

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE LENGUAJE Y COMUNICACIÓN

Profesor Patrocinante:
Dr. Óscar Galindo Villarroel

EL PADRE MÍO DE DIAMELA ELTIT:
MUTACIÓN DISCIPLINARIA E INTERTEXTUALIDAD
TRANSLITERARIA

Proyecto Fondecyt 1040324
**La postvanguardia literaria chilena: subjetividad,
representación y pluralidad semiótica**

Tesis para optar al grado de
Profesor en Lenguaje y Comunicación

LORENA VERGARA ULLOA

Valdivia, 2005

A mi hijo Ismael.

AGRADECIMIENTOS

*A mi madre, por la paciencia y esfuerzo de tantos años,
A la familia Villalobos Reyes, por permitirme estar acá todavía,
Y muy especialmente a mis profesores Iván Carrasco, Claudia Rodríguez
y Óscar Galindo, que hicieron más fácil y grato este camino.*

INTRODUCCIÓN

I

Este trabajo tiene como principal objetivo demostrar que *El Padre Mío* de Diamela Eltit, constituye un texto que incorpora categorías multidisciplinares; es decir, los elementos que lo componen pertenecen a disciplinas de diferentes ámbitos del conocimiento humano, constitución que provoca varios fenómenos al interior de la obra, según el grado de relación o cooperación entre ellos: mutación disciplinaria, hibridez y heterogeneidad discursiva e intertextualidad transliteraria.

Los fenómenos que señalamos, se presentan en la obra, en las tres dimensiones que según Leo Apostel, son fundamentales para comprender en plenitud la obra de arte, a saber: la producción, la recepción y la obra como objeto (1982:144). Estas dimensiones explicarían el fenómeno artístico, en tanto éste es concebido como: un objeto interdisciplinario, un producto humano-cultural, y un mensaje, por tanto es: producido por un artista, recibida por un público, y es también un producto con cualidades objetivas. Aunque la existencia de estos ámbitos y dimensiones no definen la especificidad del arte, o para nuestros fines, de la literatura, considerarlas nos permiten, al menos aspirar a entender la obra a cabalidad (Apostel, 1982:141-148). Un estudio a fondo de cada una de las partes de esta tríada fundamental permitiría resolver algunos problemas interdisciplinarios que surgen en cada uno de los tres niveles y con ello constituir la ciencia del arte, sin embargo, de las dimensiones señaladas: productor/ consumidor/ obra de arte, para este trabajo sólo consideraremos: la construcción, recepción y enunciado respectivamente.

La desestimación definitiva de los grandes supuestos de la teoría literaria del siglo XX, principalmente de las concepciones inmanentistas del objeto literario, ha sido, entre otras, una de las consecuencias de la crisis de los metadiscursos o metarrelatos universales, que han perdido eficacia y credibilidad. Estas transformaciones ampliaron los horizontes de las disciplinas, y particularmente en las llamadas ciencias sociales, de tal forma que los objetos y metodologías de estudios han llegado a confundirse.

Por otra parte, debido a su complejidad, persisten las dificultades al tratar de definir el objeto literario, lo que ha provocado la aparición de diversas teorías en torno a él, que intentan entenderlo y explicarlo en su totalidad. La discusión en torno al canon literario es sólo una de las pruebas de los pocos acuerdos entre los estudiosos que han emprendido esta tarea y en la institución literaria, mientras las fronteras entre los textos son cada vez más difusas.

Si a lo anteriormente señalado sumamos las filosofías de la postmodernidad y las transformaciones sociales, principalmente la aparición y resurgimiento de grupos minoritarios reclamando por ser escuchados y, por supuesto, la necesidad de escucharlos, aumentan aún más las dificultades, pues inevitablemente la literatura, en tanto construcción cultural de una sociedad se ve afectada por ello.

La creciente aparición de textos que bordean los límites entre lo que es y no es literario, nos obliga a prestar atención y tratar de explicar los fenómenos que se presentan en estas manifestaciones, tarea que iniciaremos con el presente estudio.

Nuestra hipótesis de trabajo es que, *El Padre Mío* de Diamela Eltit, en el ámbito de su construcción (producción) utiliza un método de investigación

etnográfica - específicamente la transcripción testimonial- que pertenece a la disciplina antropológica, generando con ello una modificación en la conformación del texto – artístico literario- al trasladar una modalidad de producción desde otra disciplina, proceso que ha sido estudiado como mutación disciplinaria (Alvarado: 2001; Carrasco: 2002; Galindo: 2002). A nivel de su recepción, la crítica especializada lo ha considerado como un testimonio, género híbrido entre el campo de lo antropológico y lo literario. Y finalmente, a nivel del enunciado (obra como objeto comunicativo), se constituye como un discurso híbrido y heterogéneo, con rasgos que pertenecen a distintos ámbitos del conocimiento, fenómeno que podríamos explicar como intertextualidad transliteraria (Carrasco 1991), puesto que sus objetos temáticos se insertan claramente en otras disciplinas no artísticas como la política, económica, histórica-social y psiquiátrica , entre las fundamentales.

II

Diamela Eltit, escritora y profesora chilena, ha tenido una importante participación en el escenario artístico-literario nacional e internacional. Su propuesta artística trasciende el ámbito de la literatura, pues ha participado activamente en otros tipos de manifestaciones, como actos de denuncia y protesta con el colectivo acciones de arte, CADA, junto a destacados artistas nacionales, entre ellos el poeta Raúl Zurita y la artista visual Lotty Rosenfeld.

El trabajo literario de Eltit, en general, se caracteriza por romper con los cánones establecidos, puesto que, en muchas de sus obras, incorpora novedosos elementos, ya sea como objeto de discurso o estrategia textual. Así lo encontramos por ejemplo, en el lenguaje cinematográfico que Eltit incluye en su primera obra

narrativa, *Lumpérica* (1983), publicada en plena dictadura militar, o en *El infarto del alma* (1995), donde se funden el lenguaje escrito y la imagen fotográfica. Entre otras de sus obras podemos mencionar *Por la Patria* (1986), *Vaca Sagrada* (1991) y *Los vigilantes* (1993), que aunque no incluyen de forma tan evidente, como las anteriores, otros tipos de discursos, siguen siendo rupturistas pues en todas ellas encontramos una línea experimental, donde Eltit utiliza juegos del lenguaje recurriendo a distintos recursos narrativos.

En otro sentido, debemos mencionar que, muchas de sus obras exploran espacios no convencionales de la tradición literaria, representando en ellas a sujetos en crisis consigo mismo y con la sociedad, sujetos con retraso mental, o la relación sofocante que pueda tener una mujer con su hijo narrada a partir del inconsciente, en *Los Vigilantes*, o las experiencias de una mujer de la clase trabajadora, abandonada por su amante y hostigada por otros mientras intenta desempeñar un papel activo en las luchas sindicales de la capital, en *Vaca Sagrada*, y, por último, en *El Padre Mío* (1989) un vagabundo esquizofrénico.

III

El Padre Mío, es un texto que explora distintos tipos de discursos, la autora recurre, nuevamente, a elementos no convencionales de la producción literaria, jugando de forma evidente con distintos géneros, literarios y no literarios. El texto, publicado en el año 1989, recoge en tres momentos el testimonio de un vagabundo esquizofrénico instalado en las afueras de la ciudad, el trabajo de producción de esta obra se inicia en el año 1983 e irrumpe en el escenario literario a fines de la

década de los ochenta, época en que la escritura testimonial alcanzaba un gran desarrollo tanto en nuestro país como en Latinoamérica.

La aparición del fenómeno testimonial en la literatura, es una consecuencia de la compleja situación socio-política del continente, y surge de la necesidad de representar las voces de grupos minoritarios que no tenían participación en el discurso oficial. Etimológicamente, testimonio se relaciona con la voz latina *testículo*, propiamente 'testigo de la virilidad' (Corominas 1954), para nosotros, en los distintos ámbitos o disciplinas en las que funciona (judicial, filosófica, teológica), es 'prueba o garantía de la verdad'. En el campo literario, la discusión en torno al tema ha llegado a algunos acuerdos, y genéricamente podríamos caracterizarlo como "una novela o narración de extensión novelesca en forma de libro o panfleto (es decir, impresa y no acústica), contada en primera persona por un/a narrador/a quien es también el/la protagonista real o el/la testigo de los eventos que él o ella narra, y cuya unidad de narración es generalmente una "vida" o una experiencia de vida significativa" (Beverley, 1989).

De acuerdo a lo anterior, entendemos por qué *El Padre Mío* ha sido, casi indiscutiblemente, asumido como un texto de carácter testimonial, y si bien posee rasgos genéricos que permiten considerarlo un testimonio, la complejidad de su naturaleza, puede perfectamente combinarse entre el campo literario y el testimonial, o definitivamente separarse. Con esto último me refiero a que el texto podría abordarse, única y exclusivamente, desde el campo literario si consideráramos el prólogo de la obra, que explica y justifica la aparición de este discurso en el campo de las letras nacionales y que escribe la misma autora, como

si fuera parte de la diégesis o historia. Sin embargo, a razón, de que la crítica y la misma autora han insistido, en distintos paratextos y en más de una ocasión, en la existencia real del Padre Mío, este trabajo se concentrará en estudiar la obra como un texto complejo, heterogéneo y transdisciplinario.

I.- POSTMODERNIDAD, INTERDISCIPLINARIEDAD Y MUTACIÓN DISCIPLINARIA

I.1.- Postmodernidad en Latinoamérica

Durante el siglo XX se han registrado importantes cambios sociales y culturales a nivel mundial, que se deben, principalmente, a la crisis de la modernidad, sus valores y los metadiscursos legitimadores de la ciencia, la filosofía o la acción política, entendidos como las principales vías de transmisión y formas de procedimiento del poder (Foucault, 1983). A partir de esta crisis, Latinoamérica, que había sido considerada durante mucho tiempo una sombra de la cultura europea puesto que en este continente *no ha habido ni hay un [solo] movimiento original y propio* (Ruffinelli, 1990: 85), ha ganado prestigio y cierto protagonismo en un movimiento internacional extensible a todos los ámbitos del conocimiento (cultural, artístico, social, científico, etc.), que ha sido denominado *posmodernidad*¹.

Este momento, se ha caracterizado básicamente por la ruptura con el proyecto de la modernidad² – que incompleto o no le ha dado origen- y por la falta de fe en los grandes relatos, sean la dialéctica del espíritu, la emancipación obrera, la sociedad sin clases, la acumulación de la riqueza, etc. (Lyotard, 1994). Tiene su origen alrededor de la década de los 70, aproximadamente diez años más tarde de que saliera a luz el denominado *boom de la literatura latinoamericana*, primer

¹ Siguiendo los planteamientos realizados por Niall Binns (1999) en este trabajo no utilizaremos el concepto de postmodernismo debido a su estrecha relación con las tendencias que surgen tras la época modernista en Hispanoamérica, cuyo mayor exponente fue el escritor nicaragüense Rubén Darío, creador del modernismo literario.

² No se discutirá en esta ocasión si la postmodernidad es efectivamente la última etapa de la modernidad o una excusa para dejar su proyecto inconcluso y no asumir su fracaso como se ha dado en otros trabajos (Habermas 1988; Casullo 1989; Jameson 1995; Ruffinelli 1990; Etc.), independiente de esta discusión, será considerada una consecuencia de ella.

movimiento, en ese entonces, considerado auténticamente propio del continente -aunque podríamos mencionar como antecedentes los importantes aportes hechos por sor Juana Inés de la Cruz, el modernismo de Rubén Darío y el creacionismo de Vicente Huidobro-. La aparición de este núcleo de escritores marca en Latinoamérica el inicio de un fructífero período de creación artística y cambio social, y significa, para el continente, desligarse -en cierto grado- de la influencia europea y más aún, convertirse en un reconocido proveedor cultural, como efectivamente lo es, al menos, en el ámbito literario.

I. 2.- Postmodernidad y literatura en Latinoamérica

La postmodernidad latinoamericana, en el ámbito literario, podría considerarse la continuación del *Boom*, es decir una intensificación radical de las tendencias antirrealistas o antimiméticas del boom (Shaw Donald, 1999:325). Una de sus principales características es su fuerte rechazo a las relaciones entre los grandes discursos y el poder, las narrativas totalizadoras y los discursos monolíticos y homogeneizantes de la modernidad, que han perdido credibilidad y que hasta ahora han excluido las voces contestatarias y marginales en Latinoamérica. Este marco ideológico, favorece el surgimiento de discursos que dan cuenta de la heterogeneidad cultural, racial y nacional del tejido social del continente, lo que trae consigo importantes cambios (inclusiones y exclusiones) en el canon literario latinoamericano. Los cánones tradicionales (y totalizantes) de la literatura y de la crítica entran en crisis y surgen diversas aproximaciones teóricas y críticas a las obras literarias que pueden clasificarse dentro del postestructuralismo,

feminismo, nuevo historicismo, teorías postcoloniales, entre las más importantes. Desde estas perspectivas se articulan postulados con respecto a la representación literaria, la construcción del sujeto, y las cuestiones fundamentales con respecto a las relaciones de poder (Beverly, 1992).

Durante la postmodernidad se diluyen las fronteras de los géneros considerados canónicamente literarios o de ficción, en los que el principio básico era la autonomía de la obra literaria, y se incluyen otros géneros que hasta ahora habían sido marginados. Estos últimos, denominados también “géneros referenciales” (Morales, 2001), poco a poco han ganado terreno en el ámbito literario, sus funciones son pragmáticas y frecuentemente desmienten "la historia oficial" que manifiesta una cultura eurocéntrica, colonialista y a veces racista, escrita por el vencedor, el colonizador, el europeo, el hombre blanco.

Para contradecir, corregir o revelar otros aspectos no incluidos en la historia ‘oficial’, aparecen versiones de carácter contestatario que tienden a basarse en discursos orales, y frecuentemente se manifiestan en géneros como la carta, el diario íntimo, la autobiografía, las memorias, el testimonio, la crónica y el ensayo, o en géneros periodísticos entre ellos la entrevista y el reportaje. La revaloración de estos géneros ha influido directamente en el campo literario, llegando incluso a confundirlos con otros propios de este ámbito, fenómeno que ha provocado que poco a poco se diseminen los límites entre lo literario y lo no literario, lo popular y lo elitista, lo público y lo privado.

Por otra parte presenciamos - siempre en el campo literario- la pérdida de importancia del autor como individuo creador, al mismo tiempo que se observa la

creciente importancia del rol del lector en el proceso de significación de la obra literaria (Eco, 1987) y la aparición de nuevas textualidades multifacéticas, como la literatura etnocultural, la antropología poética y el testimonio (Carrasco, 2002).

