

PAISAJES SUBJETIVOS EN *HASTA YA NO IR*,
DE BEATRIZ GARCÍA-HUIDOBRO

SUBJECTIVE LANDSCAPES IN BEATRIZ GARCÍA-
HUIDOBRO'S *HASTA YA NO IR*

Yolanda MELGAR PERNÍAS

Humboldt-Universität zu Berlin, Germany

yolanda.melgar.pernias@romanistik.hu-berlin.de

Palabras clave: Identidad femenina, Chile, silencio, precariedad, *Bildung*

Resumen: La obra narrativa de la escritora Beatriz García-Huidobro (Santiago de Chile, 1960) transita por un paisaje de subjetividades que se acercan al abismo de la aniquilación casi total. El abuso y la miseria son recreados en su obra a través de la construcción de las “vidas mínimas” de sujetos femeninos, muchas veces infantiles, que enuncian su precariedad subjetiva callando. El silencio, en efecto, resuena en la obra de la narradora chilena, un silencio que reflexiona sobre las (im)posibilidades de una transición hacia otras formas de identidad. En este ensayo se dibujan los paisajes que componen la configuración subjetiva del personaje protagonista de su primera novela, *Hasta ya no ir* (1996), y se reflexiona, aun en el seno de la precariedad y el silencio, sobre la posibilidad de emergencia de otras identidades.

Key Words: Female identity, Chile, silence, precarity, *Bildung*

Abstract: The narrative work of the writer Beatriz García-Huidobro (Santiago de Chile, 1960) travels through a landscape of subjectivities that get close to the abyss of the almost total annihilation. Abuse and misery are recreated in her work through the construction of the “minimal lives” of female subjects, very often children, which announce their subjective precarity by silencing it. Silence, indeed, resounds in the work of the Chilean author, a silence that reflects on the (im)possibilities of a transition into new forms of identity. The aim of this article is the description of the landscapes that make up the subjective configuration of the main character in her first novel, *Hasta ya no ir* (1996), along with the reflection, even within precarity and silence, on the possibility of emergence of alternative identities.

Mots-clés : Identité féminine, Chili, silence, précarité, *Bildung*

Résumé : L'œuvre narrative de l'écrivain Beatriz García-Huidobro (Santiago du Chili, 1960) transite par un paysage de subjectivités qui se rapprochent à l'abîme de l'annihilation presque totale. L'abus et la misère sont recréés dans son travail à travers de la construction de la “vie minimale” de sujets féminins, souvent des enfants, qui annoncent leur précarité subjective en se taisant. Le silence, en fait, résonne dans l'œuvre de l'auteur chilienne, un silence qui réfléchit sur les (im)possibilités d'une transition vers d'autres formes d'identité. Le but de cet article est la description des paysages qui composent la configuration subjective du personnage principal de son premier roman, *Hasta ya no ir* (1996), avec la réflexion, encore au sein de la précarité et le silence, sur la possibilité de l'émergence d'autres identités.

Silence can be a plan
rigorously executed
the blueprint to a life.
It is a presence
it has a history a form
Do not confuse it
with any kind of absence.

Adrienne Rich, “Cartographies of Silence”

BEATRIZ GARCÍA-HUIDOBRO Y EL CONTEXTO DE SU OBRA

La cita del volumen de Samuel Beckett *Manchas en el silencio*¹ que abre la novela *Hasta ya no ir* y de la que esta toma su título anuncia tempranamente las sendas por las que discurre el proyecto narrativo de Beatriz García-Huidobro: la precariedad subjetiva y la centralidad del silencio. Nacida en Santiago de Chile en 1960, García-Huidobro es autora de una obra narrativa extensa que, en la estela de las también chilenas Marta Brunet y María Luisa Bombal, nos adentra por paisajes introspectivos e íntimos de la mano de un lenguaje de admirable maestría y sencillez.² A su primera novela *Hasta ya no ir*, que ve la luz en 1996 y es finalista del Premio Sor Juana Inés de la Cruz en 1997, le siguen, entre otras, *Sombras nada más* (1999), *Marea* (2002), *Nadar a oscuras* (2007) y *El espejo roto* (2011). Muchos de sus textos, señala Diamela Eltit, están atravesados por la misma huella: “la construcción de vidas en los espacios más laterales del espectro social” (2013: 374).

¹ Reproducimos aquí el epígrafe completo de *Hasta ya no ir*:
“Helas ahí una al lado de la otra.

Sin tocarse. Golpeadas oblicuamente por los aún últimos rayos proyecta hacia el este-nordeste sus largas sombras paralelas. Es pues atardecer. Un atardecer de invierno. Siempre será atardecer. Siempre invierno. Salvo durante la noche. La noche de invierno. Ya no más corderos. No más flores. Con las manos vacías allá irá a ver la tumba. *Hasta ya no ir*. O no regresar. Está decidido. Las dos sombras se parecen hasta el punto de confundirse” (García-Huidobro, 1996: 5. El énfasis es nuestro, Y. M. P.). (En las siguientes citas de la obra, siempre que esté clara la referencia, solo se indicará el año y el número de página.)

² Necesario es puntualizar que García-Huidobro es también autora de literatura infantil y juvenil. Con la caracterización general de su obra que hemos delineado nos referimos a su obra novelística para adultos.

