

LOS VIGILANTES, DE DIAMELA ELTIT: CARTA, ESCRITURA Y PODER

Patricia Espinosa H.
Instituto de Estética
Pontificia Universidad Católica de Chile

El objeto de este trabajo es analizar la obra *Los vigilantes* de Diamela Eltit, en la que se entrecruzan las problemáticas de la carta, la escritura y el poder. La carta es considerada un tipo discursivo que tiene la necesidad de exhibir la situación de enunciación y de recepción desde donde surge y además es un género que implementa un diálogo diferido. Esta postura se corrobora en tanto la autora de las cartas que dan forma a la novela es permanentemente acosada por un sistema de vigilancia, que convierte al mundo narrado, cualquier ciudad latinoamericana, en un gran panóptico cuya indeterminación temporal permite que sea ubicable tanto en la Colonia como en el futuro. La escritura, espacio que se ubica fuera del circuito de la represión revela dimensiones asociadas a la idea de salvación.

The aim of this paper is to analyze Diamela Eltit's work *Los vigilantes* (*The surveillants*), in which the problematics of the letter, the writing and the power are entwined. The letter is considered a discursive type that has the necessity to display the statement and reception situation from its source and, furthermore, it is a genre that elaborates a procrastinated dialog. This postulate is confirmed since the author of the letters that give shape to the novel is permanently haunted by a surveillance system, that transforms the narrated world –any Latin American city– into a great panoptic whose temporal indetermination allows it to be located as well in the Colonial Age as in the future. The writing, the space that is located outside the repressive circuit, reveals dimensions associated to the idea of deliverance.

Los vigilantes de Diamela Eltit pertenece al tipo de obras cuyas resonancias nos persiguen con sus imágenes, olores, texturas y, principalmente, con sus voces. Palabras atravesadas o, más bien dicho, conformadas por el dolor. Situada en una zona aún por definir, esta escritura de Eltit parece desplegarse en la tachadura de una serie de convenciones con cuyas ruinas construye los textos de la devastación. Sin embargo, en ese espacio, desde todo punto de vista signado por una catástrofe innominable, donde el/los poder/es acosan sin tregua a los sujetos no resignados o simplemente excluidos, se expresa la añoranza por el sentido en un intento angustioso por acceder a lo que el texto llama: "el centro móvil de la belleza"(110)*.

* En adelante, solo pondremos el N° de página correspondiente al texto analizado.

EL PROBLEMA GENÉRICO DE LA CARTA

La parte central de la novela *Los vigilantes* está constituida por cartas. Debido a lo que Ana María Barrenechea ha llamado: "el estatuto ambiguo de la carta"¹, surge la necesidad de intentar aclarar algunos de sus rasgos constitutivos, con el fin de comprender cómo éstos participan en la estructura y significación global de la novela.

Sin embargo, la carta se nos presenta como un objeto cuya naturaleza es extremadamente conflictiva² lo cual lleva a adoptar la pretensión de simplemente aislar sus rasgos específicos y diferenciadores mínimos. Así, Barrenechea identifica cuatro rasgos invariantes, todos ellos relacionados con la dimensión de la comunicabilidad: comunicación como finalidad general, comunicación escrita, comunicación diferida en el tiempo y comunicación entre espacios distintos³. Dos de estas categorías presentan, sin embargo, la dificultad de ser demasiado generales y, por lo mismo, poco restrictivas. En efecto, las características de la comunicabilidad como finalidad general, o sea, que la carta es un instrumento de comunicación y la de que ésta se realice por escrito, pueden ser aplicables a la más amplia gama imaginable de textos e inclusive se podría plantear que todo texto escrito goza del rasgo de la comunicabilidad.