Las versiones literarias asociadas a los discursos antes señalados se caracterizan por la fragmentación (Ruffinelli, 1990), y, a pesar de que existen algunas contradicciones al hablar de la postmodernidad en Latinoamérica y los discursos literarios que a partir de ésta se generan, encontramos numerosas obras literarias que presentan rasgos y características de un texto postmoderno. Entre estos textos destacan, en narrativa, sólo por mencionar a algunos -aunque no en todas sus obras- Jorge Luis Borges quien, según Donald Shaw (1999), es el padre del Boom en Latinoamérica, mientras que fuera de éste es considerado un antecedente de la escritura de la posmodernidad; Carlos Fuentes con *La muerte de Artemio Cruz*, donde encontramos que irónicamente el autor, escribe una biografía ficticia, y comienza a hablar de la vida del personaje, desde su muerte (en el título), además de ser un texto constituido por un discurso fragmentado, cuyos contenidos no están ordenados de forma cronológica; Manuel Puig con *El beso de la mujer araña* donde destruye, desde su estructura novelesca, la jerarquía tradicional de los discursos, además de incluir elementos propios de la cultura de masas; Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad*, donde encontramos un relato circular y atemporal, en el que se cuestiona la autoridad de cualquier acto.

Entre los autores que podríamos llamar de la postmodernos y que pertenecen a una generación absolutamente distinta -más joven- a la anterior, destacan los chilenos: José Donoso para quien la postmodernidad empieza con la

deslegitimación de la autoridad literaria tradicional, y así lo hace en su novela *El jardín de al lado*, donde presenta la contradicción del autor moderno y el superestrella postmoderno (Ruffinelli, 1990); Antonio Skármeta, quien incluso plantea una teoría de la literatura postmoderna caracterizada por ser más espontánea y con más humor, entre otras cosas (Shaw 1999); y, finalmente, la escritora Diamela Eltit cuya obra literaria incorpora elementos que rompen con las formas tradicionales de la literatura, siguiendo en la mayoría de ellas una línea experimental, en las que utiliza elementos de distintos lenguajes y recursos narrativos o simplemente explora espacios y sujetos en crisis.

I. 3 Los discursos del saber y la postmodernidad

En el contexto de esta “madurez” continental y revalorización cultural, la postmodernidad podría explicarse, a nivel regional, como un fenómeno caracterizado por “las múltiples respuestas/propuestas locales, estético - ideológicas frente, contra o en el interior de la transnacionalización” (Ferman, 1994:84). Estas múltiples respuestas, rupturas radicales, crisis o como queramos llamarle, según la perspectiva y el lugar desde el que se hable, han dado origen a “un cambio mayor de las teorías del conocimiento y del discurso contemporáneo” (Carrasco, 2002) que se registra no sólo en Latinoamérica y que además trae consigo nuevas formas discursivas, particularmente constituidas por elementos que las hacen multifacéticas y multidisciplinarias. Estas transformaciones, que afectan a las distintas áreas del conocimiento (ciencias, cultura, artes), nos obligan a reconsiderar (cuestionar) las organizadas estructuras del saber (científico) –y por ende del poder-, las teorías y metodologías de las disciplinas que lo constituyen y

sus objetos de estudio (Lyotard, 1994). La ciencia (en su independencia disciplinaria), ya no es aceptada como único discurso verdadero -de poder- (Foucault, 1983) y se levantan serias sospechas en torno a ésta y su relación con la realidad que representa, por lo que ha debido recurrir, en muchos casos, a disciplinas de otras áreas del conocimiento recogiendo conceptos, metodologías e incluso combinando entre ellas sus objetos de estudio; estas transformaciones disciplinarias explican, en cierto grado, las variaciones que se producen en el orden del saber y como consecuencia también en el literario.

I. 4.- Interdisciplinariedad, transdisciplinariedad, y mutación disciplinaria

Para que existan relaciones entre las distintas áreas del conocimiento, éstas deben estar organizadas como estructuras y unidades independientes, es decir, constituirse como disciplinas. Ello ocurre, cuando una disciplina define su objeto, su proyecto y su campo. De esta forma, podemos definirla por un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas, de definiciones, de técnicas y de instrumentos, llegando a constituir un sistema anónimo disponible para quien desee utilizarlo. Sin embargo, esta disposición no es tan simple como puede parecer, pues para que una proposición pertenezca a una disciplina debe cumplir complejas y graves exigencias: plan de objetos bien definido, instrumentos conceptuales o técnicas claras, horizonte teórico donde inscribirse, etc. (Foucault, 1983). Una vez constituido el marco de este horizonte, es necesario que exista la posibilidad de formular, y de reformular indefinidamente nuevas proposiciones. Es así como la apropiación o la aplicación de métodos extraños (pertenecientes a otras disciplinas) se convierte en un factor importante en el desarrollo del conocimiento y se hace fructífera aunque igualmente exigente, puesto que demanda siempre la multiplicación de las competencias (Bottomore 1983). Esta constante necesidad de reformulación en las disciplinas es lo que explica, por una parte la variabilidad de sus discursos y por otra, la necesidad de cooperación entre éstas. Como afirman Foucault (1983) y Sinaceur (1983), las disciplinas existen porque hay sujetos que las practican, esto es, una comunidad científica, una institución -variable- que

define para cada época cuáles son las proposiciones verdaderas, metodologías y objetos de estudio, pertenecientes a su disciplina y que la constituirían como tal.

La interdisciplinariedad, implica el encuentro y la cooperación entre dos disciplinas, aportando cada una de ellas (en el plano de la teoría o de la investigación empírica) sus propios esquemas conceptuales, su forma de definir los problemas y sus métodos de investigación (Bottomore, 1983:15). Es importante señalar que no se trata simplemente de investigaciones donde expertos de diferentes disciplinas estudian un mismo fenómeno aportando cada uno sus métodos y estudios desde diversos ángulos, sino que consiste en la integración de dichos aportes con un objetivo en común (Bottomore, 1983:16).

En otro aspecto destacamos que, aunque este fenómeno aparece a partir de las propias disciplinas, puede modificarlas aportando, principalmente, unidad de los conocimientos, aunque en algunas ocasiones promoviendo la creación de otras nuevas (Bottomore, 1983:19-20). En el primer sentido se debe reconocer que históricamente ha estado presente la ambición por establecer un mapa “exhaustivo del saber” para instituir, de forma sistemática, las relaciones y el lugar de las diferentes disciplinas, es así como siempre ha habido pensadores que aspiraban a la interdisciplinariedad, considerándola un factor importante en el desarrollo del conocimiento (Bottomore, 1983). Podemos, entonces, asumir que las necesidades interdisciplinarias han sido distintas en cada época, encontrando detractores y defensores en cada una.

Durante el siglo XX hemos asistido a una verdadera integración de las actividades económicas, sociales y culturales; dicha integración ha generado

algunos problemas, cuyos estudios sólo se han hecho posible gracias a una cooperación entre varias disciplinas; de esta manera, la interdisciplinariedad aparece como la única forma de enfrentar exitosamente estas transformaciones. Sin embargo, hay quienes no convencidos de ello, la consideran un arma de doble filo pues reconocen que si bien el contacto y la estrecha cooperación entre disciplinas diversas permite descubrir nuevos tipos de investigación y desencadenar nuevas ideas, también podría conducir al resultado inverso, y el pensamiento y la investigación podrían quedar aprisionados en un rígido molde que frene los impulsos de la investigación y el espíritu crítico, que representan factores esenciales en el progreso de la ciencia (Bottomore, 1983).

En esta última línea podemos ubicar a Gusdford, según el cual, el gran interés actual por la interdisciplinariedad es el resultado de “una reacción ante la inexorable desintegración del espacio intelectual moderno, de la investigación de una cierta forma de compensación o de una medida de defensa desesperada orientada a preservar el carácter global del intelecto” (citado por Bottomore, 1983: 13), precisamente el filo menos apropiado de la espada. Este razonamiento puede justificarse debido a la crisis de los grandes metarrelatos de la modernidad, la fatal desconfianza en los discursos “verdaderos” que la sustentaron y su pérdida de poder, desconfianza que hoy se traduce en temor, pues la interdisciplinariedad suele ser planificada por instancias superiores, por organismos de poder gubernamentales y otras instituciones susceptibles de ejercer una gran influencia sobre las comunidades disciplinarias, lo que por supuesto genera grandes sospechas sobre los descubrimientos y aportes al conocimiento que puedan surgir de ella (Bottomore,

1983); es decir sobre las “verdades” que se pretendan institucionalizar, ya que como es sabido y según lo señala Ceballos Garibay "Los discursos que produce el poder en forma institucionalizada se caracterizan por adquirir la función de constituirse en "verdad" aceptada por la sociedad" (citado por Bottomore, 1983).

La transdisciplinariedad como proceso de relación entre distintas disciplinas, implica que el contacto y la cooperación entre dos o más de ellas tienen lugar, sobre todo, cuando éstas han terminado por adoptar un mismo método de investigación, para hablar de forma más general, el mismo paradigma (Bottomore, 1983: 12). Es en este tipo de relación donde se tiende a aumentar la especialización creando nuevas disciplinas y subdisciplinas (Bottomore, 1983), a diferencia de la interdisciplinariedad que busca, en esencia, la integración entre ellas.

Un tercer fenómeno, identificado recientemente, es la *mutación disciplinaria*, entendiéndose ésta como la modificación de reglas, modalidades, materias y procedimientos de conformación de textos de una disciplina artística, científica o filosófica provocada por el traslado desde otra u otras disciplinas de la misma o distinta condición (Carrasco, 2002:206). Este fenómeno trae como resultado la confusión de los campos disciplinarios involucrados; los textos y los tipos discursivos que, a partir de él se generan, se caracterizan por su heterogeneidad, mezcla de géneros, contenidos y procedimientos de disciplinas distintas que *coexisten* en él de diferentes modos. A diferencia de la interdisciplinariedad, que como bien señala Sinaceur no desemboca en una forma de conocimiento y, por tanto, en una práctica científica (1983:26), en la mutación disciplinaria, las alteraciones o cambios se producen en el ámbito de contenidos,

método de trabajo, de producción textual, de objeto de estudio, por lo tanto, cambio de disciplina (Cf. Carrasco, 2002), lo que explica la textualidad híbrida de los discursos que de éste aparecen, pues en concreto no pertenecen a ninguna de las que participan de la mutación. Este complejo proceso, según señala Oscar Galindo (2002), ha afectado también los límites de la literatura como formación discursiva. Cabe señalar además que la *mutación disciplinaria* se ha establecido en una doble dirección: desde la literatura a las ciencias recogiendo elementos desde la primera, literaturizando los temas de la segunda como es el caso de la *antropología poética* que realiza un tratamiento poético de las materias; y desde las ciencias a la literatura como es el caso de *El Padre Mío*, donde Diamela Eltit recoge una técnica de investigación etnográfica -por lo tanto científica- y la utiliza en el proceso de producción literaria. En este contexto, la transcripción testimonial se convierte en un procedimiento de conformación de un texto literario, y su presencia en esta disciplina genera una transformación en su discurso constituyendo un fenómeno de mutación disciplinaria.

II.- MUTACIÓN DISCIPLINARIA EN *EL PADRE MÍO* (1989)

En el ámbito de su construcción *El Padre Mío* de Diamela Eltit, se constituye como un fenómeno de mutación disciplinaria entre la antropología y la literatura, dado que para su creación Eltit utiliza como estrategia de producción literaria un método de registro -específicamente la transcripción testimonial- utilizado en investigaciones etnográficas que pertenecen, principalmente, a la disciplina antropológica. La incorporación de esta serie de procedimientos de producción textual, provenientes de otras disciplinas del saber en especial -aunque no exclusivamente- de las llamadas ciencias sociales (Galindo, 2002), constituye en el ámbito literario, un fenómeno de *mutación disciplinaria* (Alvarado, 2001; Carrasco, 2002, 2003; Galindo, 2002) que ha dado origen a un nuevo tipo de textualidad caracterizado fundamentalmente por su indefinición epistemológica y su hibridismo genérico (Galindo, 2002). Una de las más importantes registradas hasta ahora, es la *antropología poética* (Alvarado, 2001; Carrasco, 2003) cuyas fuentes originarias son la monografía científico antropológica y la literatura.

La *antropología poética* ha sido considerada una nueva forma de textualidad antropológica y no una nueva forma de literatura (Alvarado 2002:174). Este tipo de producción textual incorpora distintas clases de discursos y realiza un tratamiento intencional o presuntamente literario de materias tradicionalmente presentadas como descripción etnográfica o explicación etnológica (Carrasco, 2003); sin embargo, los textos que son producto de esta mutación no encuentran un lugar definido ni en el canon antropológico ni en el literario.

Otros ejemplos de mutación disciplinaria en la literatura chilena, aunque no podemos mencionarlos como parte de una corriente intelectual nacional como es el caso de la antropología poética (Alvarado, 2002), los encontramos en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, la poesía de Raúl Zurita, poemas de Nicanor Parra y Enrique Lihn y, por supuesto, en el texto que nos convoca en este trabajo: *El Padre Mío* de Diamela Eltit, texto testimonial cuya mutación se da, como señalamos, entre el campo de la literatura y la antropología.

II. 1.- Creación y registro testimonial

La antropología es una disciplina que tiene en sí misma una naturaleza interdisciplinaria, sus leyes se refieren a las relaciones necesarias entre las estructuras sociológicas y los esquemas culturales. Hasta el s XIX, cuando la antropología sólo estudiaba al hombre desde sus orígenes simiescos (antropología biológica), fue considerada una especie de disciplina invasora. Sin embargo, desde la segunda guerra mundial, tras la disolución del colonialismo y la aparición de una visión más realista de las ciencias, se produce un cambio y en la actualidad podemos identificar al menos tres ramas de ella: la antropología social, la antropología cultural y la antropología biológica. En este trabajo nos referiremos, de manera general, a lo que se denomina antropología social, expresión que puede ser empleada, y así lo hace Clifford Geertz (1989), como equivalente de "etnografía" u "obras de base etnográfica".

Debemos considerar la etnografía como una aproximación a la investigación social, debido fundamentalmente a la crisis y desconfianza que han surgido en los métodos cuantitativos utilizados hasta el momento por las ciencias sociales, de este modo se entiende que el término alude a un método concreto o a un conjunto de métodos de investigación, que han sido recogidos por distintas disciplinas como la educación y la antropología. La principal característica en una investigación etnográfica es, según señala Hammersley, que el *etnógrafo* -investigador social- “participa, abiertamente o de manera encubierta, en la vida diaria de las personas durante un período de tiempo, observando qué sucede, escuchando qué se dice, haciendo preguntas” (2001:15).

Por otra parte, cabe destacar que, aunque la aparición de los métodos de investigación etnográfica en las ciencias sociales son producto de la búsqueda de procedimientos más adecuados para realizar investigaciones en esta área, desde hace algunos años han surgido dudas respecto a su capacidad para representar la realidad del mundo social en el sentido que se requería.