Ambientada en un desolador mundo rural, *Hasta ya no ir* sigue el rastro de las memorias autobiográficas de una niña. El ambiente de miseria y asfixia retratado en el texto es consonante con lo que, según Antonio Skármeta, distingue la producción literaria postdictatorial chilena de los noventa y de principios de siglo, cuando domina en la sociedad la herencia de la derrota de los ideales democráticos y las autoras y autores vuelcan su obra hacia la interioridad individual, con una prosa más velada y áspera, menos lúdica y con la predominancia de temas como la incomodidad existencial y el desconsuelo (García-Corales, 2007: 81-82). Rasgos recurrentes de la narrativa de esos años de transición a la democracia, añade la también escritora Alejandra Costamagna, los constituyen el abandono de la idea de la gran novela y “una especie de vuelta a las tragedias mínimas”, a “las pequeñas utopías, las utopías fragmentadas” (García-Corales, 2007: 181-82).

Es, justamente, la escenificación de una “tragedia mínima” y de una “utopía fragmentada” lo que caracteriza la novela *Hasta ya no ir*. En el presente ensayo nos proponemos indagar en la configuración de la identidad protagónica mediante la exploración de los paisajes subjetivos precarios³ que se dibujan en la obra a fin de reflexionar, desde la perspectiva de género, sobre las (im)posibilidades y características de la construcción de identidad.

³ En este estudio entendemos ‘precario’ y ‘precariedad’ en el sentido teorizado por Judith Butler como una condición políticamente inducida de vulnerabilidad, “una exposición que sufren las poblaciones que están arbitrariamente sujetas a la violencia de estado, así como a otras formas de agresión no provocadas por los estados pero contra las cuales estos no ofrecen una protección adecuada” (Butler, 2009: 323). La precariedad, afirma Butler, “es la rúbrica que une a las mujeres, los *queers*, los transexuales, los pobres y las personas sin estado” (2009: 335).

HASTA YA NO IR

En el centro mismo del escenario de *Hasta ya no ir* encontramos, ciertamente, una “tragedia mínima”: la de un sujeto femenino sin nombre en tránsito entre la niñez y la adolescencia. La anónima protagonista y narradora de la obra retrata el perturbador ambiente campesino en el que vive con su familia, compuesta por un padre para el que ella apenas existe, por una madre que muere apenas iniciada la narración y por dos hermanas mayores con las que mantiene una relación distante, Amelia y Ester. El padre es propietario de unas escuálidas parcelas de tierra, inservibles y secas, en un pequeño pueblo del interior chileno, Pedregal. Este constituye un espacio dominado por la aridez en el que el evento más importante, nos relata la niña, son los funerales.

De esta caracterización general se deduce que la subjetividad narradora se ubica en su conjunto en los bordes o, como Eltit lo llamaba, en un espacio “lateral”, el cual está atravesado por diversos ejes: el de su género femenino, en un entorno profundamente patriarcal; el de la edad, como niña y más tarde adolescente; el del marco social, por su pertenencia a una capa social desfavorecida; el geográfico, frente al orden urbano; y, por último, el de la “desunidad” familiar, en el seno de la cual la niña no existe, como muestra la descripción del álbum fotográfico familiar: “Hay una foto de la familia en la pared. Solo falto yo. Naceré unos seis años más tarde, cuando muere mi hermano Jaime y ya nadie se interesa por las fotografías” (García-Huidobro, 1996: 10). Desde estos bordes marginales se construye una narración uno de cuyos máximos logros, siguiendo de nuevo a Eltit, es “la distancia de la mirada”, la construcción de una “distancia reflexiva” (2013: 374), introspectiva y silente, que da testimonio tanto de la decadencia del mundo circundante como de la robustez de la propia subjetividad.

El relato autobiográfico desde la marginalidad presenta como telón de fondo la escisión del tejido social y político durante el período de la Unidad Popular y el inicio de la dictadura en Chile (1970-1973), años en los que las tensiones en diversos ámbitos desencadenaron una intensa polarización y violencia políticas. Desde su posición marginal, la niña narradora echa una mirada íntima y sencilla, y al mismo tiempo profundamente cruda y desgarradora, a la miseria y la violencia presentes en el pequeño mundo que habita, miseria y violencia que, materializadas en el abuso del cuerpo femenino a manos de un vecino del pueblo (don Víctor), son trasunto de la violencia del mundo exterior. Por medio de un lenguaje impecable, García-Huidobro construye la mirada de un sujeto que entiende sin entender lo que está pasando a su alrededor, un sujeto que, desde la más absoluta marginalidad o desde, para tomar el término de Nelly Richard, los “residuos”,⁴ recoge los ecos omnipresentes de la historia nacional.

2.1 El silencio como forma de estar en el mundo

Habitante de espacios “residuales”, la niña de *Hasta ya no ir* se ubica en un “no-lugar” perpetuo. Como confiesa la protagonista: “estoy siempre en un hueco que no me pertenece” (García-Huidobro, 1996: 65-66). Desde ese hueco, da forma narrativa al mundo que la rodea, observándolo y narrándolo introspectivamente, silenciándolo frente a los demás.

Tal vez sea este, el silencio, el aspecto más sobresaliente del relato de García-Huidobro. Como si de un soliloquio se tratara, la

⁴ Nelly Richard entiende por ‘residuo’ “lo dejado de lado por los relatos de autoridad y sus narraciones hegemónicas (lo rebajado, lo devaluado, lo subrepresentado por ellas)” (1998: 12).

voz narradora, sin apenas reproducir sus palabras en estilo directo, practica el silencio y el distanciamiento como forma de acercarse al mundo, dando cuenta de sus impresiones y pensamientos en torno al miserable ambiente que la rodea en un acto de narración introspectiva arraigado en su condición (marginal) femenina. La subjetivación reflexiva crea con los lectores un vínculo silencioso de intimidad que, por medio de oraciones paratácticas breves en tiempo presente y sin apenas conectores, horada, sin romperlo, el silencio, recreando en el envolvente ritmo de la frase la atmósfera íntima que caracteriza la narración.