También podría ponerse en duda el que un rasgo específico de la carta sea su capacidad de establecer una comunicación entre espacios distintos. Si bien es cierto que la mayor parte de las veces la carta interrelaciona a dos sujetos distantes espacialmente, también se da el caso contrario como lo señala Patrizia Violi al recordar que en *Los endemoniados* de Dostoievski un personaje le dirige sistemáticamente cartas a otro con quien habita en la misma casa⁴; algo similar aunque no tan cercano ocurre en *Pobre gente* del mismo autor. La existencia de estos ejemplos, ayudan a confirmar el hecho de que la carta no podría sustentar su naturaleza en el hecho de ser un medio de comunicación entre personas que se encuentren en espacios distintos, aunque, repetimos, sea esta una de sus funciones más recurrentes. Para que esta característica adquiriera una dimensión adecuada, se la debe apreciar en conjunto con otra que se ubica en el plano del modo en cómo se lleva a cabo la comunicación por medio de la carta.

1 Barrenechea, p. 63.

2 La propia Ana María Barrenechea hace presente este punto al exponer los distintos modos de comprender la carta: "De lo que vengo exponiendo resulta que la matriz epistolar es por una parte un objeto cultural básico que para algunos representa una de las manifestaciones más primitivas, para otros es un tipo de conducta lingüística escrita, tipo específico estabilizado por la costumbre social y los contextos al margen de los géneros literarios consagrados, para otros es un cauce de representación o de comunicación, para otros un tipo de discurso, para otros, como todo un género, un programa para la actualización del que escribe y del que lee, del emisor y del receptor", p. 52.

3 Barrenechea, p. 53.

4 Violi, p. 96.

En efecto, lo que sí permite una aproximación más certera a la especificidad de la carta viene dado por la característica de ser un tipo especial de diálogo. Según Patricia Violi:

De hecho, la carta es, no cabe duda, una forma de diálogo, pero es siempre un *diálogo diferido*, un diálogo que tiene lugar en ausencia de uno de los dos interlocutores. Cuando escribo el otro está lejos, pero cuando reciba mi carta, ella le hablará de mi lejanía. (89)

El aplazamiento o retraso para que se complete el ciclo comunicativo inscribe a la carta dentro de una mecánica de la presencia y la ausencia, la cercanía y la lejanía. Sucede entonces que la carta deberá contener ciertos elementos temático-formales que se hagan cargo de esta singularidad comunicativa; es decir, presenciar la ausencia tanto del que escribe, en el momento de la recepción, como del destinatario, en el momento de la emisión.

Con todo, según Patricia Violi la especificidad de la carta no está tanto dada por sus singularidades comunicativas, como porque de esas singularidades surgen sus rasgos más elementales. Para ella:

Característica de toda carta, independientemente de las diferencias específicas que puedan articularse en una subtipología interna del género, es la necesidad —de orden constitutivo— de exhibir las marcas de la propia situación de la enunciación y, a la vez, de la propia situación de recepción. (90).

Como vemos, Violi no sitúa el problema de la especificidad de la carta en el plano de su funcionalidad comunicativa, sino que en el de su estructura temático/formal, es decir, para que un texto sea considerado una carta deberá 'exhibir las marcas' que lo anclen en el presente de la situación de la enunciación y de la recepción. Dentro de estos protocolos con los cuales se constituye la carta, podemos incluir datos acerca de dónde se escribe, en qué momento, bajo cuáles condiciones específicas relativas a la temperatura, la luz, los sonidos, etc., datos que se harán más específicos en la medida en la que las cartas adopten el rasgo de más personal y que irán desapareciendo en tanto ese rasgo se pierda⁵

El problema que surge en este punto, se refiere al hecho de que hasta el momento hemos eludido incluir a la carta dentro de alguna denominación genérica. La investigación respecto a este punto es relativamente escasa. Por lo general, se le ha atribuido a las cartas una importancia principalmente documental⁶; incluso en los casos en que las cartas se encuentran marcadas por su inscripción cultural en el ámbito

5 cf. Violi, p. 90

6 Así, por ejemplo, los epistolarios de escritores, artistas u otras figuras relevantes tendrían por función principal permitir conocer zonas que la simple investigación de la obra no evidenciaría. En un estudio sobre el epistolario de Pedro Salinas, Enric Bou señala que: "Desde una perspectiva estrictamente historicista debiéramos decir que las cartas dibujan una imagen fiable de la personalidad de quien las escribe" (p. 17).