La validez de investigaciones sociales basadas en procedimientos y teorías comprobables con evidencias científicas es cuestionada, pues se considera que los datos en sí son relativos, y su interpretación depende del paradigma desde el que se trabaje, e incluso de las implicaciones políticas del investigador, de modo que, también los textos que son producto de investigaciones etnográficas, han sido “entendidos como un reflejo inevitable de la posición socio-histórica del investigador” (Warnke, 1987; citado por Hammersley, 2001:27).

Creo necesario señalar las influencias que otros movimientos teóricos contemporáneos han ejercido en la etnografía, como es el caso del "postestructuralismo", movimiento que se centra en la crítica del saber, de la totalidad y del sujeto, que son considerados como objetos problemáticos, y que estima que las estructuras de los sistemas de significación no existen como objetos de conocimiento independientes del sujeto, sino que son estructuras para el sujeto (Culler, 2000:150). En este sentido, la "deconstrucción" de Derrida y el trabajo de Foucault -consideradas las principales corrientes postestructuralistas- cuestionan la idea de que los etnógrafos puedan captar los significados sobre la base de los actos de la gente, ya que esos significados reflejan la constitución de las subjetividades a través del lenguaje; y, además se cuestiona el lenguaje utilizado pues no se lo considera un medio transparente que permita ver con claridad la realidad que representan, fundamentalmente por la utilización de estrategias retóricas más comunes en el ámbito literario. Según esta perspectiva, por su naturaleza científica, un texto etnográfico no debe invitar al examen crítico literario porque puede llegar a convertirse en un juego de palabras (metáforas, fraseología, etc.) perdiendo su verdadero objetivo. Sin embargo, las dificultades que supone construir textos científicos a partir de experiencias biográficas llevan al etnógrafo a límites que radican entre tratar a las personas sólo como objetos o simplemente como marionetas. En este sentido, señala Firth, "la mayor necesidad que tienen hoy las ciencias sociales es la de una metodología más refinada, tan objetiva y desapasionada como sea posible" (Geertz, 1989:23). Queda así a la luz la difícil tarea, para investigadores sociales y etnógrafos, de adquirir la perspectiva adecuada

para sustentar un texto que se supone debe ser al mismo tiempo una visión íntima y una fría evaluación.

En este marco, podemos identificar al menos tres de los motivos que han inducido al cambio en los métodos de registro etnográfico. Primero, la conciencia de que las ciencias sociales son la base para la acción de transformación del mundo. Segundo, la atención al rol del etnógrafo como amplificador de las voces de aquellos que se encuentran en los márgenes sociales y, por ende, el deber de buscar maneras de representar los relatos de una manera retóricamente convincente. Y tercero, la necesidad de los investigadores por representar no sólo los hechos empíricos de la realidad sino además sus impresiones personales, en un discurso que no pueda ser cuestionado desde la ciencia de la investigación.

Es así como, los métodos de registro etnográficos han aumentado sus posibilidades recurriendo a otros medios de expresión como la literatura, el video, y la fotografía, lo que ha dado origen a discursos de condición híbrida, como es el caso de la *antropología visual* o la *antropología poética* ya mencionada anteriormente. Por otra parte, así como lo ha hecho la antropología, ante las actuales necesidades de expresión y la falta de herramientas por la crisis del lenguaje y los discursos de las ciencias, otras disciplinas también han debido incluir en sus discursos elementos propios de otras áreas del conocimiento, de las que la literatura no ha sido la excepción.

Un texto etnográfico completo implica: *describir* -proceso de elaboración de datos, presentación descriptiva-, *traducir* -transcribir una experiencia en las categorías y valores de su cultura y en función de los conocimientos de su

disciplina (Velasco 1999:51)-, *explicar* -presentar condiciones de verdad objetivamente especificables, de tal manera que se suministren las bases para la fundamentación de los controles que convaliden las traducciones (1999:59)-, *interpretar* -aunque ha sido profundamente ligado a la explicación, es un proceso que se debe integrar a la investigación etnográfica y aunque tradicionalmente ha estado ligado al arte, en ciencias sociales, específicamente en antropología se puede entender como: el descubrimiento del orden estructural de una sociedad "de modo que resulte comprensible"- (1999:61) sin embargo, no tiene por qué ser la fase final de un proceso metodológico puesto que siempre tras una interpretación vendrá otra y otra, proceso que se asemeja al de *semiosis ilimitada* (Eco, 1995). En suma, el programa para elaborar una interpretación es: identificar temas, mostrar su vinculación, exponer el conjunto de reglas en las que quedan encuadrados, construir la estructura simbólica subyacente, etc., procesos sucesivos, coimplicados e inseparables (Velasco, 1999).

La importancia de los relatos etnográficos radica en lo que nos dicen de la gente que los produce, estos pueden ser utilizados como evidencias de las perspectivas de los grupos o de las categorías particulares de los actores, llegando a constituir no sólo simples representaciones del mundo, sino que también, de acuerdo a como se constituyen sus discursos, a ser parte del mundo que describen y por lo tanto a compartir el contexto en el que tienen lugar (Hammersley, 2001). Al momento de realizar una investigación etnográfica uno de los pasos más importantes es registrar los acontecimientos y situaciones en que se desarrollan los hechos (el discurso, la acción y la situación o contexto en relación con quién estaba

presente, dónde, a qué hora y en qué circunstancias), información que dará origen al relato. En otro sentido cabe destacar que en antropología existen dos formas de leer este tipo de textos, por supuesto que no excluyentes sino complementarias. Una es el análisis de información, es decir del contenido del relato registrado, y la otra es la perspectiva que dice relación con el estudio del contexto en que éste surge -quién lo produce, para quién y por qué-, lo que implica que todos los relatos -que son resultados de investigaciones etnográficas- deben ser interpretados en términos del contexto en el que son producidos.

Entre las alternativas a la hora de realizar un registro, y uno de los principales métodos, encontramos las *notas de campo*, que son descripciones más o menos concretas de los procesos sociales y el contexto de una investigación etnográfica. Las notas de campo entre los antropólogos son consideradas como documentos personales y casi "sagrados" pues éstas tienen el poder de evocar el tiempo y el lugar del "campo", de reproducir imágenes, los sonidos y los olores de los escenarios visitados cuando se leen o se releen "en casa" (Hammersley 2001).

En cuanto a la entrevista, como medio de reunir información, cabe destacar que es uno de los más efectivos, sin embargo, a la hora de interpretar los datos que de ella se recogen no se puede dejar de considerar influencias externas, como la que puede ejercer el investigador a la hora de realizarla, o la del "territorio" en el que se efectúe puesto que un ambiente más familiar para el entrevistado favorece su realización. Una de las principales características de una entrevista etnográfica es que suelen ser dirigidas, aunque las preguntas no se limitan a solicitar del informante un "sí" o un "no", sino que lo importante es recibir la mayor cantidad de

información sobre el tema que le interesa al investigador, de modo que éste debe estar atento y registrar la mayor cantidad de datos posibles, sobre todo de los llamados *relatos no solicitados* que dicen relación con elementos no verbales que permiten la construcción de significados a partir de la adaptación ecológica, ropa gestos, maneras, etc (Hammersley, 2001).

La inclusión de tecnologías modernas en el desarrollo de investigaciones etnográficas ha permitido desarrollar nuevos métodos de registros llamados *registros permanentes*, y aunque para algunos investigadores dicha inclusión trae ciertas desventajas, en el sentido de que su presencia podría influir en la información que entreguen los sujetos "objetos" de la investigación y en algunos casos -como la grabación de audio- limita el registro de otros datos que tienen que ver con el contexto de la situación lo que obliga a complementar la información con notas de campo. Los medios de *registro permanentes* (videos, fotografías y grabaciones de audio) han traído diferentes opciones para la recolección de datos y su almacenaje y en los casos que el etnógrafo considera que su utilización no impedirá la franqueza en la entrega de la información, éstos se pueden usar como método de registro. Por otra parte, cabe destacar que la inclusión de estos medios en la investigación antropológica ha dado origen a nuevos tipos de discursos, como por ejemplo el de la *antropología visual*, donde la imagen se ha convertido en un componente primario del discurso.

II.2.- Etnografía en *El Padre Mío* (1989): transcripción testimonial

Como ya hemos señalado, incluir tecnologías como medios de registro etnográfico, implica necesariamente nuevos procesos en los modos de registro. Es así como la transcripción testimonial aparece como uno de los principales a la hora de utilizar la grabación (audio) como medio. Si bien no existen reglas claras respecto a cómo se debe hacer una transcripción, al momento de realizarla es el investigador quien asume la responsabilidad de decidir, respecto de si transcribir completamente la grabación o sólo las partes que considere esenciales, corriendo el riesgo de pasar por alto información que pudiese ser relevante (Hammersley, 2001). En este sentido también es importante el detalle de la información al momento de realizar la transcripción, por lo que se deben considerar caracteres tipográficos - elementos paraverbales- para representar algunos mecanismos básicos del discurso (pausas, interrupciones, donde se pone el énfasis, y cuando unas manifestaciones son más débiles que otras), información que es más relevante para algunos tipos de investigación que se utilizan fundamentalmente cuando ésta se centra en el análisis de conversaciones o discursos. Revisemos cuáles son las razones que, en definitiva, nos permiten pensar en *el Padre Mío*, como un trabajo que utiliza técnicas de carácter etnográfico.

En primer lugar, es la propia autora de la obra quien en el prólogo indica que ésta nace en el marco de una investigación -aunque no estructurada- que buscaba captar significaciones culturales que permitieran configurar los mundos del sistema social. Objetivo claramente ligado al quehacer de las investigaciones

sociales y específicamente a las de carácter etnográfico. Por otra parte, el objeto de estudio de esta investigación, es un “submundo” –como ella lo llama- de nuestra realidad, en este caso específico el vagabundaje, que con frecuencia suele ser también el objeto de estudio de investigaciones sociales provenientes de la antropología o sociología, relacionándose estrechamente con éstas, además, porque la intención de abordarlo es conocerlo y dar cuenta de su existencia, dejando así testimonio de un mundo alterno. Y finalmente, cabe señalar el procedimiento que utiliza Eltit en su construcción, que consiste en la grabación de una entrevista -al sujeto seleccionado, el Padre Mío- y posteriormente la ‘transcripción en forma fidedigna de sus tres hablas grabadas en el eriazó de Conchalí’ (Eltit, 1989:16).

Hasta aquí, podríamos afirmar que estamos ante un trabajo de carácter etnográfico, sin embargo, en *El Padre Mío*, Eltit realiza sólo parte de los procesos que implica la creación de un texto de este tipo, es decir, realiza una presentación y el proceso de elaboración de los datos (*describir*), según ella misma señala en el prólogo de la obra, y los transcribe, dejando los últimos procesos por hacer (*explicación e interpretación de los datos*). En este sentido, se puede afirmar que este ‘por hacer’ no constituye un simple descuido de la autora, sino que se relaciona directamente con el contenido de los *datos* que en el testimonio transcrito nos entrega. Me refiero con esto, a que en el texto no encontramos la ‘biografía de un sujeto’, llamado por la autora Padre Mío, sino que nos hallamos frente a un discurso multidisciplinario cuya composición por sí sola carece de sentido –tema que abordaremos a fondo más adelante-. Es así como la *explicación e interpretación* de este discurso puede asumirse desde distintas disciplinas, por lo

que considerarlo sólo como un texto de carácter etnográfico sería reducir sus múltiples posibilidades, en tanto que un sentido completo de éste se construye sólo asumiéndolo en su multiplicidad, desde un mundo diverso, incluidos por supuesto, los rasgos etnográficos que lo constituyen y que apuntan fundamentalmente a considerar los aspectos que tienen que ver con el estudio de cómo éste surge -quién lo produce, para quién y por qué-, para ser interpretado también en términos del contexto en el que fue producido.

En conclusión, el carácter etnográfico en *El Padre Mío* lo encontramos, primero en las estrategias de producción, pues utiliza una técnica de las investigaciones etnográficas: la transcripción testimonial y, segundo, en el objetivo que Eltit declara al momento de ‘justificar’ su publicación, que dice relación con la necesidad de dejar testimonio de la existencia de este mundo alterno, necesidad que, por lo demás, el mismo Padre Mío declara en su tercer habla “*Pero debería de servir de testimonio yo*”, y que es característica de este tipo de investigaciones.

II.3.- Literatura como disciplina

Otra de las disciplinas presentes en *El Padre Mío*, y que nos permiten considerarlo un fenómeno de mutación disciplinaria es la literatura. En la actualidad, definir con exactitud cuáles son los rasgos que nos permiten diferenciar un texto literario de uno no literario parece ser una problemática difícil de resolver, sin embargo, para este trabajo, creo necesario realizar, al menos, algunas aproximaciones en torno al tema.

Para poder explicar –aunque de modo más bien general- la literatura como disciplina podemos situarla –según señala Apostel –como un arte intermedio, lo que implica que para su comprensión debemos considerarla en función de las relaciones triples: productor/ obra / consumidor; en cada uno de estos tres niveles encontraremos problemas interdisciplinarios –los cuales de alguna forma se abordan en este trabajo-, que nos permiten admitir que la ciencia del arte, y por ende de la literatura, es una ciencia interdisciplinaria por su propia constitución (Apostel, 1983). Considerando lo anterior, y además, que la obra de arte es un mensaje, un producto de la acción humana –concepto que nos acerca a una teoría de la comunicación literaria-, podemos asumir lo complejo del estudio del objeto de "arte" y, en nuestro caso específico, de la "literatura".

Las dificultades que surgen al momento de intentar precisar qué es lo *literario* aparecen básicamente debido a ciertos rasgos de inestabilidad que hallamos en torno a este fenómeno. Me refiero por ejemplo, a textos que en otras épocas no fueron considerados como literarios, y que hoy, al sacarlos de su contexto pueden ser interpretados como si lo fueran, por ejemplo diarios de viajes,

cartas personales, diarios de vida, etc. Por otra parte, durante largo tiempo se creyó que era la utilización de ciertos recursos retóricos (metáforas, imágenes, comparaciones, etc.) las que definían *lo literario* de un texto, sin embargo, diversas teorías han descubierto lo que según Culler se podría llamar *la "literariedad" de muchos fenómenos no literarios*, lo que significa, que muchos de estos rasgos, que con frecuencia se han tenido por literarios resultan también ser fundamentales en discursos y prácticas no literarias (2000:30).