Si bien es cierto que el silencio se engendra en la marginalidad del sujeto, en aquel “hueco” que la niña dice habitar, no lo es menos que ese mismo silencio es también generador potencial de espacios de resistencia. La ambivalencia semántica del silencio queda patente en el grito apagado de la protagonista, situado entre el verbo y el mutismo: “Quiero gritarle [a don Víctor] que no entiendo a la gente, que le tengo miedo a las palabras y al silencio” (1996: 65). Al análisis del lenguaje del silencio en la novela dedicaremos las siguientes secciones.

2.1.1 El vínculo silencioso con el orden externo: la familia

La relación entre la niña y su familia está marcada por el espacio silencioso y mudo que las “desune”. Tanto con los progenitores como con las hermanas es evidente la ausencia de lazos verbales por medio de los cuales pudiera la protagonista aliviar la asfixia que impregna el entorno. Esa mudez nos cuenta historias diversas en cada una de las relaciones familiares que veremos a continuación.

En cuanto a la relación con el padre, el silencio nos cuenta, entre otras, la historia de la marginalidad femenina en el orden patriarcal. Para el padre, en efecto, la hija pequeña casi no existe. “Yo”, señala

la narradora, “casi no hablo con mi padre” (1996: 15). Desde su posición en los márgenes, la subjetividad protagónica intuye en el padre la inalterabilidad de la “masculinidad hegemónica”,⁵ una masculinidad sobre la que se asientan las jerarquías patriarcales y que “puede sacar hierbajos de la tierra seca y carne de un animal hambriento, pero es incapaz de extraer una mueca de emoción de su pecho, tan cercano y desconocido” (1996: 19).

De la misma manera que la figura paterna, la materna representa de manera fiel los paradigmas hegemónicos de género. Si para el padre la niña apenas existe, para la madre existe solo como reproducción de las pautas de comportamiento dictadas para las mujeres. La fractura comunicativa y afectiva en el lazo materno-filial revela, como en el caso del padre, la observación crítica de la protagonista de la genealogía femenina que, desde la madre, impone la adecuación a unos roles que la hija rechaza de lleno:

Yo no quiero quedarme sola con ella [la madre]. Nunca sé qué decirle [...]. Pero me ha pedido que prepare la masa y me quedo. Ella habla sin esperar respuesta. Me recita cómo debo hacer las cosas para ser después una buena esposa. No respondo, porque no me atrevo a decirle que he decidido no ser esposa. Me va a decir qué haré en cambio y no voy a tener contestación posible (1996: 9).

⁵ El concepto de ‘masculinidad hegemónica’ se refiere, siguiendo la perspectiva sociológica de R. W. Connell, a aquella masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un conjunto determinado de relaciones de género (1995: 76). En el entramado patriarcal, esta masculinidad se caracteriza por rasgos típicamente masculinos como, entre otros, la fuerza, la actividad, la autonomía y la incapacidad o dificultad de expresar emociones.

Tras la muerte de la madre, su recuerdo no constituye una memoria plácida para la hija: en la vela de su cuerpo, no es pena lo que siente, sino miedo; igualmente, en las noches en que se le aparece, su silueta aparece revestida de un horror que la hace estremecerse: “No puedo ver su semblante. Con las manos y los brazos cubro mis ojos. Tiemblo. No dejo de presionarme el rostro hasta que se asoma el día” (1996: 40).

Silente es también la relación existente entre la niña y la hermana del padre, la tía Berta. Esta encarna en su discurso la moral católica, que la lleva a calificar de pecadora a toda mujer que se desvía mínimamente de la senda “natural” prescrita para ella. Tal es el caso de Ester, cuyo descarriamiento debe tener que ver, a los ojos de la tía, con alguna impureza de su madre:

La tía Berta conversa mientras escardamos la lana. Siempre se ha preguntado cuál fue el pecado de mi madre por el que nació Ester. Si no se le conoce falta, es que debe haber pensamientos impuros empañando su alma. [...] Habla de los corazones en que anida el descontento, la soberbia de creerse merecedores de más altos designios, el desprecio a los que labran la sobria senda del Señor (1996: 51).

La locuacidad de la tía no halla en su interlocutora más respuesta que su mutismo resistente, lo que “estimula su charla” y hace más insoportable “el peso muerto que, como un péndulo, oscila en el vacío que se ha instalado en mi interior” (1996: 51). Ese mismo mutismo, ahora de forma más explícitamente activa por parte de la protagonista, está también presente en los velorios, en los que la niña se niega a orar: “Me [...] sé de memoria [las oraciones], pero no abro mi boca” (1996: 8). La niña muestra con ello una clara resistencia a las estructuras de género implícitas en el discurso

católico, que prevé para ella un lugar predeterminado como mujer en “los órdenes naturales que”, en palabras de la tía Berta, “nos han sido impuestos” (1996: 38).

Una distancia creciente y marcada por el mutismo se establece también entre la protagonista y sus hermanas mayores, Amelia y Ester. La primera, que sigue el modelo subjetivo de la tía, representa la adecuación perfecta a los papeles normativos asignados a mujeres y hombres. De ella nos dice la narradora que “es como la tierra, a su propia tierra aferrada. Quiere ser sembrada, florecer y acabar segada. Bajo la sombra del mismo árbol” (1996: 25). La hermana observa con alarma la semejanza cada vez mayor entre las palabras de la tía Berta y de su hermana: “Pronto se sentarán la una junto a la otra a esparcir ponzoña revestida de moral, del modo que se disimulan los peores venenos; endulzándolos” (1996: 22-23). Amelia es uno de los pocos personajes con el que la niña rompe el muro de silencio que la separa del mundo para instarle a que no beba del veneno dejado por la tía: “Yo le digo que no hable así. Me mira con su habitual ternura. No te entiendo, me contesta. Yo la abrazo y le pido, le suplico, que nunca sea como ella. No me entiende, es cierto” (1996: 23). Como si de un idioma extranjero se tratara, las palabras de la niña, no obstante, no consiguen comunicar: a pesar de que, en un sentido literal, se rompe el silencio fraternal, en un sentido figurado, el silencio de la incomprensión sigue estando presente. Y, en efecto, Amelia, según observa su hermana, no comprenderá: como la tierra, seguirá arraigada en un lugar en el que, como mujer soltera y con apenas esperanza de encontrar marido, verá empequeñecerse sus horizontes y, con ello, crecer su amargura día a día.