literario, tal valor no se pierde completamente⁷. Esto se debería a que la carta podría ser ubicada dentro de lo que T. Todorov ha llamado los "géneros referenciales o históricos", noción con la que pretende establecer una distinción con los denominados "géneros ficcionales". Los primeros, están determinados por la identidad establecida entre: "el autor con el narrador, y la del narrador con el personaje principal"⁸. Esa doble identidad, es la base de la distinción entre ambos tipos de géneros. En los referenciales, para Todorov: "la realidad del referente está claramente indicada, puesto que se trata del autor mismo del libro, persona inscrita en el registro civil de su ciudad natal"⁹.

Pero si pensamos a la carta, únicamente en su dimensión documental o referencial, ¿cómo explicamos su inserción dentro de espacios genéricos ficcionales como, por ejemplo, la novela? Es en este punto donde conviene interpretar a los géneros literarios como sistemas complejos, tanto en su dimensión histórica como en su dimensión lingüística, formados en una primera instancia a partir de elaboraciones y reelaboraciones de actos de lenguaje más simples. Entendiendo que ambos, géneros y actos de lenguaje, serían codificaciones de ciertas propiedades discursivas¹⁰.

Según Bajtín, existen géneros discursivos primarios, es decir, simples, y géneros discursivos secundarios, es decir, complejos. Estos últimos, novelas, dramas, investigaciones científicas, etc., surgen de situaciones de comunicación más complejas que las presentes en la vida cotidiana y se constituyen porque: "absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata"¹¹. Para Bajtín, la carta pertenecería a los géneros primarios, dejando en claro que éstos, al pasar a constituir parte de un género secundario se transforman, adquiriendo un carácter especial:

pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela.¹²

Tomando estos puntos de vista en consideración, es dable pensar a la carta como un tipo discursivo o género primario, con una determinada carga de especificidad, dada principalmente por la necesidad de exhibir la situación de enunciación y de recepción, pero también por implementar un diálogo diferido y por

7 Para García Berrio y Javier Huerta, tanto las cartas como las memorias presentan una: "íntima fusión entre la realidad y la expresión literaria" (p. 226).

8 Todorov, p. 46.

9 Todorov, p. 47.

10 Esta noción se relaciona con los intentos de descubrir la dependencia entre los géneros y la teoría de los actos de lenguaje desarrollada por Austin y Searle. Para el caso cf. el artículo de Marie-Laure Ryan, p. 264.

11 Bajtín, p. 250.

12 cf. Bajtín p. 250. En este mismo enfoque, aunque con las debidas distancias, puede incluirse a Walter Mignolo con su distinción entre tipos discursivos y tipos textuales. Este autor señala que: "la carta, por ejemplo, es un tipo discursivo a menos que ciertas circunstancias culturales otorguen a ciertas y determinadas cartas un valor textual"(p. 58).

su referencialidad, cuya acotación se completaría al considerarla en una dimensión transgenérica¹³, es decir, en su potencialidad de inserción en procesos de elaboración y reelaboración dentro de entidades genéricas complejas.

LOS VIGILANTES, DESDE LA DIMENSIÓN DE LA CARTA

Estamos ante una novela cuya parte central está constituida por sucesivas cartas en las cuales el emisor es un sujeto femenino que se dirige a un destinatario, el padre, del cual desconocemos de modo directo sus respuestas, presentándose siempre éstas filtradas por las enunciaciones de la sujeto. Además, encontramos, al comienzo y al final de la obra, las enunciaciones de una segunda voz, el hijo, que de alguna manera enmarcan a las cartas.

LA NARRACIÓN DEL HIJO: UMBRAL Y PROLEPSIS

Podría resultar paradójico que aun en una discursividad caótica, constantemente fracturada en todos sus niveles, se puedan establecer tan claramente una serie de oposiciones altamente estables. Así ocurre, con el primer capítulo de la novela, llamado "BAAAR", donde al modo de un pórtico o umbral, el hijo, cuya edad es indeterminada (sólo nos enteramos luego que fue expulsado del colegio) que no habla y no escribe, dispone desde su incoherencia los elementos para la escenificación posterior.