El interés del ser humano por comprender e interpretar la literatura -cuyo propósito históricamente ha sido la representación subjetiva de la realidad (Apostel, 1983), ha sido en cada época un asunto (casi) prioritario y lleno de complicaciones. Es así como hoy en día podemos identificar un sin número de teorías -desde la poética de Aristóteles hasta las teorías estructuralistas, formalistas, postestructuralistas, feministas y semióticas del siglo XX, sólo por mencionar algunas- pertenecientes a distintas escuelas y corrientes, que tienen como principal objetivo el estudio de la literatura. Este conjunto de teorías que surgen en torno al texto literario han llegado a constituir la como una verdadera disciplina (Brioschi, 1988). Sin embargo, como ya hemos señalado y, a pesar de las ambiciones de cada una de ellas, aún nos encontramos con muchas dificultades a la hora de diferenciar un texto literario de uno que no lo es.

Por otra parte, contribuyendo en complicaciones a la dificultad de definir *lo literario*, encontramos el hecho de que por mucho tiempo el estudio de la literatura ha sido abordado desde disciplinas no exclusivamente literarias, como la sociología, la historia, la antropología, la semiótica, la psicología, el psicoanálisis y

la fenomenología. En cada uno de estos casos, se ha dado particular importancia sólo a los aspectos que la disciplina de turno estimara pertinentes, centrando su atención básicamente en elementos externos a la obra y distintos entre sí (aspectos psicológicos, contextuales, sociales y políticos). Esto implica, la mayoría de las veces, que el texto literario pierda importancia como tal y que sus estudios se conviertan en verdaderos análisis sociales. Este tipo de investigaciones, y sus respectivos sustentos teóricos han sido denominados "teorías de los contextos literarios" (Van Dijk, 1987: 176).

En absoluta oposición a esta tendencia encontramos otra que considera sin ninguna importancia los aspectos antes señalados y, centra de forma exclusiva su atención en el análisis del texto literario. Este tipo de análisis considera que la principal característica de la literariedad reside exclusivamente sobre la organización del lenguaje, sin embargo, este otro extremo no es capaz de cubrir todas las necesidades que aparecen a la hora de la interpretación, quiero decir con esto que, por una parte sigue dependiendo de elementos externos para realizar un análisis integral del texto literario, y por otra, que tampoco otorga una especificación clara (y útil) que permita distinguir cuáles son las características del lenguaje que permitan analizar los textos como literarios y cuáles no.

Si a partir de lo anterior, consideramos que no son sólo las estructuras lingüísticas del texto las que determinan si "es o no" literario, sino también las estructuras específicas de los respectivos contextos de comunicación en las que se encuentren y que, por lo tanto, dependen de *convenciones* sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura (Van Dijk, 1987:176; Culler, 2000),

podemos reafirmar la necesidad de una teoría de la literatura bien fundada, que comprenda tanto una teoría del texto literario como una teoría de los contextos literarios -incluyendo una que las relacione a ambas- (Van Dijk, 1987:176). En consecuencia, podemos afirmar que, no sólo son importantes las estructuras del texto literario, sino también sus funciones, las condiciones de producción, elaboración y recepción. Que sería en palabras de Apostel, considerar la literatura, en tanto obra de arte, en función de las relaciones triples: productor/ obra/ consumidor (Apostel, 1983).

Siguiendo esta misma línea, actualmente la alternativa es asumir el estudio del texto literario desde el campo disciplinario contemporáneo de la teoría del texto, que considera a los textos como elementos constituyentes de un acto de comunicación, de carácter estético, regulado por una metalengua (Cf., Di Girólamo, 1988; Mignolo, 1978; Segre, 1985; Van Dijk, 1987; Rodríguez, 1994), sin olvidar por supuesto, una de las principales características del texto literario, que puede ser definida como un lenguaje descontextualizado, apartado de otras funciones o propósitos, es decir que es, también en sí misma un contexto, que suscita formas especiales de atención (Culler, 2000: 38)

En este sentido, es importante considerar el concepto de comunicación literaria en el marco de una concepción de la sociedad como un sistema complejo de sistemas de comunicación que pueden distinguirse unos de otros según la estructura y función de los procesos de comunicación que en ellos se desarrollan (Schmidt, 1987:198), donde la comunicación literaria sería uno de ellos.

II.3.1.- *El Padre Mío* (1989) como texto literario

A partir de lo anterior, y para definir la literatura debemos asumirla, como una forma de comunicación. Sobre la base de esta premisa Cesare Segre plantea su concepción comunicativa de la literatura, afirmando que "el texto literario es un enunciado (producto), que conserva las huellas de la enunciación (acto), y en el que el sujeto que habla (el narrador) es portavoz del sujeto de la enunciación (el autor)" (Segre, 1985:21), desde esta perspectiva, *El Padre Mío*, cumpliría con las condiciones para ser entendido como texto literario, y aunque es considerado un buen paso para comenzar, creo necesario precisar con mayor profundidad otros elementos.

Si bien, como ya se ha demostrado, *El Padre Mío* de acuerdo a su producción pertenece a un tipo de transcripción testimonial, la única forma de construir significados en torno a su discurso es desde una perspectiva literaria, puesto que sus rasgos discursivos no corresponden al 'establecido' desde la antropología para un texto de carácter testimonial. Es así como la propia autora afirma en el prólogo de su obra que se requiere abordarla desde un mundo diverso, señalando con ello que el único espacio que permitiría la existencia de este mundo sin cuestionar ni revertir nada es desde la narrativa, desde lo literario, específicamente Eltit recurre a las formas narrativas del monólogo interior.

A partir de lo anterior y considerando la definición del texto literario de Iván Carrasco³, en que otorga a la literatura el poder para explorar y crear mundos

³ Carrasco señala que un texto literario es una forma discursiva que, asumiendo la libertad de no depender del referente, puede explorar variedad de experiencias, dimensiones y mundos misteriosos o enigmáticos de lo humano, lo que abre las puertas a la ficción, la irrealidad, las paradojas, las contradicciones; la literatura también promueve una intensa necesidad de discursos de lo real, de

desconocidos y asociarlos con nuestra realidad utilizando sus recursos lingüísticos, podemos entender la licencia que Eltit se toma al momento de realizar este trabajo, en el sentido de que se atreve a explorar *un mundo misterioso y enigmático de lo humano*, específicamente, el mundo que rodea al Padre Mío.

El personaje principal de la obra, un vagabundo esquizofrénico en permanente estado de delirio, es un sujeto desposeído de todo, incluso de su identidad, las condiciones de su existencia son producto de las contradicciones de las realidades de nuestra sociedad.

Eltit apela a la creatividad y confía en el montaje narrativo del monólogo interior como la única forma de compartir un mundo que a pesar de ser real, sólo los ojos del arte permiten otorgarle un sentido a su existencia.

Desde la imagen Eltit concibe este mundo como intencionalmente puesto aquí para ser observado, cuyos excesos tienen un complejo y desgarrado orden cosmético, reconociendo en su constitución una intención estética, “*Esculturas diseminadas,- ornamentos*” declara, catalogando sus excesos como un barroco visual pesadamente latino, por el orden de su pobreza.

Desde el lenguaje presenta el discurso fragmentario, vertiginoso y circular del Padre Mío, cuya excepcional presencia lingüística no tiene principio ni fin, evoca de esta manera a la literatura como único medio de otorgar vida a estas palabras, que aunque vaciadas de sentido, representan una sociedad enferma, reflejo en una profunda crisis del lenguaje, “una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías” (Eltit, 1989: 17).

apertura al mundo, el conocimiento y los lenguajes, junto a sus tradicionales recursos retóricos y estilísticos que le otorgan su elevada capacidad de convicción (Carrasco, 2002).

En conclusión *El Padre Mío*, en tanto literatura, a partir de una (cruda) realidad proyecta el mundo de un personaje, un ser anónimo, sin identidad (nominal) explícita ni implícita, puesto que es una y varias personalidades a la vez. A partir del autoanálisis de este personaje, Eltit construye su mundo, que llega a nosotros a través del lenguaje y que no podría existir, ni tendría sentido de no ser por el discurso literario; su discurso sólo puede adquirir un sentido semántico y ser interpretado tras un análisis textual de este, pero el sentido completo lo adquiere sólo en el contexto de su producción, llegando así a establecer relaciones relevantes entre su forma y el contenido, y a convertirse en una representación –del país según Eltit- de la sociedad.

Finalmente, consideraremos que *El Padre Mío* es un texto complejo y su estrategia de producción es recogida desde las ciencias sociales, con lo cual podemos afirmar que en el ámbito de su construcción (producción) en *El Padre Mío* encontramos un fenómeno de mutación disciplinaria, puesto que en su creación, Eltit, rompe las reglas de conformación de un texto literario, recogiendo desde la antropología la transcripción testimonial, como técnica de producción.

El resultado de este procedimiento es un texto confuso, pues posee características que lo identifican con el campo antropológico –como testimonio- y con la literatura. Se caracteriza por su heterogeneidad, y en él coexisten contenidos y procedimientos de ambos campos involucrados, sin que la obra pertenezca de forma exclusiva a ninguna de estas disciplinas. Sin embargo, el mundo creado a partir del enunciado de este texto es tan heterogéneo y diverso, que no podría existir sino desde una perspectiva literaria, a pesar de haberse producido con

herramientas de otro campo. Es así como podemos afirmar que *El Padre Mío* no necesariamente debe ser leído con relación al contexto de su producción, como sería el caso de cualquier texto de carácter etnográfico ya que un análisis de su discurso adquiere sentido con o sin conocimiento de este contexto, esto debido a que para analizarlo indispensablemente se debe recurrir a procedimientos posibles sólo desde el campo narrativo, desde el lenguaje, lo que otorga el principal rasgo de literariedad a la obra; por supuesto, sin olvidar que el análisis de perspectivas y circunstancias, otorga un sentido más completo de la obra.

El Padre Mío es un texto que invita a la reflexión, surgido de múltiples experiencias, recuerdos, ficciones y reescrituras, cuyos objetos son semánticamente plurales, variables en el tiempo y el espacio, su particular método de producción no es sólo un capricho de su autora, sino una señal de cómo la obra debe ser recibida, como un testimonio, no de una vida, sino de una sociedad enferma. En otras palabras, como una metáfora de los conflictos de nuestro país.

III. - *EL PADRE MÍO* ¿GÉNERO NARRATIVO O TESTIMONIAL?

Ya se ha explicado que en el ámbito de su producción *El Padre Mío* presenta ciertos rasgos que nos permiten referirnos a él como parte del fenómeno de *mutación disciplinaria*, consecuencia de ello es también que al momento de definir la obra en tanto género discursivo se presenten algunas dificultades, pues se trata de un tipo distinto de producción textual, de carácter híbrido, un nuevo tipo de género. En su obra, Diamela Eltit “literaturiza” un texto eminentemente testimonial y desde el campo de la narrativa literaria lo presenta como un testimonio, un género híbrido, cuya constitución confunde al lector entre el canon literario y el antropológico; aunque recurre, en el enunciado del texto, al monólogo interior.

III. 1. - Narración Testimonial. Concepto y origen del testimonio

El testimonio ha sido recogido por disciplinas como la historia, la antropología y en el último tiempo la literatura, lo que ha permitido reconstruir y revalorizar su significado llegando más que a un mero sentido empírico⁴ de éste, remontando su origen incluso a épocas antes de Cristo.

Paul Ricoeur, en su ensayo sobre la hermenéutica del testimonio ha llegado a establecer tres sentidos de éste: primero, un sentido filosófico, donde la palabra testimonio no se limita a designar sólo el relato de un testigo que narra lo que vio; sino que también se aplica a palabras, obras, acciones, vidas, etc., que atestiguan desde el corazón de la experiencia y de la historia una intención, inspiración, una idea que sobrepasa la experiencia y la historia. En segundo lugar,

⁴ Sentido empírico del testimonio: acción de relatar lo que se ha visto u oído. El testimonio no es la percepción misma, sino, el relato, la narración del acontecimiento (Ricoeur, 1983: 18)

establece el sentido jurídico, al que denomina también histórico, donde el testimonio está al servicio del juicio. Es aquello sobre el cual uno se apoya para juzgar, queda entonces la acción de testimoniar directamente ligada con una situación de discurso, la del proceso judicial, convirtiendo al testimonio en una de las pruebas que la acusación o la defensa expone con el propósito de influenciar la sentencia del juez. Y, por último, encontramos un sentido teológico, cuya diferencia fundamental del segundo sentido es que el testimonio no pertenece al testigo (quien lo entrega), que es un enviado especial a testimoniar. El testimonio viene de otra parte, y entregarlo implica un compromiso total, no sólo de palabras, sino también de acción, llegando incluso a sacrificar la propia vida. En este sentido "El testimonio viene a ser el mediador entre el acontecimiento admirable -el mito- y quien recibe el testimonio al escuchar su narración, implicando una confianza en el que ha visto, pero, a su vez, comprendiéndolo en su sentido que trasciende el hecho relatado. Porque el testimonio atestigua en la exterioridad de la acción al hombre interior mismo, su convicción y adhesión a una causa con la cual identifica su vida" (Ricoeur, 1983).

III. 2.- Testimonio y literatura

El testimonio en la literatura aparece como consecuencia de la crisis de la modernidad, específicamente de los grandes discursos de los grupos de poder, cuyas verdades han quedado cada vez más obsoletas. En vista de la necesidad de representar las voces de las clases subalternas, hasta ahora calladas por los discursos de la modernidad, el testimonio es reconocido como una forma de hacer historia no desde la clase dominante y de escribir la verdadera historia de nuestro tiempo, con la voz multitudinaria del pueblo (Beverley, 1992; Vera León, 1992; Yúdice, 1992). Siendo concebido, principalmente en el campo literario, como la posibilidad de reconstruir la "verdadera verdad" o, en otras palabras, de hacer justicia por los que no tienen voz, recogiendo así distintos aspectos de los tres sentidos del testimonio, señalados por Ricoeur.

Podemos afirmar entonces, que el testimonio pone en juego las relaciones de poder existentes entre dominantes y dominados, e instala en el centro de su escenario discursivo la "voz" del subalterno, es así como en *El Padre Mío* encontramos efectivamente la voz de un subalterno, el representante de un mundo alternativo, ajeno a la realidad de una sociedad construida por el discurso oficial, cuya experiencia de vida nos da a conocer o confirma la existencia de otra historia, de otra realidad, de otra verdad.

Sin embargo, en torno a una definición del testimonio aparecen dos grandes dificultades. En primer lugar la controversia que genera el planteamiento de este como un texto que contiene la verdad, puesto que esta verdad representa sólo a un determinado grupo social, mientras que los grupos que no se ven representados, la

cuestionan como tal. Por otra parte, el problema de la representatividad del testimonio, puesto que en una misma comunidad, que se supone representada por esta verdad, aparecen agentes que no se sienten parte de ella.