Frente a la tierra encarnada en Amelia, Ester se asemeja a “los ríos alegres y caudalosos que van cantando hacia un rumbo definido” (1996: 25). En un principio, su actitud libre y desenfadada parece representar una genealogía femenina diferente, un posible camino o

modelo a seguir para la hermana pequeña. Su actitud vital libre es paralela a su ideario político, que, activamente comprometido con el nuevo gobierno de la Unidad Popular y sus políticas de apoyo a las mujeres,⁶ ofrece un modelo femenino emancipado acorde con los ideales de libertad y justicia social de la izquierda. Así hablan sus ideales políticos desde la perspectiva de la narradora:

Ester me cuenta que ya no importan los lujos y que los privilegios van a desaparecer. No será envidiado el hombre rico, sino rechazado. [...]

Me confiesa que le cuesta un poco desechar la vanidad, pero que los compañeros de esta ruta no se acercan a la mujer que se cubre de artificios. Al despojarse de ellos, los hombres pueden verla con toda su humanidad y no a través de costras y estereotipos. Al fin, hombres y mujeres caminarán de la mano, no irá la una en pos del otro. La supresión de las clases oprimidas se extenderá al interior de las familias, las escuelas, las fábricas, los campos (1996: 38-39).

Los ideales de Ester despiertan la admiración de la hermana pequeña, que intuye su afinidad con ese “orden social renovado” (1996: 38). Poco a poco, sin embargo, la hermana mayor va cambiando y dejando atrás sus ideales de solidaridad. Una de las primeras marcas de su transformación la vemos en su actitud crítica ante el trabajo

⁶ Durante el gobierno de la Unidad Popular, las mujeres alcanzaron el punto más álgido en la historia chilena de reconocimiento, protección, participación y mejoramiento de sus condiciones sociales, políticas y laborales. Véase al respecto el estudio de Iglesias (2006).

altruista de uno de los adalides de ese nuevo orden, Manuel, que rechaza “puestos fabulosos” en la administración para trabajar en los campos más lejanos, en programas de alfabetización o en la organización de rudimentos agrícolas: “Se va a lo más bajo, a la lucha más lenta y menos fecunda” (1996: 52). Ese cambio es advertido por su observadora hermana menor, quien, como consecuencia, siente una distancia insalvable que le impide quebrar el silencio fraternal: “Quiero hablarle. No hallo palabras para acercarme, así es que caminamos en silencio. A ratos, ella va charlando. No hay nada que yo pueda agregar. Ester no parece percatarse de las nuevas distancias” (1996: 52).

Con el Golpe de 1973, Ester abandona definitivamente sus ideales, desplazándose hacia posturas conservadoras para la decepción de la protagonista. Los idealistas, en opinión de su hermana, estaban equivocados: las aspiraciones de libertad y sueños “fueron ideas que no podían realizarse. [...] Hay que adaptarse a los cambios y a los retornos” (1996: 82). Desilusionada, la narradora nos relata lo que piensa su hermana: “Me dice que ya no le interesa ese tipo de gente. Que es etapa superada. Que ella no está para dar su sangre en batallas perdidas” (1996: 84). La afirmación de Ester de que cada cual “tiene que mirar para sí mismo” (1996: 84) agita una marea en el interior de la protagonista. Su desencanto es aún mayor cuando Ester le anuncia que se va a casar, ante lo que la niña se muestra excepcionalmente inquisitiva:

Yo le pregunto por qué. Encoge los hombros. Supone que ya le llegó la hora. Yo insisto. Ella decía que no era necesario firmar un papel para asegurar el amor, que los sentimientos son como las aves, se apagan en una jaula. Ahora encuentra que en las normas establecidas hay valores importantes. Le preocupa lo que piensen de ella. Quiere

ser aceptada en las pequeñas honduras de ese remoto paisaje (1996: 82).

Esas “normas establecidas” corresponden, precisamente, a los valores tradicionales de género exaltados por el régimen dictatorial, que orientó sus discursos hacia la recuperación radical de los roles femeninos “naturales” de esposas y madres.⁷

En este escenario nuevo, los deseos de la hermana pequeña de quebrar el silencio y comunicar sus anhelos es infructuoso: Ester “no me entiende. O yo no sé decirlo de la manera adecuada. Es difícil traducir en palabras los colores” (1996: 83). A la pequeña le es imposible contarle a su hermana mayor todo lo que habita en su interior, lo que las convierte en auténticas desconocidas: “Yo quisiera decirle que sí sé lo que es el miedo. Y que el peor de todos es el que no tiene causa y que llega a ser miedo al miedo. Pero no pronuncio ninguna palabra” (1996: 82).