Así, el texto se abre con la constatación de la funcionalidad materna: "Mamá escribe. Mamá es la única que escribe"(13). El narrador destaca a la madre en tanto la singularidad de su acto, pero esto, que la particulariza, la distancia a su vez de sí mismo. Su discurso se focaliza luego en su propia configuración: "Mi cuerpo laxo habla, mi lengua no tiene musculatura. No habla"(13). Lenguaje entonces de gestos, de movimientos y acciones, primario por su exterioridad, que se contrapone con el monólogo interior que lleva a cabo. La disociación entre su flujo discursivo y la imposibilidad de exteriorizarlo en habla, lleva a que los otros, la madre, asista simplemente a un modo de comunicación asimilable al de un código de señales.

El hijo se niega a la aceptación de su discursividad, agrade a la madre y rechaza su acto escritural. Sus enunciaciones construyen a la madre como un poder adverso y a sí mismo como una víctima. La madre, por su parte, se manifiesta en una relación de amor/odio y homologa a su hijo a un texto escrito y leído. Sin embargo, el hijo expone que su salvación devendrá en tanto "hable", momento en que: "impediré que mamá escriba. Ella no escribe lo que desea"(17). La escritura para el narrador/hijo es su principal adversario.

13 El concepto de transgenérico tiene su base en la idea de la transclasificación enunciado por Van Dijk para el cual: "el mismo tipo de discurso caerá bajo distintas categorías" (p. 116).

Pero aún falta la inclusión del tercer elemento. La caoticidad del discurso del narrador es capaz, en todo caso, de advertir la finalidad de tal escritura: "Mamá lo que desea es que el que le escribe se congele y si lo consigue estaremos unidos para siempre"(19).

De esta manera, nos encontramos con un relato, que asume la forma de un monólogo interior, en el cual es posible advertir la disposición del escenario y el establecimiento, aunque borrosamente, de las oposiciones básicas que tensionarán el desarrollo textual.

Así, podemos apreciar la diferencia entre el hijo, pensamiento/lenguaje que no se exterioriza ni en el habla ni en la escritura, frente a la madre que escribe. Además, junto a la pareja, hijo/pensamiento¹⁴ y madre/escritura se ubica una tercera figura, el destinatario de la escritura de la madre, que aparece signado negativamente, y que separa a la madre del hijo, por medio de la imposición de la escritura. Todo esto, deja ver la funcionalidad proléptica de este primer capítulo, que adelanta las dimensiones a las que pondrá en movimiento el texto, a saber: habla/escritura/poder/género.

LA MADRE COMO EMISOR

Al contrario del lenguaje caótico de su hijo, Margarita, la autora de las treinta y cuatro cartas que ocupan por completo el segundo capítulo de *Los vigilantes*, utiliza un código altamente formalizado para dirigirse a un destinatario masculino que funciona como narratario, el cual únicamente se irá configurando a partir de los datos aportados por ella. Así, el narratario sólo aparece inscrito textualmente mediante fórmulas como "te escribo", "tus cartas", "me dices" y principalmente, "tu hijo". El cambio de roles que implica la carta, en tanto la transformación del emisor en destinatario y viceversa, no se realiza explícitamente. Sólo conocemos la escritura de la sujeto, lo que constituye para ella: "un sobrehumano ejercicio"(35).

Según García y Huerta, la novela epistolar guarda grandes semejanzas con el romance sentimental, aunque la primera puede tener desarrollos diversos. Lo importante de sus observaciones es la relación entre la novela epistolar y la lírica, en tanto comparten una matriz subjetivante. Para estos autores, en la novela epistolar: "el relato aparece subjetivado al máximo, pues todas las impresiones tanto de carácter interno como externo se dan a través de la óptica individual del sujeto del enunciado"¹⁵. Uno de los rasgos más llamativos de las cartas escritas por Margarita, es que presentan el predominio absoluto de la perspectiva subjetiva de la narradora (lo cual se comprueba en la directa relación entre los estados anímicos y las condiciones climáticas) cumpliendo con ello el relato, el requisito básico para ser concebido como una novela epistolar. Sin embargo, esta constatación, debe ser entendida dentro del proceso de reelaboración de los tipos discursivos o géneros primarios por parte de los géneros propiamente literarios.

