet de su arresto en Londres y de su enjuiciamiento inminente como culpable de violaciones a los derechos humanos.

Han influido para que este problema, el de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura, sea tratado de la manera más suave y concesiva posible para los culpables. Han contribuido, con su silencio o con su maliciosa y reiterada apelación a la “independencia” de los poderes del Estado, a que Pinochet, para no ser enjuiciado, sea declarado “demente”, mientras el demente razona perfectamente en declaraciones públicas, en entrevistas, disfrutando de su buen apetito, ofreciendo la provocadora imagen de un dictador viejo, pero gordo y rozagante, que se autocalifica como un “ángel” en paz consigo mismo. Y están permanentemente, como los voceros políticos de la dictadura (los partidos UDI y Renovación Nacional), poniendo el acento en el “futuro” y exhortando a dejar el pasado en paz.

El texto de Eltit, como alegoría, demuestra su sabiduría hasta en la comprensión que permite de acontecimientos políticos posteriores a su publicación. Es tanto lo avanzado hacia la celebración de “la comida oficial”, piensa el lector, que fronteras éticas aparentemente inamovibles se han vuelto promiscuas, que viejas causas de derechos humanos asociadas firmemente a determinados defensores, cambian de pronto de patrocinantes, irrumpiendo otros de signo político inverso. En el transcurso de 2003, el partido político que justamente aportó la cobertura ideológica (además del aporte profesional) al proyecto de la dictadura militar (el de un nuevo poder político y económico hegemónico), el que durante años ignoró, negó o minimizó las violaciones a los derechos humanos, la UDI (Unión Demócrata Independiente), hace noticia presentándose nada menos que como abogado de algunos familiares de detenidos desaparecidos... Claro, de lo que se trataba era de compensaciones económicas a cambio de desistirse de juicios en contra de los represores⁹. Leyendo en los periódicos, u oyendo en la televisión, las declaraciones de esos familiares concordados con la UDI, no puede uno sino recordar a M2 y M3, en el texto dramático de Eltit, intentando explicar cómo fue que se dieron “nombres” de invitados, o magnificando el brillo de la próxima “comida oficial”. La movida de la UDI no habría sido posible sin el espacio cedido por las concesiones y las metamorfosis éticas y políticas de los tres gobiernos de la Concertación. Todo lo cual, parodiando el lenguaje de algunos evangélicos cándidos que hablan desde calles y plazas públicas anunciando la venida de Jesús, podría traducirse con una frase también mesiánica: la “comida oficial” ya viene... La “comida oficial”: la consumación del poder, y su reverso, el olvido de los muertos.

Un comentario final. Esa abstracción, rasgo inherente a la alegoría como dije al comienzo, que domina el lenguaje, el escenario, la vestimenta y los gestos de los personajes de "La invitación, el instructivo", el texto dramático de Eltit cuyo comentario crítico estoy concluyendo, no es una abstracción sin más, sin nada que la especifique. Por el contrario, algo la distingue, definiendo el particular estado con que se presenta al lector: es un estado el suyo, diría, de conmoción contenida, de vigilia de sí misma, de desvelo y de lucidez. El propio anotador del texto, en una anotación inicial sobre la "apariencia" de los personajes M1 y H1, emplea las palabras justas y oportunas para definir con máxima propiedad el estado de esta abstracción: es una abstracción, podría decirse, "recorrida por la alucinación". Pero también habría que agregar: toda la escritura de Eltit, la de este texto dramático y la de sus novelas (desde la primera, *Lumpérica*, 1983, hasta la última, *Mano de obra*, 2002) es una escritura alucinada. Para ser más exacto: una escritura políticamente alucinada¹⁰. La de "La invitación, el instructivo" lo es doblemente: como escritura y como alegoría. Por último: el hecho de que este texto se haya publicado por primera vez en Cuba, ¿es algo azaroso? Sabiendo el lector lo que Cuba ha representado política y éticamente en América Latina frente al "imperialismo" de Estados Unidos (que contribuyó a orquestar el golpe militar de 1973 en Chile y luego a sostener, solapadamente, la dictadura y su proyecto), ¿no podría ser otro elemento referencial, de circunstancia pero no in-significante, que habría que sumar a su lectura alegórica?

Notas

- 1 Entre el 12 y el 15 del mes.
- 2 Las simetrías, es decir, el juego especular de lo mismo, y secretamente asociadas, entre otras, a relaciones como la del incesto, es decir, a la indivisión como rebote de un nuevo movimiento de diferenciación, son recurrentes en las novelas de Eltit, comprometiendo diversos planos de su arquitectura. *El cuarto mundo* tal vez sea la novela más ejemplar desde este punto de vista: el relato está construido en dos partes, con dos narradores que, a su vez, son dos hermanos en una relación incestuosa.
- 3 Ya en *Lumpérica* hacía su aparición esta tendencia de Eltit a utilizar, en vez de nombres cabales, verdaderos constructos, abiertos a lecturas múltiples. Empezando por el título mismo de la novela, "Lumpérica", pero también el nombre del personaje central, "L. Iluminada".
- 4 Uso el concepto de metonimia en el sentido de Jakobson, que incluye también en él lo que formaba parte de la definición de sinécdoque.

- 5 Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, 1990. Traducción de José Muñoz Millanes.
- 6 Walter Benjamin, op. cit., pp. 159, 175, 203.
- 7 Esta diferencia entre M1 y H1 se hace eco de lo que la realidad social chilena, en este punto, ha establecido como un hecho de la causa: han sido las mujeres las más activas y determinantes en las organizaciones de familiares de detenidos desaparecidos.
- 8 La novela de José Donoso, *Casa de campo* (escrita después del golpe militar, en su horizonte, y publicada en 1978), es, justamente, la alegoría de los modos y estrategias con que el poder se instala e intenta luego legitimarse, naturalizarse.
- 9 Todos los diarios chilenos informaron de estos inesperados acontecimientos, que desde luego generaron pintorescos debates entre los defensores advenedizos (los UDI) y los que hasta ese momento consideraban esos temas casi como de su propiedad discursiva consagrada (los de la Concertación). Véase, por ejemplo, información sobre reunión del presidente de la UDI, Pablo Longueira, con familiares de ejecutados políticos, en *La Segunda* (viernes 30 de mayo de 2003, p. 19), manifestaciones en contra de Longueira protagonizadas por otros familiares de ejecutados políticos, en *El Mercurio* (31 de mayo de 2003, C, p. 5). Además, la "propuesta" de la UDI sobre derechos humanos (oportunista, radicalmente insincera), en *La Segunda* (20 de junio de 2003, pp. 24-23).
- 10 Para el sentido con que empleo aquí la palabra "política", referida a la escritura de Eltit, véase "El discurso críticos de Diamela Eltit: cuerpo y política", prólogo a mi edición de escritos sobre literatura, arte y política de esta autora, publicados con el título de *Emergencias* (Santiago, Editorial Planeta, 2000, pp. 9-16).