2.1.2 El vínculo silencioso con el orden externo: don Víctor

El silencio que “desune” a la familia caracteriza también el terrorífico vínculo existente entre la niña y don Víctor, un vendedor acaudalado que abusa de su pequeño y enjuto cuerpo. En el microcosmos de la novela, esta figura representa a la pequeña burguesía que, en el marco de la creciente crisis económica y social de 1972

⁷ Lucía Hiriart de Pinochet representó esta ideología durante la dictadura en su papel público como presidenta de la fundación CEMA Chile, cuyo objetivo era diseminar los valores familiares y patrióticos en apoyo al régimen autoritario, centrado en un modelo de género patriarcal. Véase al respecto Hiriart de Pinochet, *La Mujer chilena y su compromiso histórico* (1985).

y 1973,⁸ boicotea las medidas del nuevo gobierno y será partidaria firme del régimen militar. El acecho del terror es sentido muy tempranamente por la niña, para quien este hombre es la encarnación omnipresente del diablo:

Cada día yo debo cruzar el potrero para llegar hasta mi casa. Hago el camino corriendo. Alguna vez me imaginé que el diablo me perseguía y no puedo desprenderme de esa impresión. El viento que voy cortando se me pega a la espalda y envuelve mi cuerpo de un modo aterrador. Al acercarme a su verja disminuyo la carrera desbocada que llevo. Él siempre está ahí. Yo sé que no faltará jamás (1996: 11).

La relación entre este personaje y la protagonista está marcada por la imposición de silencio, sinónimo ahora de la violencia y del abuso del poder masculino patriarcal. Así, tras la violación, don Víctor se despide con estas palabras: “No se lo digas a nadie” (1996: 11). Para compensarla, el acaudalado comerciante le ofrece a la niña monedas y regalos, tornándose el cuerpo femenino en mercancía que hace de este un mero objeto de intercambio. Más tarde, para poder seguir disponiendo de su cuerpo sin limitaciones, don Víctor le ofrece a su padre un trabajo para la hija menor en su negocio en San Juan. Tras el consentimiento paterno, la joven se muda a esta ciudad, donde el vendedor vive con su esposa y donde la niña ocupará un

⁸ En este período, el aumento de las demandas sociales, la inflación, el impulso reformista y la división política, entre otros factores, produjeron en su conjunto “un sentimiento de profunda insatisfacción, alimentado por los partidos políticos, que ayudó a crear una atmósfera de crisis y llevó a buscar la salvación en soluciones utópicas” (Angell, 1993: 90).

cuarto sin ventana junto a la tienda. Siguiendo las líneas del análisis de la antropóloga Gayle S. Rubin (1975) en torno al tráfico de las mujeres en sociedades capitalistas, aquí vemos claramente cómo se establece un modelo de exclusión femenina sobre los cimientos de una distinción clara entre el sujeto masculino como comprador y el sujeto femenino como producto de intercambio. La actividad traficante de don Víctor se refuerza, además, con otro tipo de tráfico en el espacio público, el de mercancías en el mercado negro, en el que el comerciante participa orgulloso como protesta contra las medidas del gobierno de la Unidad Popular, que, en sus palabras, “es una porquería” (García-Huidobro, 1996: 63).

De la misma manera que el tráfico tiene lugar en ámbitos diversos, también la brutalidad del abuso patriarcal multiplica su presencia y aparece vinculado en el relato con el marco político más amplio. Así, para celebrar el cambio político con el Golpe, don Víctor lleva a la niña a un burdel y se deleita en el disfrute de los placeres perversos del *voyeur*; cuando, en cambio, se entera de las relaciones de su hijo Manuel con los “subversivos”, vierte toda su brutalidad sobre el cuerpo de la niña, a la que golpea con una correa de cuero e introduce un frasco de colonia en su sexo, recreándose con ello métodos de tortura sexualizados que se generalizarían durante el terror de la dictadura.⁹ La brutalidad se extiende, asimismo, a un grupo de militares que se emborrachan con el vendedor en su negocio y que abusa de la niña en un episodio en el que el grupo de hombres se confunde en una única mirada vejatoria: “Busco la mirada de don Víctor”, señala la voz narradora, “Ahí está. No se distingue de las otras” (1996: 72). En el modelo de género presente

⁹ Para más información, véase el capítulo V (“Métodos de tortura: definiciones y testimonios”) del *Informe de la comisión nacional de prisión política y tortura* (2004).

en tal contexto político, la “masculinidad hegemónica” se identifica, como vemos, con la dominación y la violencia, características que son exacerbadas en la identidad militar (Jelin, 2001: 2).

Estos episodios muestran cómo el cuerpo de la mujer deviene objeto pasivo en el que se imprimen las marcas de la violencia patriarcal y estatal. No en vano, “el poder que se ejerce y ejercita en la represión directa se da en el marco de relaciones de género” (Jelin, 2001: 2), relaciones que el orden social patriarcal representado de manera extrema por el ideario de la dictadura pretendió naturalizar y perpetuar llegando a extremos indecibles de violencia. La violencia contra las mujeres se constituye, en este sentido, en una práctica extendida y legitimada por el estado, en una política de género institucionalizada como normativa disciplinante de las vidas y de los cuerpos femeninos.

Frente a tales normativas, uno de los aspectos más significativos del relato del abuso y la vejación lo constituye, sin duda, la mirada desfamiliarizada de la narradora, que, distante y silenciosa, relata los hechos brutales que le suceden a su yo distanciándose de ellos, neutralizando la emoción. Así lo ilustra, por ejemplo, la manera aséptica en la que la joven describe sus encuentros con el violador:

[Don Víctor] hace añicos el silencio con sus ronquidos. Tumbada a su lado cada vez. Las paredes como horizonte por su silueta borrado. Mientras me coge no importa, porque estoy enredada en mi pelo y sus bufidos desbordan mis oídos (1996: 79).

A los ronquidos y los bufidos se opone, como vemos, el silencio, un silencio en el que la subjetividad protagónica encuentra amparo y refugio.