14 Aquí es necesario recordar que para Benveniste: "el pensamiento no puede ser captado más que formado y actualizado en la lengua"(p. 64).

15 García y Huerta, p. 183. Este punto de vista es compartido por R. Bourneuf quien se pregunta si la novela epistolar: "no está algo próxima de lo que Sartre denomina <el realismo en bruto de la subjetividad>" (p. 106). Además, Bourneuf, utilizando una expresión de Jean Rousset llama monodia epistolar a aquellas novelas epistolares de una sola voz, cf. p. 207.

Así, rasgos característicos de la carta como tipo discursivo aparecen constantemente en las enunciaciones de Margarita. Por ejemplo, referencias a la recepción de las cartas del padre: "Si bien entendí tu reciente carta..."(33), "Incluso en tu última carta"(63), "En tu carta me dices que..."(92), así como también al acto de la propia escritura: "Amanece mientras te escribo"(25). Pero una diferencia esencial separa a ambas: por una parte, las cartas de Margarita están cargadas de rasgos personales y situacionales: "te escribo derrumbada. Me amanezco escribiéndote."(37). La narradora alude constantemente a la situación desde la que enuncia y a su propia condición, incluso la naturaleza se constituye en un plano importante que interviene en el grado de sacrificio que debe realizar para escribir las cartas: "Es tanto el frío que mi mano se desencaja y me entorpece la letra"(38). Por otra parte, las cartas de él, no presentan estas características: "Cuán poco te refieres a ti mismo en el contenido de tus cartas" (54), "en tus cartas le restas toda importancia al clima" (60). Nos enfrentamos, de tal manera, a la no correspondencia entre los tipos de carta que emplean los interlocutores. Mientras las de ella son fuertemente personales y situacionales, las de él se acercan a un tipo de carta institucional, funcionaria o burocrática. De este modo, no es extraño que en la progresiva construcción del destinatario que la narradora realiza, tipifique su escritura como una forma que carece de todo pliegue: "Tú construyes con la letra un verdadero monolito del cual está ausente el menor titubeo"(51). El destinatario, para la narradora, usa las palabras con una determinada finalidad e intenta provocar reacciones específicas, en busca de la dominación más completa de su subordinado. Así, las cartas, la escritura, abren un campo de batalla, son un campo de batalla, en el que emisor y destinatario se enfrentan en una suerte de lucha frontal.

Esta asimetría adquiere su pleno sentido en la oposición poder/subordinado que actúa como uno de los ejes del texto. La facturación de las cartas ocurre en el espacio de lo privado, es un acto íntimo que se interrumpe en tanto acontece su desplazamiento hacia un espacio exterior: "Saldré de un instante a otro hacia la calle"(37). Es precisamente en ese espacio íntimo donde el poder desea establecer su vigilancia, ya que en el fuera existe un sistema de control a cargo de los 'vecinos'.

El destinatario opera como un poder que acecha su intimidad y que ve en las cartas el medio más apropiado para acceder a ella: "Insistes en el imperativo de la correspondencia y en mi obligación de responder a tus cartas. Si no te escribo, dices, tomarás una decisión definitiva."(60). El poder exige y ordena la mantención del flujo de cartas, imposición que nos hace recordar la escritura de monjas exigida por un confesor. La descripción que realiza Adriana Valdés de la confesión, parece describir nítidamente la relación entre Margarita y el padre de su hijo:

Basta leer algunas de las monjas para darse cuenta de cómo podían sumirlas en la total desesperación, declararlas poseídas por el demonio o instrumentos suyos, prohibirles cualquier actividad, a su gusto: el confesor era el instrumento del aparato colectivo del poder, y en su nombre podía ejercer las más mezquinas tiranías personales. (14)

De esta forma, el intercambio se ha transformado en informes para el destinatario y confesión para la emisora. Dentro de ese contexto, la escritura de la narradora se

torna justificadora, con la plena certeza de: "que las cartas que te escribo van formado parte de las pruebas"(99). Ellas, están dirigidas al padre el cual se convierte en el representante del poder colectivo: "no sé quién eres pues estás en todas partes"(112), lo que se ve reafirmado por la nominación genérica que recibe, siendo sólo el padre, cualquiera o todos.