Esta discusión ha derivado en más diferencias que acuerdos. Sin embargo, existe cierta concordancia en las opiniones al momento de referirse a algunos temas específicos, como que un testimonio "es un hecho no ficticio, quien lo da (testigo) cuenta de él de manera directa"(Randall, 1992). Recogemos en este sentido, la definición de John Beverley que dice que testimonio en literatura se refiere a "una novela o narración de extensión novelesca en forma de libro o panfleto (es decir, impresa y no acústica), contada en primera persona por un/a narrador/a quien es también el/la protagonista real o el/la testigo de los eventos que él o ella narra, y cuya unidad de narración es generalmente una "vida" o una experiencia de vida significativa" (Beverley, 1989).

De acuerdo a lo anterior, podemos afirmar que en *El Padre Mío* encontramos un texto que no podría ser sino un testimonio, ya que es una *narración impresa* contada por *un narrador* que es el *protagonista y testigo* de los eventos que narra, aunque debemos mencionar que se trata de un testimonio mediado por una entrevistadora y, por lo tanto, es involuntario. En otro sentido, las opiniones también coinciden al momento de reconocer que en esta clase de textos, es indispensable la interacción entre el intelectual y el marginal, de modo que el testimonio se convierte en un espacio apropiado para una labor conjunta, positiva y creativa entre ambos, el momento indicado para que se desarrolle una verdadera solidaridad entre los dos (Beverley, 1989). Este tipo de interacción lo encontramos

también en el proceso de producción de *El Padre Mío*, donde Eltit, autora del texto, en el rol de intelectual, busca al Padre Mío, el marginal, y sin sacarlo de su espacio natural, recoge su historia, que luego da a conocer como un testimonio.

En cuanto a los orígenes del testimonio en Latinoamérica, algunos críticos coinciden en remontarlo a las crónicas coloniales, en las que los indígenas latinoamericanos se expresaban gracias a la intervención de un agente (no perteneciente a su comunidad, generalmente sacerdotes procedentes de Europa) que puso en papel el testimonio oral del informante. Encontramos, desde entonces, uno de los principales propósitos del testimonio, dar a conocer la voz del otro, que según Jameson, se dirige e interpela a un público ("nacional" o regional) en una relación de compromiso y solidaridad con sus hablantes. Otros referentes más contemporáneos que han contribuido a la conformación del canon testimonial en Hispanoamérica son *Hasta no verte, Jesús mío* de Elena Poniatowska; *Biografía de un cimarrón*, *Gallego* y *La vida Real (1966)* de Miguel Barnet; *Me llamo Rigoberta Menchú y así nació mi conciencia* de Elizabeth Burgos y por supuesto, *El padre mío* de Diamela Eltit.

El testimonio asume necesariamente la forma del discurso narrativo. Margaret Randall (1992), hace una doble distinción de la narración testimonial; entre el *testimonio en sí*, refiriéndose a aquellos textos que explícitamente se refieren a una época o un hecho y que pueden pertenecer a cualquier género (novelas testimoniales, discursos políticos, cartas, etc.) y, el *testimonio para sí* donde lo distingue como un género diferente a los demás, con características específicas que lo convierten en una modalidad narrativa particular. Según George

Yúdice, esta nueva modalidad narrativa incluye distintos tipos de discursos, desde la historia oral y popular hasta los textos literarios (Yúdice, 1992).

Aunque a primera vista nos parezca lo contrario, la producción testimonial ha llegado a desestabilizar el canon literario, en tanto cuestiona el concepto de literatura. Aparece así, la necesidad de diferenciar explícitamente a las obras literarias que han sido llamadas testimonios, de otros géneros como la autobiografía y la crónica, en definitiva, la necesidad de delimitar y explicar su lugar en la literatura.

El testimonio aparece en la literatura contemporánea por los requerimientos de representación de experiencias vitales que las formas tradicionales de la literatura excluían, emergiendo así como un desafío y, a la vez, una alternativa a la figura del escritor como héroe, además de reivindicar la pérdida de autoridad de la oralidad que con los procesos de modernización cultural que privilegian el alfabetismo y la literatura como forma de expresión estaba desapareciendo. De esta forma podemos también explicar la constante actitud contestataria del discurso testimonial, que en no pocas ocasiones denuncia a los discursos dominantes así lo hace, por ejemplo, Rigoberta Menchú cuando dice “quisiera dar este testimonio vivo que no he aprendido en un libro”. Así, con muchos adeptos y otros tantos detractores, el testimonio emerge en el campo de la creación literaria modificando el concepto de literatura puesto que lo rechaza como ficción. Esta modificación trae consigo procesos de diversificación y ampliación del canon literario, los que se deben principalmente, a la inclusión de procedimientos propios de la investigación etnográfica y las ciencias sociales (Galindo, 2003).

En el contexto literario chileno *El Padre Mío*, de Diamela Eltit, aparece como una más de las alternativas para representar experiencias vitales que habían sido censuradas por la historia oficial difundida por la dictadura militar. Eltit recoge el testimonio del Padre Mío, un vagabundo y enfermo mental, y expone su realidad como un ejemplo, como una alegoría de la sociedad actual, como el testimonio de un país. Con esta actitud, Eltit, no sólo sobrepasa los límites tradicionales de la literatura, pues incluye elementos propios de otras disciplinas en su creación, sino que también, sobrepasa las del testimonio, puesto que más que dar a conocer las condiciones de vida de este personaje en un mundo subalterno, grita la alteridad de todo un país enfermo, pobre, sucio, esquizofrénico, oculto tras el discurso de quienes ejercían el poder.

Por otra parte, creo necesario señalar que, en tanto testimonio, *El Padre Mío* presenta características específicas que lo distinguen como una modalidad narrativa particular y, siguiendo los planteamientos de Randall, entraría en la categoría de *testimonio para sí*, lo que lo convierte en un género diferente a los que tradicionalmente secundaba el testimonio, como es el caso de lo que conocemos como poesía o novela testimonial. Este nuevo género, puramente testimonial, según lo señala Yúdice 1992, incluiría distintos tipos de discursos, desde la historia oral y popular hasta los textos literarios.

III. 3.- ¿Narración testimonial, un género literario?

Aunque ya se han esbozado atisbos sobre el tema, alguna que otra duda surge al momento de referirse al testimonio como género, por lo que creo necesario plantear ciertas problemáticas que asoman en torno a este tema y que se deben fundamentalmente a que el testimonio presenta rasgos compartidos con otros géneros, llamados también referenciales. Estos se caracterizan, principalmente, porque autor y sujeto de la enunciación coinciden, es decir, son el mismo, y porque en todos ellos el discurso opera, invariablemente, con un referente extratextual de diversa identidad: cultural, social, político, literario, artístico, biográfico, entre otros (Morales, 2001). Podemos mencionar, entre los géneros discursivos referenciales más importantes, la etno-historia, la carta, la crónica, la autobiografía y las escritura memorialística.

En la actualidad existen registros de las grandes transformaciones que históricamente han sufrido los géneros literarios. Es así como nos encontramos, por ejemplo, con géneros que en otras épocas fueron considerados los más bajos, como los poemas de amor o los sonetos y epigramas en el s. XVI, y que siglos más tarde fueron aceptados como los más importantes (s XVIII). Otra de las grandes transformaciones, y tal vez una de las más significativas, es la aparición de la novela - y sus derivados- en el siglo XIX; cambios de esta categoría son los que confirman la tesis de que cada época tiene su propio sistema de géneros, y que este está en relación con la ideología dominante, puesto que ellas evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen (Morales 2000).

Por otra parte, es reconocida y justificada la importancia de la existencia de los géneros literarios y el debate sobre ellos. Tradicionalmente se les han distinguido dos funciones fundamentales para el análisis y la creación de obras literarias, la primera: “como horizonte de expectativas” para los lectores, que leen en función del sistema genérico que ha sido establecido; y, la segunda: como “modelos de escritura” para escritores que escriben en función del sistema genérico existente (Todorov, 1988).

Tzvetan Todorov (1988), señala que los géneros son clases de textos, modos fundamentales de expresión con ciertas propiedades discursivas y que son institucionalizados, codificados y actualizados por una determinada sociedad. Esta actualización, explica el aspecto dinámico de la genericidad y justifica por qué los géneros del pasado han sido remplazados por otros. Sin embargo, estos “otros” no son del todo nuevos sino que son transformaciones que se han hecho por inversión, desplazamiento o por combinación, de los géneros antiguos a través del tiempo (Todorov, 1988). De esta forma se explica la presencia de algunas características discursivas propias de otros géneros en el testimonio, lo que nos permitiría afirmar que no se trata de un género literario ‘autónomo’. Esta afirmación, puede sustentarse además en las dificultades que se suman al momento de iniciar esta empresa. Si consideramos fundamental que “un género es siempre una configuración histórica concreta y única” (Scheafer, 1988:179), al parecer no podríamos hablar del testimonio como un verdadero género, y según Todorov no lo es, puesto que pertenece “al grupo de las cosas siempre posibles”, por lo que se

convierte en un discurso transhistórico, o sea, que puede estar presente en distintas épocas históricas (Todorov, 1988).

El reconocimiento que hacíamos anteriormente, convierte al testimonio en una realidad discursiva, aunque no histórica. Sin embargo, en la actualidad al asumir el testimonio sólo como una realidad discursiva surgen algunas dudas: ¿Cómo se explica la existencia de las propiedades discursivas de la narración testimonial si el mismo Todorov señala que éstas nacen a partir de la existencia histórica de los géneros?. Respondemos a esta pregunta señalando que, desde la segunda mitad del siglo XX el testimonio ha venido conquistando importantes espacios en el campo de la literatura⁵, y como método de investigación etnográfica en la antropología, lo que sin duda alguna contribuye a su consolidación como realidad histórica, y por lo tanto como género, aunque, reconocemos, como se señaló anteriormente, al testimonio como una narración armada con materiales de otros géneros, y que, en alguna oportunidad requirió de un género “autónomo” para actualizarse –generalmente un género narrativo referencial-, rasgo, este último, que le otorga, al discurso testimonial su carácter transgenérico (Morales, 1999).

⁵ En 1970 la Casa de las Américas, de Cuba, incluye al testimonio entre las clases de discursos a que anualmente llama a concurso.

En 1971 el Departamento de Español de la Universidad de Chile abre un seminario sobre “Literatura y testimonio”.

1979, aparece el manual de Margaret Randall “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”, texto fundamental en torno a la discusión en torno al testimonio como discurso.

Existen además importantes compilaciones en torno a la crítica sobre la narración testimonial, de las cuales, podríamos destacar entre las más importantes:

- Jara, René y Hernán Vidal (editores). *Testimonio y Literatura*. Minneapolis, Minnesota. Publicado por: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, Institute for the Study of Ideologies and Literatures and Prisma Institute, 1986.
- Narvaez, Jorge (Comp.). *La invención de la memoria*. Pehuén Editores, Santiago. 1988.
- Beverley, John y Hugo Achúgar (eds). “*La voz del otro: testimonio, subalteridad y verdad narrativa*”. Pittsburg: 1992

En la actualidad, los hechos anteriormente mencionados y el creciente corpus de textos que han ido conformando el canon del discurso testimonial, nos obliga a reconocer en esta narración más que a una forma de decir algo actualizada en un género “autónomo”, pues en realidad, el testimonio genera otro horizonte de expectativas estéticas, sus particularidades discursivas definen la creación testimonial como una "obra abierta", "descentrada", "inorgánica" y "fragmentaria". Así, en *La voz del otro* (Beverley, 1992), se explica que “el testimonio es y no es una forma "auténtica" de cultura subalterna; es y no es "narrativa oral"; es y no es "documental", es y no es literatura”. A partir de esta realidad, el discurso testimonial adquiere más fuerza en su proceso de institucionalización, dejando de ser considerado un tipo de discurso marginal, definiendo cada vez con mayor especificidad las características propias de su discurso y sus respectivas variables. En este contexto, si bien el testimonio es aún poco definible como género literario, fundamentalmente por ser considerado un discurso transgenérico y transhistórico, en la actualidad al menos podemos considerarlo como un género híbrido, en tanto aprovecha la hibridez de formas discursivas postmodernas, con un compromiso social, político e ideológico.

III. 4.- La Narración testimonial su clasificación

En cuanto a las variantes de la narración testimonial, podríamos establecer una clasificación de la siguiente manera. En la relación autor y sujeto de la enunciación (narrador), en la que se hayan dos vertientes: la primera, donde entre ambos existe una identificación semiótica, o sea, el contenido del texto, los hechos

que allí se narran, hacen referencia a acontecimientos que han afectado directa o indirectamente al autor, y son aquellas obras literarias, cuya segunda definición es testimonial, como sería el caso de la novela y la poesía testimonial, y que suelen tener algunos aspectos autobiográficos e históricos.

En la segunda vertiente, y la de mayor interés en este trabajo, encontramos que entre autor y sujeto de la enunciación no existe una identificación como la que señalaba en la variante anterior, es aquí donde aparece la relación del *intelectual* - que es el autor de la obra, Diamela Eltit en nuestro caso específico- y, *el subalterno* (el otro) -que es el sujeto de la enunciación o narrador, el Padre Mío- cuya historia de vida queda plasmada en el texto.

En esta última clasificación, encontramos dos nuevas variantes, que dicen relación con el grado de intervención del *autor-intelectual*, en el relato de la historia de vida del *otro*. La primera de éstas la encontramos cuando el autor interviene directamente en el relato, en cuanto al orden de presentación del texto, cambio de nombre de los personajes y/o lugares o realiza una intervención genérica del relato y éste es presentado como una novela. Un claro ejemplo de este caso lo hallamos en *Los hijos de Sánchez* (1964) de Oscar Lewis. La segunda, la encontramos cuando la intervención del intelectual es mínima y no tiene relación con el contenido del relato, este tipo de intervención se reduce en primer lugar a la presentación del relato (oral) de forma escrita, a la eliminación de las "hipotéticas" preguntas que motivaron la narración por parte del "subalterno", y por último a la existencia de paratextos, generalmente explicativos como son el prólogo y notas a pie de página. Así, en esta variante la labor del intelectual, en cuanto al contenido

del relato no es más que realizar una transcripción del testimonio que se le ha entregado, como lo hace Diamela Eltit en *El Padre Mío* (1989).

Para concluir diremos, que la narración testimonial, a través de la cual se da a conocer una historia no oficial, aparece en Latinoamérica en el marco ideológico de la postmodernidad y como consecuencia de la crisis de los metarrelatos del conocimiento y el poder, convirtiéndose en una forma renovadora de la literatura contemporánea. El floreciente crecimiento del corpus de textos de esta nueva categoría discursiva, obliga a considerarla como un tipo de discurso autónomo por presentar sus propias características y definiciones, aunque tenga influencias de otras categorías de discursos ya existentes.