2.1.3 *La narración del silencio*

Según acabamos de examinar, en las relaciones con el exterior se establece una distancia entre el sujeto y el mundo a través del silencio o la adopción de una mirada distanciada que neutraliza la miseria circundante. Si, por una parte, la mudez y el abuso manifiestan la precariedad y la anulación ontológica del sujeto femenino de la protagonista en el orden patriarcal, lo que conduciría a una aniquilación casi total de su yo, por otra parte, existe otra esfera, la narrada en secreto a través de su monólogo, que expresa de manera implícita una afirmación ontológica. Diamela Eltit, precisamente, se refiere a estas dos esferas en su reseña de la obra de García-Huidobro: la esfera narrada forja una “férrea malla de subjetivación” que muestra en toda su extensión la ausencia del sujeto, su “precariedad, pero a la vez, esa precariedad, digamos, pensante, tangible, lo [...] individualiza y lo [...] borra de la inexistencia” (Eltit, 2003: 374). En esa escisión entre la vida subjetiva (interna) y la vida en sociedad (externa) hallamos una suerte de vida doble: la niña narradora no puede ocupar el lugar de la enunciación en el orden social existente para denunciar el abuso o enunciar abiertamente un anhelo propio, ya que carece de las estructuras y del lenguaje que pudieran hacer tal expresión posible, pero sí ocupa el lugar de otro tipo de enunciación introspectiva en la que se fragua la insumisión de una subjetividad observadora, reflexiva, silenciosa, una subjetividad que, capaz de distanciarse de su yo externo, cimienta la formación o *Bildung*¹⁰ de

¹⁰ Con *Bildung* nos referimos a la ‘formación’ de la identidad protagónica en la tradición del género literario de origen germánico del *Bildungsroman*, denominado en español “novela de formación”. En él se narra el proceso de desarrollo de un niño de la infancia a la madurez. A pesar del sesgo convencionalmente masculino del

la protagonista. Esta división subjetiva o posición doble es equiparable a la teorización de la filósofa Luce Irigaray en *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), que, en el marco del psicoanálisis, caracteriza la duplicación posicional de la mujer en el orden patriarcal: de un lado, su ser como *sujeto* imposible en lo simbólico y, de otro lado, la esfera del yo que no se consume en su identidad social.¹¹

La dualidad del yo entre la imposibilidad subjetiva del orden externo, en el que el yo es una figura miserable, y la potencialidad del orden subjetivo interno, en el que existe una otredad libre y armónica, es intuida por la narradora:

La niña va por el campo. Es un valle verde y florido el que cruza. El vestido es blanco, compuesto por varias capas de organza que el viento hace ondear, separándolas y mezclándolas de un nuevo modo. [...] No lleva adornos, solo unos pendientes y todo su esplendor. Recorre la loma y baja a una hondonada. [...]

Desciende hasta el hoyo circular y negro donde se apoya el agua. La brisa está detenida y la charca es un espejo terso, luminoso. Sin azogue ni vidrio, parece quebrarse

Bildungsroman, nos parece adecuado el uso de esta terminología en nuestro estudio desde dos perspectivas: la inserción de la narración de la niña en una tradición genérica largamente asentada en la literatura y al mismo tiempo la reescritura de sus convenciones originada en la identidad de género (sexual) de la protagonista.

¹¹ En nuestro análisis a continuación, haremos uso de la teorización que Sigrid Weigel hace a partir de las observaciones de Irigaray. En su estudio de la literatura femenina alemana, Weigel aplica al campo de la literatura las tesis de la filósofa belga para examinar la posición de las escritoras frente a la lengua de la que estas están, de antemano, excluidas. En este ensayo extrapolamos sus conceptos por parecernos adecuados para dilucidar la posición de la protagonista narradora.

estruendoso al arrojar mi figura oscura y raída (García-Huidobro, 1996: 39).

El desdoblamiento del yo se reproduce gramaticalmente en el pasaje anterior a través del uso de la tercera persona del singular (“la niña”) en referencia a la parte del yo femenino anhelante, esa parte en la que radica su vida interna y que no puede existir en la sociedad. En esa otredad que origina su yo deseante y que se separa de su yo externo o yo social pueden sobrevivir esa niña y ese valle, que, ciertamente, habrían sido devastados si se hubieran mostrado públicamente.

Así pues, en el contexto de la narración silente (introspectiva) de sus anhelos, el inmovilismo y el mutismo de la subjetividad en el marco social no son ahora sinónimos de ausencia ontológica, sino estrategias de resistencia que denotan potencialidad. Ello lo entrevé la narradora en el episodio de la feria agrícola de El Paso a la que acude con Amelia, en el que es conducida por la vendedora de pelo rojizo, Esmeralda, a una casa en la que es prostituida: “Si no permanezco ahí, si huyo”, afirma la voz narradora, “estaré corriendo hacia lo inmutable. En la inmovilidad y el silencio se hallan la acción y el cambio ahora” (1996: 28).

Como estrategia de resistencia, el silencio constituye, en este sentido, una afirmación implícita de la subjetividad femenina. Dicha afirmación se hace explícita en una de las pocas ocasiones en las que la protagonista rompe su silencio frente a su hermana Amelia, que, altanera y siguiendo el camino trazado por la tía Berta, muestra de la siguiente manera su ira por el embarazo de Rosita, la novia de su hermano Pedro: “A mí no me habrían desgraciado tan fácil” (1996: 35). La hermana menor muestra su conciencia de género exhortándola a que apoye la decisión de que Pedro deje la casa familiar para casarse e irse a vivir con la familia de Rosita: “Rosita

es mujer y nosotras debemos apoyar la decisión que a las mujeres favorezca” (1996: 35).