Ante la amenaza del juicio la escritura de la sujeto asume la condición de una carta de súplica. Mediante tal estrategia, reconoce la autoridad del destinatario y señala la reversión de sus propios comportamientos. Margarita responderá constantemente con la utilización estratégica de sus enunciados, evidenciando una serie de funciones contextuales¹⁶, donde destacan particularmente la emotiva y la cognoscitiva, para aclarar e impresionar a su destinatario. La escritura se manifiesta, entonces, como el espacio en el que se configura la funcionalidad discursiva del emisor y el destinatario en un juego, por parte de la sujeto, de mostración y ocultación de sus deseos, el cual le permitirá eludir la amenaza del otro. Sin embargo, sus estrategias fracasan, replegándose y aceptando las imposiciones del destinatario: "está bien, te haré un exacto relato de los hechos."(75), "no quise ofender"(75), "no volveré a ser de esa manera"(75), "seré otra, otra, otra" (85). Ella ha asumido la culpa, la falta que radica tanto en la forma de llevar su propia vida y la de su hijo, sobre todo en lo referente a su educación y salud, como también en la ineficacia de la función informativa de su escritura, única instancia posible probatoria de su inocencia y buena fe.

Toda la situación represiva en la que se ve inserta la narradora parece estar gobernada por la lógica del panóptico, que sitúa a la sujeto emisora en el sitio de los vigilados por el destinatario y los vecinos. Foucault, refiriéndose a la configuración del panóptico, señala:

Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los meros movimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une el centro y la periferia.¹⁷

Así, la autora de las cartas está permanente acosada por un sistema de vigilancia en donde están involucrados todos los vecinos. Una especie de nuevo mundo orwelliano, pero con una indeterminación histórica mucho mayor (¿tiempo de la colonia o después de una hecatombe nuclear?) y ubicada en un espacio asimilable a algún país latinoamericano. Esa vigilancia cumplirá su propósito de castigar el desacato al orden, con la expulsión de Margarita y su hijo. Ya en este punto, todos los sustentos de la comunicación epistolar han cedido a una indeterminación cada vez más marcada: "¿Quién es en realidad el destinatario de mis cartas?" (105), pasando a adquirir un valor moral, válido en sí mismo y no como parte de un proceso comunicativo: "Te escribo ahora nada más que para anticiparme a la vergüenza que algún día podría llegar a provocarme el escudarme en el silencio"(111). Surge así, un proceso donde la escritura cada vez más se desliga de la determinación genérica, tanto del género epistolar como del tipo discursivo carta. El último segmento pierde toda apariencia

16 cf. Van Dijk p.130.

17 Foucault, p. 201. El concepto de panóptico, en lo literal, se refiere a un tipo especial de institución carcelaria en donde los reos podían ser observados constantemente desde un lugar central. El término es ampliado por el propio Foucault, pasando a constituirse en un modo de pensar cómo el poder ejerce su vigilancia.

de carta, siendo sólo un texto narrativo. Aunque la escritura se convirtió en: “la razón de mi condena”(115), resulta vindicada por una funcionalidad y un sentido mayor: “Cruzamos indemnes las fronteras del juego para internarnos en el camino de una sobrevivencia escrita, desesperada y estética”(115). La escritura, fuera del circuito de la represión se ha revelado con nuevas dimensiones, asociadas incluso a la idea de una salvación.