Por otra parte, creemos que *El Padre Mío* de Diamela Eltit, en cuanto a categoría genérica, pertenece a esta nueva y autónoma forma discursiva, la narración testimonial. Su discurso se caracteriza fundamentalmente, por la inclusión de procedimientos propios de la etnografía y las investigaciones sociales como método de producción de los textos, lo que trae como resultado que estos confluyan entre el campo de lo literario y lo antropológico, lo que constituiría un proceso de mutación disciplinaria y un texto híbrido.

Además de lo anterior, en el caso particular de *El Padre Mío*, nos encontramos con que el discurso de su enunciado no cabe sino en la clasificación narrativa del monólogo interior, entendida en este caso, como una estrategia textual para ampliar los límites temáticos, lingüísticos, estructurales y textuales de esta nueva categoría, por lo tanto, estamos ante un doble fenómeno de mutación, el

primero en cuanto a su producción, y el segundo en cuanto a su categoría discursiva, que es a la vez testimonio y literatura.

IV.- EL DISCURSO EN *EL PADRE MÍO*

Como ya se ha señalado, en *El Padre Mío* nos encontramos ante un texto testimonial, pero por sus características discursivas -la narración recoge recursos del monólogo interior-, de carácter literario. Su enunciado puede definirse como un discurso heterogéneo, pues está conformado por una variedad de citas o referencias pertenecientes a distintos campos disciplinarios, como el literario, etnográfico, filosófico, psiquiátrico, económico, histórico y social, entre los más importantes. Desde esta perspectiva, en esta obra encontramos relaciones intertextuales transliterarias, pues el texto sobrepasa la condición literaria, porque comparte con la literatura algunos géneros, objetos temáticos y estrategias textuales, de disciplinas no artísticas (Carrasco, 1991), como son la historia, la antropología y la psiquiatría.

Esta mezcla de discursos objetivos y sistemáticos, con los discursos emotivos del Padre Mío, provoca cierta discontinuidad en el relato, es decir, salta de un párrafo a otro sin ilación aparente, sin embargo, esto no es más que una consecuencia de la complejidad del texto, en el cual confluyen elementos de distintas disciplinas provocando fenómenos de mutación disciplinaria e intertextualidad transliteraria. La necesidad de dar a conocer esta 'verdad verdadera' que fluía sin parar en el habla del personaje principal, obliga a recurrir a la técnica narrativa del monólogo interior, pues la única manera de expresarla en su totalidad es a partir del simulacro de reproducir el pensamiento (Eltit 1989:17), otorgando así una importante carga semántica a la forma y orden del discurso, más que a la pura significación de las palabras.

IV. 1. - El monólogo interior

Cuando un escritor crea una obra literaria puede recurrir a distintos géneros o modos expresión que poseen propiedades discursivas particulares, entre las técnicas de narración que se pueden utilizar en un relato, encontramos una modalidad narrativa que ha sido denominada *monólogo*, y que consiste en dejar la palabra a un personaje para que pronuncie un discurso en el que puede exponer sus pensamientos o razonamientos, sin que halla un interlocutor que pueda responderle (Marchese, 1998). Esta modalidad aunque muy antigua, ha sido recogida por distintos géneros no necesariamente narrativos como son el dramático y el lírico, siendo actualizada en distintas épocas; es así como podemos identificar, entre otras, una forma moderna de monólogo llamado *monólogo interior* o según Genette en Figures III, *discurso inmediato* (Marchese 1998:171).

El monólogo interior ha sido confundido con el concepto de *corriente de la conciencia*, y en muchas ocasiones ambos fueron considerados sinónimos, mientras que en otras excluyentes el uno del otro. Según Robert Humprey (1969) la corriente de la conciencia, aunque es un término psicológico, puede aplicarse en literatura como una clasificación literaria. De este modo, una obra literaria pertenecería a la corriente de la conciencia, cuando su narración tiene como argumento esencial la conciencia de uno o más personajes, entendiendo la conciencia como el desarrollo completo de la reflexión mental, desde los niveles anteriores a la verbalización racional (Humprey, 1969: 12). A partir de estos principios, Humprey define la *corriente de la conciencia* como un género que debe recurrir a distintas técnicas para explotar su argumento, siendo una de éstas el monólogo interior, técnica que

por lo demás puede ser utilizada por otros géneros, o por fragmentos de algunas novelas, como por ejemplo, *El túnel* de Ernesto Sábato o la *Amortajada* de María Luisa Bombal; con ello, no todas las novelas en las que aparece el monólogo interior, pertenecerían a la *corriente de la conciencia*, y éste puede ser definido como la técnica utilizada en el arte narrativo para representar el contenido mental y los procesos síquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada, tal y como estos existen antes de ser deliberadamente formulados por medio de la palabra (Humphrey 1969:36).

En este último aspecto, repararemos sobre esta explicación, pues si consideramos el monólogo interior como una técnica que puede ser utilizada no sólo desde la corriente de la conciencia, como se dijo anteriormente, la definición de Humphrey es contradictoria al señalar que esta técnica se utiliza para representar el contenido mental y los procesos psíquicos de un personaje porque un texto con estas características pertenece a la corriente de la conciencia, razón por la que creo más adecuado, reemplazar el término *monólogo interior*⁶ por el de *discurso inmediato* propuesto por Genette, según el cual lo esencial no es que sea interior sino que se emancipe desde las primeras líneas de cualquier tutela narrativa (Marchese 1998:171).

Afirmamos entonces que en *El Padre Mío*, Eltit recurre a la técnica narrativa del *discurso inmediato*. Esta afirmación se sustenta básicamente en dos

⁶ Aunque Humphrey realiza la distinción entre dos tipos básicos de monólogo interior (directo e indirecto) no creo necesario profundizar este concepto debido a lo confuso de dicha distinción, pues él define el *monólogo interior indirecto* como *aquel en el que el lenguaje del narrador y el del personaje se funden*, mientras el monólogo directo lo define como *aquel que no tiene oyentes y se presenta sin intervención del narrador, aunque puede aparecer como guía o comentarista*. Pues bien, ¿Si hay narrador se puede hablar de monólogo?.

razones. La primera es que no podría tratarse de un monólogo interior puesto que en este texto el discurso es enunciado en voz alta -Eltit graba y transcribe dicho testimonio- por lo tanto es un 'monólogo exterior' y sus temáticas no representan de manera directa el contenido mental del personaje, aunque sí, en cierta medida, los procesos psíquicos del protagonista, sin embargo, sus características lingüístico-estilísticas no nos permiten estudiar su discurso como un monólogo tradicional. La segunda, porque lo que realmente interesa es la situación narrativa, es decir, si existe o no un narrador como mediador. Veamos pues a continuación algunas características generales del *discurso inmediato*, que se sustentan en algunos de los aspectos distintivos que Humphrey atribuye al monólogo interior, aunque consideraremos sólo aquellos que tienen relación con la narración de los sucesos (diegéticos).

IV. 2.- Discurso inmediato

De acuerdo a lo que hemos señalado, entenderemos el *discurso inmediato* como una forma moderna de monólogo, cuya característica principal es que el narrador desaparece y el personaje toma la palabra desde el principio (Marchese 1998:171), asumiendo la función de la narración que constituye el texto. Esta técnica puede ser adaptada a distintos contextos narrativos, entre ellos la corriente de la conciencia, en el cual se podría hablar de monólogo interior.

IV.2.1 Alternancia pronominal

Por ser inmediato, este tipo de discurso posee ciertas características que lo diferencian de otros tipos de monólogos y se manifiestan en el plano estilístico del texto. Uno de los primeros rasgos distintivos que podemos señalar, es la alternancia de los pronombres personales de la primera y tercera persona con referencia al mismo sujeto (Humphrey, 1969: 38-40). Esto sucede porque el personaje principal adopta el papel de testigo y protagonista de los acontecimientos narrados, desdoblándose en dos personalidades.

En *El Padre Mío* encontramos la voz de un sujeto que relata los sucesos a veces en primera persona singular y otras en tercera persona. Por las características dadas, a partir básicamente del prólogo y del título del texto, sabemos que es él mismo el que protagoniza la narración y que aparece en el texto relatando los acontecimientos en tercera persona, es decir hablando del Padre Mío como si fuera alguien distinto. Esta alternancia la encontramos en los siguientes ejemplos:

“...-, si yo soy el hombre que voy a dar las órdenes aquí yo. Voy a dar las órdenes en el país.” (Eltit, 1989:23),

Y unas líneas más abajo, sin que medie ningún recurso lingüístico ni literario que nos permita decir que es la voz de otro sujeto, lo encontramos afirmando lo mismo pero como si el Padre Mío fuera otra persona:

“El Padre Mío da las órdenes ilegales en el país”(Eltit, 1989:23).

Otro ejemplo textual, aunque de distintas ‘hablas’, que presenta la misma situación y, por lo tanto nos confirma que efectivamente el Padre Mío es

protagonista y testigo en el relato, lo encontramos cuando afirma en su primera ‘habla’:

“porque yo fui solicitado para ocupar esos cargos”(Eltit 1989:24)

y luego en la tercera:

“El Padre Mío fue solicitado para ocupar cargos en la administración,” (Eltit 1989:55)

suponiendo por supuesto que cuando habla de ‘esos cargos’ se refiere a los ‘cargos en la administración’, pues no encontramos ningún elemento que nos permita decir lo contrario.

IV.2.2 Ambigüedad referencial

Como segundo rasgo distintivo de este tipo de discurso recogeremos la ambigüedad referencial de los pronombres, especialmente en los personales y demostrativos. En este caso, encontramos que el referente de los pronombres es ambiguo, no se sabe de qué es exactamente de lo que se está hablando. Esto, se debe a que en los recuerdos del personaje surgen de forma simultánea personas, sucesos, cosas e ideas que son familiares para él y que por lo tanto no necesitan ser nombrados o expresados explícitamente (Humphrey, 1969), sin embargo para el lector la referencia muchas veces es ambigua.

El Padre Mío es un texto que se enfoca exclusivamente en los recuerdos del personaje, por esta razón no es una sorpresa que la ambigüedad referencial aparezca desde las primeras líneas en la obra. “Usted me lleva con el plan de eso.” (Eltit 1989:23), es la primera expresión que hallamos en el texto y nos encontramos de inmediato con dos elementos, *usted* y *eso*, cuyos referentes no aparecen

explícitamente a lo largo de toda la obra y, aunque el lector podría construirlos, esto sería sólo de manera ambigua. Además, en repetidas ocasiones encontramos expresiones como:

“porque yo fui solicitado para ocupar esos cargos”
(Eltit, 1989:24)
“ya que tiene que hablarse de eso en las representaciones”
(Eltit, 1989:41),

realizando sólo vagas alusiones a qué es eso de lo que debería hablarse, o a cuáles son los cargos a los que se refiere, pues en algunas oportunidades aparecen como los cargos que tienen que poseer numerosas personas de la “Administración”, cargos que son solicitados por los Ilustrísimas, etc. y que en distintos momentos del texto podrían referirse a cargos como la presidencia de la República, cargos en la administración pública, en instituciones bancarias, hospitalarias, municipalidades en distintas comunas, cargos en partidos políticos, etc.

Y, por último, otro elemento que revela ambigüedad referencial y está presente en toda la obra es el pronombre *ellos* que encontramos en expresiones como “Ellos no son comunistas aquí”, “Porque yo fui solicitado por ellos”(30), “Yo no soy cómplice de ellos, con el exterminio”(47) o “y a mí me planearon porque a ellos no les convenía yo”, sólo por mencionar algunas, y se refieren a quienes “lo tienen planeado (23) o lo planearon anteriormente (24)”, en ocasiones refiriéndose a sus superiores, a veces sus ex-amigos políticos, otras sus enemigos de siempre, sin dar en ningún momento señales explícitas o claras de quienes son en realidad.

IV.2.3 Sintaxis fragmentada

Como tercer rasgo distintivo en el discurso inmediato que Eltit utiliza, podemos señalar su sintaxis fragmentada o caótica, que es producto de la frecuente interrupción de unas ideas para intercalar otras provocando cierto grado de incoherencia en el texto. Sin embargo, esta interrupción finalmente no hace más que mostrar, incoherencia y abundancia del lenguaje del Padre Mío. A lo largo de toda la obra Eltit utiliza este recurso.

Extracto de la primera Habla (1983):

“Pero ustedes no saben eso. Yo superé a Argentino Ledesma como cantante. Argentino Ledesma es el señor Luengo que es el señor Colvin.-¿Sabe?-. Yo estoy planeado más de veinte años, -¿No sabe de lo que estoy hablando?, ¿No ve que yo tendría la misma edad con el medicamento?” (33)

De la segunda Habla (1984):

“Pero antes de que estuviera recluido para silenciarme, como le estoy conversando, estuve con el señor Colvin, antes, allá, en el otro lado, en Providencia, en una de las clínicas para las personas que poseen preferencias o garantías o privilegios. Estuve en el Observatorio de El Salto con el señor Colvin, al otro lado, yo también, sí. Porque yo vengo en auto en esa fecha. Fui mandado a buscar para la casa del Presidente Alessandri, que tienen unas propiedades en Curicó.”(47).

De su tercera Habla (1985):

“De esas personas que eran familiares cercanos de mi familia, pero no de mí: escuche bien lo que le estoy hablando, al ser Ilustrísimas, que son representantes bancarios de lo que estoy al cabo ahora yo, pero no antes. Si ustedes me prestan la colaboración de lo que me hace falta para hacer mis diligencias yo los puedo llevar a ver algunos vehículos. Están armados también algunos, porque yo estoy asegurado por el televisor”(58)

Como queda demostrado en los ejemplos, la constante interrupción de unas ideas con otras y el exceso de divagaciones, a lo largo de toda la obra, otorga al texto cierto grado de incoherencia, que es uno de los rasgos principales de este tipo de discurso y que es lo que Eltit define como la vertiginosa circular presencia lingüística del Padre Mío que no tenía principio ni fin (Eltit, 1989:15).

IV.2.4 Recursos tipográficos

Y por último, mencionamos ciertos recursos tipográficos utilizados en este discurso para señalar cambios de dirección, de tiempos e incluso de personajes o voz del hablante. En *El Padre Mío*, aunque escasos, encontramos algunos de estos recursos que nos permiten confirmar algunas apreciaciones hechas previamente, es el caso de los guiones (-) utilizados en el texto para señalar frases explicativas:

“que en ese entonces era representante de Abastecimientos y Hospitalario,-pero él ya está retirado” (Eltit 1989:25)

“-eso es lo que me hace falta-“(Eltit 1989:41),

o preguntas que el personaje se hace a sí mismo al realizar su reflexión:

“-¿Cómo no voy a saberlo yo?-" (Eltit 1989:23).