La expresión de su conciencia de género es, asimismo, consonante con su admiración por los discursos solidarios de igualdad y justicia simbolizados por el nuevo gobierno, que, representados por el personaje de Manuel, encienden los anhelos de la niña: “A mí me gustaría enredarme en sus sueños. Bañarme en el océano de su fe. Montar a horcajadas en la bestia de su esperanza y dejar caer desde lo más alto, al nudo de una tormenta, hechos polvo, los montes de resignación” (1996: 45).

Más adelante, frente al asfixiante ambiente circundante, los sueños de Manuel no representan tan solo un anhelo sino que contienen la fuerza suficiente para anular el vacío: “Ya no pesa el vacío de mi interior. Como si el solo conocimiento de la fe de Manuel tuviera la fuerza de exaltar al viento” (1996: 53). Teniendo en cuenta que el viento es, además, el elemento con el que la protagonista se identifica a lo largo de su relato, advertimos aquí cómo el ideario de Manuel representa un elemento fundamental como modelo de esa otredad subjetiva que desea salir a la luz. Partiendo de ese modelo y en el seno de su paulatino proceso de *Bildung*, la niña no tiene más deseos ahora que poder respirar y soñar, lo que la lleva a rechazar la plata que don Víctor le regala. Lo único que quiere de él es que le permita tener una ventana en su cuarto: “Yo solo quiero una ventana” (1996: 73).

Cuando llega septiembre de 1973, la joven intuye que algo ha pasado. Aunque ignora los términos políticos, siente en el ambiente el cambio en las actitudes de las gentes, que “ya no vociferan”, sino que “murmuran, no sin antes lanzar una mirada en torno” (1996: 69). Su mirada atenta es capaz de observar el desgarrón profundo que está fraguándose en la sociedad chilena: “Hay una escisión entre algunas [personas]. No es una línea divisoria, sino la rasga-

dura de una tela de sea, cuyo surco se va deshilachando en curvas imprevisibles” (1996: 69). En este nuevo contexto de sospecha y de terror, Manuel se convierte en forajido y la niña en su cómplice indirecta al prestarle auxilio clandestino en el negocio en el que ella trabaja para su padre. La captura posterior de Manuel a instancias de su propio padre, junto con la claudicación de Ester, suponen un duro golpe a sus esperanzas e ilusiones. La opresión y la angustia la ahogan: “Fibras de angustia van tejiendo un paño que, al caer la tarde, se ha engrosado de tal modo que apenas puede pasar el aire a mi cuerpo” (1996: 87).

Cuando Erika, la novia de Manuel, la acusa por creerla culpable de haber denunciado a su pareja, una agonía profunda se vierte sobre ella. Aunque ahora rompe su silencio, los sollozos que la sobrecogen impiden que sus palabras de súplica sean entendibles. Su desamparo es absoluto: “Las nubes no forman nuevos dibujos. La hilera de puertas cerradas sigue frente a mí” (1996: 89). Será ese mar de angustia, sin embargo, el que provocará una reacción en la subjetividad:

Hay pensamientos que llegan a ser más grandes que el cuerpo que los contiene. Apenas me caben las ideas estáticas. No sé ponerlas en movimiento, si están comprimidas entre mis vísceras.

Me tengo que ir. Eso yo lo sé (1996: 89).

2.2 La encrucijada de la subjetividad femenina

Por mucho que la dirección del movimiento sea imprecisa, marcharse, advierte en este momento la protagonista, es imprescindible. Ese conocimiento le permite poner en movimiento las “ideas estáticas” comprimidas que habitan en su yo interno y así, al final

de la novela, asistimos por vez primera a un desahogo verbal o descompresión. El elegido para ello es su único amigo, Robertito, un chico marginado al que los demás consideran retrasado y con quien, de modo significativo, consigue romper el silencio. El acto de *salida* verbal, junto con el discernimiento de la urgencia de marcharse, constituye el punto álgido de su *Bildung*.

El camino a seguir en su proceso de formación, no obstante, está inundado de dificultades: sola, sin apoyo y en un ambiente social y político de opresión, la joven no dispone de vías ya transitadas o trazadas para ella. En este sentido, en la novela el énfasis del desarrollo subjetivo femenino se sitúa en el *proceso*, frente al *resultado*, de hacerse sujeto. Desde el punto de vista de la construcción narrativa contribuyen a ello dos elementos principales: en primer lugar, la narración en tiempo presente, que retrata el desarrollo del yo de la niña y después adolescente como un *proceso* simultáneo al hecho de narrarlo, lo que intensifica su inserción dentro de la actualidad del devenir histórico; y, en segundo lugar, el final abierto del relato, que representa la *Bildung* como un proceso inconcluso al final de la narración.

En el seno de esa encrucijada de la subjetividad en proceso, el yo femenino de *Hasta ya no ir* está inmerso en un paisaje indefinido, un “paisaje a medio camino entre el día y la noche” (García-Huidobro, 1996: 54) que exige, haciendo uso del concepto de Weigel (1986), una “mirada bizca” o “de reojo”. Así se refiere la teórica alemana a la manera estratégica de mirar que la mujer tiene que adoptar en el orden patriarcal, una mirada que transita simultáneamente en dos direcciones entre un “ya no es”, correspondiente a aquel yo social configurado por las expectativas que la cultura le demanda al sujeto femenino y que la protagonista comprende y rechaza, y un “todavía no es”, relativo a los silenciados anhelos de cambio de la joven, que, enlazándolos con una perspectiva política, abarcan

el deseo de cambio personal y un ideal de justicia social que no pueden satisfacerse en las condiciones contemporáneas. En este espacio doble o espacio de transición habita el personaje de la novela, quien, volviendo a la simbología mencionada anteriormente, no es tierra estática ni río de curso definido sino viento, el viento “que se desliza silencioso, pero trona si es atajado. Ese viento que no cesa en su afán por alejarse de donde está. Aunque no sabe dónde va” (García-Huidobro, 1996: 25).