EL CIERRE: LA INVERSIÓN DE VOCES

El emisor en el último segmento del libro es el hijo. Después de las cartas y de la novela epistolar, se produce el distanciamiento de toda entidad genérica. Ciertamente, este último enunciado no es riguroso en tanto que para la lógica clasificatoria, la cual gobierna la teoría de los géneros cualquiera sea su signo, no habría un fuera posible de la clasificación. Aún así, la escritura, una y otra vez, no deja de rebasar los límites dentro de la cual se la intenta inscribir.

Ahora, nos enfrentamos a la emergencia de un discurso diferente acotado por la ficcionalidad: una suerte de *postscriptum* señalado por: “mamá ahora no escribe” (121). La escritura de las cartas pertenece al pasado, sin embargo el deseo de escribir es parte de un presente contradictorio, con oposiciones del tipo: “Mamá no quiere que yo escriba”(126) y luego: “Mamá quiere que yo escriba”(127).

Sin embargo, este juego de oposiciones, que implica a su vez un desplazamiento de roles, se cierra con la terminante afirmación del hijo: “Ahora yo escribo” (126). El hijo encadenado ahora a la escritura, repite a la madre. Y ella, encadenada al silencio, pasa a ser el hijo, en un juego que, más allá del simple intercambio, parece significar la ascensión hasta un nuevo nivel de unidad o simbiosis entre madre e hijo. Así, el momento de la caída o la expulsión, el desamparo de la pertenencia, tiene su correlato en la mudez de Margarita y en la adopción de la escritura por parte del hijo.

Ahora bien, todos estos reposicionamientos, todas estas rearticulaciones significacionales, aparecen signadas por una especie de perversión¹⁸ dada por la identidad entre hijo y madre o, más bien dicho, por la reiteración de la madre en el hijo: “Mamá todavía conserva algunos pensamientos. Los pensamientos que conserva son míos. Son míos. Yo soy idéntico a la uña, el dedo, la mano avasallada de mamá” (121).

La madre es el hijo, retrotraída ahora a un estado de pre-lenguaje, anterior incluso a la situación del hijo en el primer capítulo. El hijo, es la madre, la madre desasida de su rol escritural, la de la caída, aquella sin esperanzas en la redención dentro del orden establecido y para la cual la escritura ya no es ni carta ni acto de confesión, sino algo que posee un valor de permanencia y redención más allá de la contingencia.

Así, la situación final de Margarita y su hijo se convierte en una especie de ritual que tiende a eternizarse y cuyo paradójico centro será la escritura, la misma que sirvió para justificar la condena y que ahora, en la caoticidad del hijo, pareciera desembarazarse de todas sus ataduras. Deleuze, parafraseando a Nietzsche declara: “Por tanto, se da en la repetición el doble juego místico de la pérdida y la salvación”¹⁹. Juego que recomienza al final de la novela.

18 Según Deleuze: “En todos los aspectos la repetición es la transgresión” (p. 53).

19 Deleuze p. 5.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- Barrenechea, Ana María. "La epístola y su naturaleza genérica". *Dispositio* XV, 39: 51-65.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*, Vol 1. México: Siglo XXI, 1986.
- Bou, Enric. "Escritura y voz: las cartas de Pedro Salinas" *Revista de Occidente* 126 (noviembre): 13-24.
- Bourneuf, Roland. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1981.
- Deleuze, Gilles. "Repetición y diferencia" en Michel Foucault y Gilles Deleuze. *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Eltit, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago: Sudamericana, 1994.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1991.
- García, A. y Javier Huerta. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista" en Luis Iñigo coord. *Historia de la literatura colonial*, Tomo I, Madrid: Cátedra, 1982.
- Ryan, Marie-Laure. "Hacia una teoría de la competencia genérica" en Miguel Garrido comp. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros" en Miguel Garrido comp. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- Valdés, Adriana. "El espacio literario de la mujer en la colonia" en Olga Grau ed. *Ver desde la mujer*. Santiago: Cuarto Propio, 1992.
- Van Dijk, Teun. *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI, 1988.
- Violi, Patrizia. "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar". *Revista de Occidente* 68 (enero): 87-99.