Sin embargo, este punto merece una atención especial, pues es precisamente con la utilización de este recurso tipográfico, (-) que podemos corroborar la presencia de una segunda persona en la creación del texto, de un intelectual, en este caso Eltit, que recoge el testimonio del Padre Mío. Lo podemos comprobar en dos sentidos, el primero lo hallamos de parte del personaje quien dirige sus interrogantes, “-¿Cuánto cree que habría progresado de esa fecha a esta fecha yo, si hubiera trabajado en lo mismo y si hubiera tenido la ayuda indicada en los

medicamentos por lo extendido?-(Eltit 1989: 24), o explicaciones “-por esto que le estoy conversando yo-”(Eltit 1989:26), de forma directa a una segunda persona, a un usted que se entiende es quien escucha el testimonio. Debo aclarar en este sentido que aunque en el texto aparecen otros vocativos en segunda persona como “Usted me lleva con el plan de eso”(Eltit 1989:23) o “Así es que ustedes ya lo saben, por eso es que les doy esta explicación, si ustedes no se ponen de acuerdo, la mayoría, están todos planeados para el exterminio”(Eltit 1989:28), estos pueden ser leídos sólo como parte del relato del protagonista, del recuerdo del Padre Mío, y no como si se estuviera dirigiendo a un interlocutor.

El segundo sentido, se relaciona directamente con la intervención que realiza el oyente en la narración de la historia. Los guiones indican la presencia de una segunda persona que para nosotros que conocemos la situación, es el entrevistador, que sería también el narrador ausente que ha sido reemplazado *por la vertiginosa presencia* verbal de este personaje testigo y protagonista de los hechos, que se ha convertido en el narrador del texto. Esto se manifiesta porque, ocasionalmente, las ideas son interrumpidas por apelaciones:

“El Partido Comunista -¿sabe cuál es aquí?:- las asociaciones religiosas, ya que a todo hombre -¿sabe usted por qué los matan?:- para quedarse con las propiedades de ellos y por las personas que ocupan cargos y que representan las garantías de ocupar cargos.”(Eltit 1989:25),

que aparecen entre guiones, lo que indica la presencia de la segunda persona, a mi parecer por su intervención directa. Sin embargo, podría leerse también como la utilización del lenguaje apelativo por parte del mismo sujeto para orientar su relato

en torno a los conocimientos o intereses de su oyente, lo que de todas formas indica la presencia de un segundo sujeto,

“Porque esas garantías se las ofreció el Presidente a la representación administrativa del estado y al personal, que hasta aquí no le ha dado cumplimiento, porque yo ignoraba y -¿sabe por qué?-, porque yo fui elegido antes para despistar en estos compromisos” (Eltit 1989: 59-60).

De lo que no cabe duda, es que el uso de este recurso tipográfico otorga coherencia al relato, y permite al lector interiorizarse mejor de las ideas que trata de transmitir el protagonista pues, en cierta medida, estas intervenciones lo representan.

IV. 3.- El problema de la identidad en *El Padre Mío*

La desarticulación semántica y sintáctica presente en *El Padre Mío*, provoca también en el texto, un problema de identidad en el sujeto que emite el relato. La alternación de los pronombres, la ambigüedad referencial de los mismos, y el uso exagerado de ciertos recursos lingüísticos, genera grandes contradicciones respecto al sujeto, e incluso respecto a si el personaje conserva algún dominio sobre su propio yo, pues en repetidas ocasiones habla con distintos nombres, y como si fueran personajes distintos, de quienes más adelante señala como el mismo:

“Igual que el señor Colvin que es el señor Luengo, que vendió esas garantías ilegales y le tocó...”(Eltit 1989:25)

“donde llega el señor Colvin, llega el señor Allende, cerca de la villa Carlos Cortés, en una verdulería que hay ahí. El mismo señor Pinochet es el señor Colvin, es el mismo jugador William Marín de Audax Italiano, el mismo. El es el señor Colvin, el señor Luengo, el rey Jorge, uno de ellos, el retirado...”(Eltit 1989: 29)

y más adelante:

“Las representa El Padre Mío que es el señor Luengo que es diputado y senador” (Eltit 1989:56)

A pesar de que el texto se articula como uno en el que predomina la función testimonial, este discurso fragmentado, contradictorio e incoherente pone al descubierto las múltiples identidades que representa el Padre Mío. Efectivamente estamos ante un relato de ‘lo visto y lo vivido’ por este personaje, sin embargo, en el texto él es la víctima y el victimario también, dejando con ello al descubierto la caótica y corrupta situación de un país, de una sociedad enferma y contaminada, confusa, cuya identidad se ha diluido.

“El señor Luengo, el señor Colvin, el señor Pinochet, él mismo, él se quedó con las garantías ilegales bancarias en complicidad con el Padre Mío”(Eltit 1989:30)

IV. 4.- Intertextualidad transliteraria. Rastros históricos y psiquiátricos en el discurso de *El Padre Mío*

La variedad de citas o referencias pertenecientes a distintos campos disciplinarios como el histórico-social y el psiquiátrico, mezclados con los recuerdos y las auto referencias del Padre Mío, nos permiten afirmar que en el texto nos encontramos ante un fenómeno de intertextualidad transliteraria. Son múltiples los elementos que podemos distinguir en este sentido.

El discurso histórico y social, aunque fragmentado y, ocasionalmente, algo confuso, está presente durante todo el texto mediante alusiones tanto a acontecimientos como a personajes nacionales e internacionales del mundo social y político. Todas estas alusiones se mezclan con propagandas comerciales y políticas, sentimientos personales y divagaciones sin sentido. Sin embargo, es evidente que

tras este ‘cóctel’ de discursos hay un mensaje que denuncia las irregularidades, las manipulaciones y la corrupción de una sociedad en crisis.

“Los matan para quedarse con las propiedades de ellos”, “El Padre Mío vive de la usurpación permanente”, “él subsiste de ingresos bancarios ilegales”, entre otras, son las expresiones que sustentan esta denuncia, acompañadas, por supuesto, de nombres y alusiones de y a importantes personajes e instituciones que manejan poder, aunque en distintos niveles, como por ejemplo las Fuerzas Armadas, el Hospital Siquiátrico, el Partido Socialista, el Partido Comunista, la comuna de Santiago, entre otras, incluso del ámbito internacional como la Organización Gamal Abdel Nasser⁷ (Eltit 1989:26). Estos referentes históricos, rebelan las contradicciones y los oscuros intereses del país norteamericano, que niega su ayuda a Egipto –que no representaba en absoluto la adquisición de más riquezas-, por los mismos años en que se proponía ‘apoyar el desarrollo socioeconómico’ de Latinoamérica, interviniendo con programas como el de la Alianza por el Progreso, al que también se hace referencia en El Padre Mío “ya que fui solicitado por el compromiso de la Alianza para el progreso, las garantías de preferencia” (Eltit 1989:24).

La Alianza para el Progreso, “El compromiso con el Perú, con Argentina y con Centro América, una representación bancaria” (Eltit 1989:31), se hallaba activa también en Chile, “de la complotación por el régimen fascista del Partido Socialista

⁷ Gamal Abdel Nasser, fue un sabio estadista egipcio, nacionalista y socialista que el 23 de julio de 1952 dio un golpe de estado en su país y luchó por su nacionalización, en contra de la corrupción de la casta dirigente y del colonialismo británico. Apoyado por la Organización Secreta de los Oficiales Libres que el mismo inició, organizó el mundo árabe unido y en sus intentos por mejorar las condiciones de vida en su país solicitó ayuda a países occidentales, como Estados Unidos, cuyas respuestas fueron negativas.

en el Tratado de la Alianza para el progreso, con el que posee compromisos este país” (Eltit 1989:40), en la agitada década de los sesenta y hasta 1973, precisamente cuando Chile se encuentra inmerso en una caótica situación política y económica, cuyos representantes más emblemáticos, todos candidatos a presidente de la república desde 1957 y que en algún momento llegaron a ocupar el cargo, aparecen también en nuestro texto en repetidas ocasiones “que los representa el señor Frei, el señor Allende y el señor Alessandri” (Eltit 1989:43), “Son tres Ilustrísimas que han ocupado cargos con ese nombre” (Eltit 1989:47) y finalmente “el señor Pinochet, el Padre Mío, tampoco” (Eltit 1989:30).

Estos personajes, quienes son aludidos incluso de forma implícita como en “Cuando postuló, él se hizo diputado y senador” (Eltit 1989:31) refiriéndose a Jorge Alessandri Rodríguez, o más adelante “Pero el señor Allende no es el que da las órdenes ahora, las da el señor Colvin” (Eltit 1989: 46), aludiendo al golpe de estado de 1973 y, como veíamos en apartados anteriores (IV.3), a Pinochet. Y para terminar con la ejemplificación, “Es importante lo que se publicó en los periódicos, por enfermo mental y por asesinato” (Eltit 1989:43), refiriéndose, aunque no sólo a esa, a la sospechosa muerte de Eduardo Frei Montalva, y al mar de especulaciones que en torno a ésta surgieron desde el año 1982.

En el último ejemplo que señalaremos se dejan en evidencia las extrañas relaciones del Padre Mío, “Yo tengo un compromiso con el Presidente Alessandri, ya que yo fui solicitado por él, por el señor Frei y por el señor Allende” (Eltit 1989:45). De esto podemos interpretar, entre otras cosas, la corrupción de los poderes, de los ‘ingresos ilegales’, del contexto político de un país y una sociedad

en crisis. Eltit, muestra a través de este discurso histórico alternativo, la otra cara de la ‘moneda’, el negativo de la historia oficial.

En cuanto al discurso psiquiátrico, podríamos señalar de acuerdo a Michel Foucault en su libro *Enfermedad mental y personalidad (1984)*, que una patología mental se define como la alteración intrínseca de la personalidad, la desorganización interna de sus estructuras y la progresiva desviación de su devenir (Foucault 1984:17). Bleuler (en Foucault 1984) la caracteriza de un modo general señalándola como una perturbación de la normal coherencia de las asociaciones, una fragmentación de la corriente del pensamiento y una ruptura del contacto afectivo con el medio ambiente por una imposibilidad de entrar en comunicación espontánea con la vida afectiva de los demás (1984:14). Desde este punto de vista, no cabe ninguna duda que en *El Padre Mío*, encontramos el discurso de un sujeto cuyas competencias mentales están perturbadas. Como la intención no es realizar un estudio psiquiátrico de la personalidad de nuestro sujeto, se señalaran a continuación sólo algunas de las características que nos permiten realizar esta afirmación.

Según señala Armando Roa (1981), los cambios en las enfermedades mentales y los cuadros psiquiátricos han sido considerados sólo uno más de los anuncios de una época distinta, ya veíamos en los primeros capítulos de este trabajo como la crisis del lenguaje, de los grandes discursos de poder y del conocimiento, etc., han forjado una época ‘la postmodernidad’ que ha traído cambios e influencias en distintas áreas, incluyendo la literatura; pues bien, estas transformaciones pueden ser también abordadas desde un punto de vista clínico, la incomunicación,

el desierto en que se mueven los espíritus, la dolorosa soledad, serían el pago necesario de todo giro trascendente, de todo decisivo alumbramiento del ser (Roa, 1981:13).

Desde la segunda mitad del siglo XX, con el viraje de la cultura occidental, racionalista y cientificista, se ha ido forjando una nueva 'atmósfera sintomática' de los cuadros psiquiátricos, lo que según Foucault es una consecuencia del conflicto existente entre un sistema abstracto de derechos que definen nuestra sociedad y el hombre concreto, pues para él la libertad teórica y la igualdad abstracta que conforman este sistema de derechos no definen completamente al hombre real, porque entre otras cosas, en este sistema no cabe la enfermedad mental (Foucault, 1984:116). En este contexto, la psiquiatría contemporánea tiende a ver en las enfermedades, y sobre todo en las enfermedades mentales, un modo de expresar desvalimiento individual y una petición de socorro, donde enfermedades como la esquizofrenia traducen disconformidad, sufrimiento y protesta (Roa, 1981), llegando así a convertirse en una reacción de defensa generalizada ante los conflictos y contradicciones sociales. Sin embargo, para nuestra sociedad el demente es un insulto, un sujeto de escándalo que es expulsado a los límites exteriores de la ciudad para no ver en él las contradicciones y crisis del sistema social, que han hecho posible su enfermedad (Foucault, 1984: 116). En *El Padre Mío*, esta última apreciación, constituye uno de los rasgos definitorios del personaje, puesto que Diamela Eltit, desde el prólogo indica: "Conocí al Padre Mío en 1983. Habitaba en un eriazó en la Comuna de Conchalí..."(Eltit, 1989:15), sector ubicado en los márgenes de la ciudad. Pues bien, nos preguntamos ahora ¿existen

otros rasgos de personalidad de este sujeto que lo indiquen como un enfermo mental, como una víctima de un sistema social en crisis?.

Las características en el discurso del Padre Mío permiten clasificarlo como un *discurso inmediato* - o monólogo interior para otros-, sin embargo, algunas de estas características, desde otro punto de vista, ya no literario sino más bien científico, nos permiten realizar una caracterización de la condición patológica de la personalidad del sujeto-hablante y protagonista en nuestro texto.

Uno de los principales rasgos de la patología o enfermedad mental es que ésta suprime las funciones complejas, inestables y voluntarias de la personalidad, exaltando las funciones simples estables y automáticas (Foucault, 1984:31). Algunas de las conductas que develan estas últimas funciones se reflejan, por ejemplo, en la sucesión continuamente quebrada y desordenada de las conductas, en la forma explosiva de las reacciones emocionales, la ausencia de las conductas del diálogo, la amplitud de los monólogos sin interlocutores, la pluralidad de coordenadas espacio temporales, los espacios fragmentados y momentos independientes. Todas estas conductas constituyen características de un nivel arcaico en la evolución del individuo -lo que indica que se concibe la enfermedad como proceso regresivo- o son típicas de las reacciones infantiles (Foucault 1984: 32).

Es así como, según su gravedad, cada enfermedad anula una u otra conducta que la sociedad en su evolución había hecho posible, substituyéndolas por formas primitivas de comportamiento, formas que encontramos también en nuestro texto de estudio. Tenemos, por ejemplo, que el diálogo, como forma suprema de la

evolución del lenguaje, deja lugar a una especie de monólogo en el cual el sujeto se relata a sí mismo lo que hace, o bien realiza un diálogo con un interlocutor imaginario (Foucault 1984: 38), y como ya fue señalado (IV. 1), encontramos la voz de un sujeto que pronuncia su discurso en forma de monólogo, exponiendo sus pensamientos sin dar pie, o dejar un rastro evidente de la presencia de un interlocutor, que bien podría ser imaginario. Vemos pues, cómo el monólogo fragmentario sustituye a la síntesis compleja del diálogo; la sintaxis, a través de la cual se logra una significación, está anulada y, no subsisten más que elementos verbales de los que se desprende un sentido ambiguo, polimorfo y lábil (Foucault, 1984: 30).