Por medio de este modelo subjetivo en proceso, García-Huidobro construye una suerte de poética “negativa” que retrata las dificultades del camino de individuación femenino en un momento histórico de transición hacia terrores y angustias indecibles. El sujeto mujer, portador de una identidad fragmentada y excéntrica, no puede proyectar un yo propio que esté ubicado en el espacio y en el tiempo. Su proyección, según vimos, puede ser únicamente la soñada en “un valle verde y florido” que (todavía) no existe. Esta ausencia consciente de utopías y modelos está en consonancia con “una praxis femenina” que, según Julia Kristeva, “debe ser negativa para poder decir que esto no es y que todavía no es”, es decir, para ser “el decir del no ser” (1979: 81-82).

A pesar de esta negatividad, es indudable que la aceptación de las contradicciones y dificultades del camino, la facultad de expresarlas y de vivir con esa mirada “bizca” crean signos móviles de identidad que contienen en sí la posibilidad de resistencia y agencia política del individuo. En el espacio de transición entre discursos políticos opuestos en el que se ubica la novela y a pesar de los derroteros trágicos de la historia chilena en estos momentos, es posible, pues, vislumbrar espacios de potencialidad que permiten la distanciamiento con respecto a lo viejo, lo que “ya no” es, y la aproximación a nuevas formas que “todavía no” existen pero que contienen la semilla de un futuro diferente. El último pasaje de la novela es, desde esta

perspectiva, revelador: al innombrado pueblo al que en su marcha acaba de llegar la protagonista de madrugada, un tipo tambaleante que acaba de salir de una taberna le pregunta, suplicante, si es todavía hoy:

¿Es todavía hoy? – pregunta.

No le respondo.

Otros parroquianos se asoman. Sus siluetas son oscuras y lejanas.

El tipo insiste, con voz suplicante:

– ¿Es todavía hoy?

Me desahogo de la presión de su mano. Empiezo a alejarme.

Al dar la vuelta a la esquina, aún lo oigo gemir:

– ¡Por favor! ¡Dime si todavía es hoy! (1996: 90-91).

Al final de la novela, nos encontramos, como vemos, con un “todavía” que, aunque desesperanzado en este momento, alude a un futuro en que el “todavía” pueda desaparecer.

CONCLUSIONES

Los paisajes subjetivos que García-Huidobro pinta en *Hasta ya no ir* dan forma a una subjetividad protagónica que, aunque en un entorno preñado de imposibilidades, es capaz de *salir* en busca de otra yo, aquella que, en *ruinas*, pervive en silencio oculta bajo los discursos hegemónicos. En el relato de *Bildung* no hallamos triunfos ni proclamas, pero sí pequeños impulsos en dirección a la salida, rupturas mínimas pero efectivas del sistema de dominación al que la conciencia de la niña, aun en su condición mínima y desde sus posibilidades, se niega a someterse. Desde el borde y la precariedad, se fragua así en la novela una subjetividad que da forma a pequeñas

utopías, utopías que, aunque ubicadas en el espacio entre el “ya no es” y el “todavía no es”, construyen una *ventana* abierta a la esperanza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGELL, Alan (1993), *Chile de Alessandri a Pinochet: en busca de la utopía*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- BUTLER, Judith (2009), “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”, *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, núm. 3, septiembre-diciembre, Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red, pp. 321-336.
- CONNELL, R. W. (1995), *Masculinities*, Cambridge: Polity Press.
- ELTIT, Diamela (2013), “Beatriz García-Huidobro. *Hasta ya no ir y otros textos*. Santiago de Chile: Lom, 2013”, *Aisthesis*, núm. 54, diciembre, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 373-376.
- GARCÍA-CORALES, Guillermo (2007), *El debate cultural y la literatura chilena actual: un diálogo con cinco generaciones de escritores*, Lewiston (Nueva York): Edwin Mellen Press.
- GARCÍA-HUIDOBRO, Beatriz (1996), *Hasta ya no ir*, Santiago de Chile: Lom.
- HIRIART DE PINOCHET, Lucía (1985), *La Mujer chilena y su compromiso histórico*, Santiago de Chile: Renacimiento.
- IGLESIAS, Margarita (2006), “Mujeres en Chile y Perú: historia, derechos, feminismos 1970-1990”, en MORANT, Isabel; LAVRIN, Asunción; PÉREZ CANTÓ, Pilar (coord.), *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, Madrid: Ediciones Cátedra, vol. IV, pp. 851-871.
- INFORME DE LA COMISIÓN NACIONAL DE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA (2004), Santiago de Chile: Gobierno de Chile, noviembre.

- IRIGARAY, Luce (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Éditions de Minuit.
- JELIN, Elizabeth (2001), *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI de España. <http://www.cholonautas.edu.pe/modulos/biblioteca2.php?IdDocumento=0231> [02.10.2014]
- KRISTEVA, Julia (1979), "'Kein weibliches Schreiben' - Fragen an Julia Kristeva" (entrevista con Françoise van Rossum-Guyon), *Freibeuter* 2, pp. 79-84.
- RICH, Adrienne (1978), "Cartographies of Silence", *The Dream of the Common Language*, New York: Norton.
- RICHARD, Nelly (1998), *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago de Chile: Cuarto propio.
- RUBIN, Gayle S. (1975), "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", en REITER, Rayna (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press.
- WEIGEL, Sigrid (1986), "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en ECKER, Gisela (ed.), *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, pp. 69-98.