Otra de las conductas exaltadas, por este tipo de patologías, es que el criterio social de la verdad (creer lo que los otros creen) ya no tiene valor para el enfermo (Foucault 1984: 39), así como la libertad es vana y la igualdad no tiene significado; en nuestro caso particular, el Padre Mío, en ese mundo en que la ausencia de los demás ha dejado sin solidez objetiva, introduce todo un universo de símbolos, de fantasmas y de temores que lo acechan continuamente,

“A mí me tienen planeado más de veinte años en esos asuntos”(Eltit 1989: 23),

sin dejar un minuto de paz o descanso,

“A mí me intentaron matar antes por él, cuando necesitó dinero él, ya que lo necesitó cuando mataron a mis familiares”(Eltit 1989:26).

Finalmente, podemos señalar cómo el enfermo pierde el dominio de su universo simbólico; y el conjunto de palabras que utiliza se convierte en una forma lingüística arcaica de los signos, existe gran ambigüedad referencial y la personalidad se hunde en la incoherencia e incluso la coherencia espacio temporal

que se adecuaba al aquí y ahora se ha arruinado, y no subsiste más que un caos de horas sucesivos y de instantes insulares (Foucault 1984:39). Efectivamente en *El Padre Mío* no existe ninguna referencia temporal (más que espacial) de los hechos asomados en su discurso, y aunque sea incoherente, la única posibilidad que tenemos, es entender la conducta del “relato a los demás”, de la locución, el hecho de contar, de divagar, como una de las conductas que forma parte del presente (Foucault 1984: 37), “por lo que le estoy conversando yo”(Eltit 1989:30). Sin embargo, los acontecimientos a los que se refiere carecen por completo de dicha referencia, y el sujeto se encuentra incapaz para proyectarse en el futuro y para reconocerse en un pasado.

La conciencia difusa de nuestro personaje –característica común de la personalidad esquizofrénica- la reconocemos en el lenguaje que invade ‘sin principio ni fin’ todo el campo de la expresión del sujeto. Su monólogo deshilvanado traduce, si es fiel a su naturaleza, parte del habla íntima (Roa 1981: 23), de modo que el mundo fragmentario que describe corresponde a su conciencia dispersa, el pensamiento deshilvanado procede por fragmentos aislados y –según Foucault- compone un mundo vacío y negro de “síncopes psíquicos”(1984:43)

El Padre Mío trabaja para la rebelión de los negros y para el exterminio, pero no soy cómplice con él (Eltit 1989:43).

El padre mío es el que da las órdenes para eso, pero yo no soy cómplice con él (Eltit 1989:55).

Yo no soy cómplice de la usurpación bancaria y el Padre Mío es cómplice con el señor Colvin que es el señor Luengo (Eltit 1989:60).

Podemos decir, entonces, que la exagerada y circular fluidez del lenguaje en el Padre Mío, no es más que una consecuencia de la fragmentación de su

conciencia, que se ve aún más exagerada por la desaparición de otras conductas más complejas, como las que señalábamos anteriormente, desaparición que deja espacio libre a las conductas segmentadas y simples, que liberan elementos disociados en una forma de absoluta incoherencia (Foucault, 1984: 30-31), cuya principal consecuencia es la ruptura del contacto afectivo y la pérdida del contacto con la realidad.

Como conclusión, podemos afirmar que, efectivamente el discurso de *El Padre Mío*, es un discurso heterogéneo, en él confluye una variedad de referencias pertenecientes a distintos campos disciplinarios provocando en el texto relaciones de intertextualidad transliteraria, pues éste sobrepasa la condición literaria, al compartir con la literatura algunos géneros, objetos temáticos y estrategias textuales, de disciplinas no artísticas. Este fenómeno, se constituye como la única forma de dar a conocer a este sujeto esquizofrénico, delirante, incoherente, vagabundo, pobre y excluido, ya no sólo como el personaje, sino además como la metáfora del país, de Chile, como señala la propia Eltit (1989:17).

V.- CONCLUSIÓN

La complejidad del texto de Diamela Eltit, es evidente desde el primer momento, sin embargo, un estudio como el que se ha realizado en este trabajo, respecto a cuáles son los rasgos o características que le otorgan dicha complejidad, nos permiten encontrar en ella una coherencia con lo que representa, una época de crisis, del saber, del poder, de la sociedad, del hombre.

El primer fenómeno que podemos identificar en el texto, y que incorpora categorías interdisciplinarias, está estrechamente ligado a la manera con la que Eltit produce su texto. La autora revela la necesidad –función testimonial- de dar a conocer esta ‘verdadera verdad’, este mundo alterno, que da cuenta de la crisis y falta de validez de la historia autorizada, y para ello recurre a la transcripción testimonial - técnica de producción de investigaciones etnográficas-, constituyendo con ello, un fenómeno de *mutación disciplinaria*, ya que, además de esta técnica que recoge desde la antropología, Eltit recurre al montaje del lenguaje narrativo, es decir, al escenario literario, como medio para dar a conocer el testimonio del Padre Mío. Así, el lenguaje adquiere tal relevancia que ocasionalmente llega a ser él mismo el protagonista del texto, y el único punto real de encuentro entre las disciplinas que convergen en su discurso, es decir, entre la antropología y la literatura.

El Padre Mío de Diamela Eltit, en cuanto categoría genérica, pertenece a una nueva modalidad discursiva, la narración testimonial, cuyo discurso se caracteriza fundamentalmente, por la inclusión de procedimientos propios de la etnografía y las investigaciones sociales como método de producción de los textos. La narración testimonial, uno de los fenómenos que identificamos en el texto,

aparece en Latinoamérica en el marco ideológico de la postmodernidad y como consecuencia de la crisis de los metarrelatos del conocimiento y el poder, el creciente corpus de textos de esta nueva categoría discursiva, obliga a considerarla como un tipo de discurso autónomo, pues presenta sus propias características y definiciones, aunque tenga influencias de otras categorías de discursos ya existentes.

Así vemos que el texto, resultado de esta *mutación disciplinaria*, posee características que lo identifican con el campo antropológico –como testimonio- y con la literatura –como novela, en tanto el mundo creado a partir de su enunciado es tan heterogéneo y diverso, que no podría existir sino desde una perspectiva literaria- recurriendo al *discurso inmediato*.

El último fenómeno que identificamos en *El Padre Mío*, y que incorporaría categorías multidisciplinares, es la intertextualidad transliteraria. Este aparece porque el texto sobrepasa la condición literaria, al compartir con la literatura algunos géneros, objetos temáticos y estrategias textuales, de disciplinas no artísticas como la historia y la psiquiatría, constituyéndose aún más en un discurso heterogéneo y en una forma de dar a conocer a este sujeto esquizofrénico, delirante, incoherente, vagabundo, pobre y excluido, ya no sólo como personaje, sino como una metáfora de Chile.

En definitiva, *El Padre Mío* de Diamela Eltit no es un texto literario en sentido estricto debido a la incorporación de elementos desde otras disciplinas. Es producido como si fuera un testimonio sin embargo, en rigor, tampoco es un texto antropológico por los rasgos literarios que lo constituyen. Por otra parte, cabe

señalar que él o los fenómenos que dan origen a este tipo de textos híbridos genéricamente y heterogéneos en el discurso, aparecen como una forma de literatura renovadora que descubre nuevas estructuras en la literatura contemporánea y que desarrollan una variedad de estrategias textuales ampliando así sus límites temáticos, lingüísticos, estructurales, textuales y comunicativo.

VI. BIBLIOGRAFIA

Fuentes primarias

ELTIT, Diamela. 1989. *El Padre Mío*. Santiago: Francisco Zegers Editor.

Fuentes secundarias

ALVARADO, M. 2001. *La antropología poética chilena como textualidad híbrida*. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias Humanas, mención Lingüística y Literatura. Valdivia, Universidad Austral de Chile.

_____ 2002. “Introducción a la antropología poética chilena”, *Estudios Filológicos* N° 37. Págs. 170-183.

APOSTEL, L. 1983. *Interdisciplinarietà y ciencias humanas*. Madrid: Tecnos/Unesco.

BARTHES, Roland. 1968. “The death of the Author”, tr. Geoff Bennington, en David Lodge, ed. *Modern Criticism and Theory*. London and New York. Longman, 1988, pp 167-172.

BEVERLEY, John. 1992. Introducción. *La voz del otro: testimonio, subalteridad y verdad narrativa*. Eds. John Beverley y Hugo Achúgar. Lima-Pittsburg: Latinoamericana. 7-18.

BRIOSCHI, F. Y Di Girolamo, C. 1988. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel.

BOTTOMORE, T. 1983. “Introducción” en APOSTEL, L. 1983. *Interdisciplinarietà y ciencias humanas*. Madrid: Tecnos/Unesco. 11-20.

BINNS, N. 1999. *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*. (Nicanor Parra, Enrique Lihn). Bern, Alemania, Peter Lang.

CARRASCO, I. 1981. “Análisis de la narración literaria según Gerard Genette”, en *Documentos lingüísticos y literarios* N° 7. Universidad Austral de Chile. Valdivia. 8 – 15.

1991 Los textos de doble codificación. Fundamentos para una investigación. Iván Carrasco. *Estudios filológicos* N°26. Universidad Austral de Chile, Valdivia. 5 – 15.

1995. “Las voces étnicas en la poesía chilena actual”. *Revista Chilena de Literatura* N° 47. Santiago: Universidad de Chile. 57 – 70.

2002. “Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual”. *Estudios Filológicos* N° 37. Universidad Austral de Chile. Valdivia. 199-210.

2003. “La antropología poética como mutación disciplinaria”, en *Estudios Filológicos* N° 38. Universidad Austral de Chile. Valdivia. Págs. 7-17.

Corominas, Joan 1980. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid : Gredos. V. 5.

CULLER, J. 2000. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.

DIJK, Teun A. 1987. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros.

ECO, U. 1987. *Lector in Fábula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

1995. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.

FOUCAULT, M. 1983. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

1984. *Personalidad y enfermedad mental*. Barcelona : Piados.

GALINDO, O. 1992. “Escritura y verdad en dos crónicas polémicas de la colonia. El cautiverio feliz: Crisis y saber.”, *Documentos lingüísticos y literarios* N° 18. Universidad Austral de Chile. Valdivia. 23 – 29.

2002. “Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn”, en *Estudios Filológicos* N° 37. Universidad Austral de Chile. Valdivia. 225-240.

2003. “Registro y transcripción testimonial en la poesía chilena actual. Lihn, Zurita”. *Estudios Filológicos* N° 38. Universidad Austral de Chile. 19-29.

2003. “Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXIX, N° 58. Lima-Hanover, 2do. Semestre. 193-213

- GEERTZ, C. 1989. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. 1972. *Narrative Discourse* [traducción del francés al inglés, Jane E. Lewin]. Oxford, Basil Blackwell, 1980 [1972].
1998. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- HAMMERSLEY, M y Atkinson, P. 2001. *Etnografía*. 2ª eds. Barcelona: Paidós.
- HUMPREY, R. 1969. *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Santiago, Chile: Universitaria.
- LIENHARD, M. 1992. "Prólogo". *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas (Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX)*. Caracas: Ayacucho.
- LYOTARD, J. 1994. *La condición post-moderna*. Madrid: Cátedra.
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. 1998. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MIGNOLO, W. 1978. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.
- MORALES, L. 1999. "Géneros Referenciales y narración testimonial". *Mapocho*. Santiago N° 46. 167-176.
2001. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Editorial Cuarto propio. Santiago.
- RANDALL, M. 1992. "¿Qué es y cómo se hace un testimonio?". *La voz del otro: testimonio, subalteridad y verdad narrativa*. Eds. John Beverley y Hugo Achúgar. Lima-Pittsburg: Latinoamericana. 21 – 45.
- RICOEUR, P. 1983. *Texto, testimonio y narración*. Santiago, Chile: Eds. Andrés Bello.
- ROA, A. 1981. *Enfermedades mentales: psicología y clínica*. Santiago: Universitaria.
- RODRÍGUEZ, Cl. 1994. *Lienlaf: la voz de la bandada. Enfoque etnocultural en el texto se ha despertado el ave de mi corazón*. Tesis para optar al grado de magíster en Filología, mención literatura hispánica. Valdivia. UACH.

- RUFINELLI, J. 1990. "Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?". *Nuevo Texto Crítico*. Vol. III. Nº 6. Segundo semestre. 31 - 42
- SHAW, D. 1999. *Nueva narrativa hispanoamericana: - Boom. Posboom. Posmodernismo.* 6ª edic. Madrid : Cátedra
- SEGRE, C. 1985. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- SCHEAFER, J. 1988. "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", en Todorov, T. 1988. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- SHMIDT, S. 1978. *Teoría del texto*. 2ª edición. Madrid: Cátedra.
1987. "La comunicación Literaria". *Pragmática de la comunicación literaria*. J. A. Mayoral (ed.). Madrid: Arco / libro.
- SINACEUR, M. A. 1983. "¿Qué es la interdisciplinariedad?". Apostel, L. 1983. *Interdisciplinariedad y ciencias humanas*. Madrid: Tecnos/Unesco.
- TODOROV, T. 1988. "El origen de los géneros". Todorov, T. 1988. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- VELASCO, H. y DÍAZ de RADA, A. 1999. *La lógica de la investigación etnográfica*. Trotta, 2ª ed.
- VERA LEÓN, A. 1992. "Hacer hablar: la transcripción testimonial". *La voz del otro: testimonio, subalteridad y verdad narrativa*. Eds. John Beverley y Hugo Achúgar. Lima-Pittsburg: Latinoamericana. 181-199.
- YÚDICE, G. 1992. "Testimonio y concientización". *La voz del otro: testimonio, subalteridad y verdad narrativa*. Eds. John Beverley y Hugo Achúgar. Lima-Pittsburg: Latinoamericana. 207-277.

Bibliografía sobre Diamela Eltit y su obra

BRITO, E. 1990. “La narrativa de Diamela Eltit: un nuevo paradigma socio-literario de lectura” en *Campos Minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio. 167-218.

Siete escritoras chilenas. Santiago: Rapa Nui. 521-552.

LAGOS, M. 1997. “Cuerpo y subjetividad en narraciones de Andrea Maturana, Ana María del Río y Diamela Eltit.” *Revista chilena de Literatura*. Nº 50. 97 – 107.

LLANOS, B. 1997. ‘El sujeto explosionado: Eltit y la geografía del discurso del padre’. *Literatura y lingüística* Nº10. Santiago.

ORTEGA, J. 1990. “Vacas Sagradas”. *Revista de Crítica Cultural*. Santiago, 2, octubre. 17-19.

PINO, W. 2000. *Sobre castas y puentes: conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio.

PIÑA, J. 1991. *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago: Editorial Los Andes.