

VALORACIÓN

MÚLTIPLE

sobre
Diamela Eltit

Edición al cuidado
de [Mónica Barrientos](#)



Edición: *Suyín Morales Alemañy*
Corrección: *Ana María Caballero Labaut*
Diseño: *Ricardo Rafael Villares*
Diagramación: *Marlen López Martínez*
Diagramación digital: *Oneida L. Hernández Guerra*

© Todos los derechos reservados
© Sobre la presente edición:
Fondo Editorial Casa de las Américas, 2021
Ediciones Universidad Autónoma de Chile, 2021

ISBN 978-959-260-616-6 digital
ISBN 978-956-6109-65-5 digital



Ediciones Universidad Autónoma de Chile
Av. Pedro de Valdivia 425, Providencia. Santiago, Chile.
<http://ediciones.uautonoma.cl> | ediciones@uautonoma.cl

casa FONDO EDITORIAL CASA DE LAS AMÉRICAS
3ra. y G. El Vedado, La Habana, Cuba
www.casadelasamericas.org

Índice

Prólogo 7

[MÓNICA BARRIENTOS 11](#)

ARTÍCULOS CRÍTICOS

Diamela Eltit: Hacia una poética de literatura menor

[JUAN CARLOS LÉRTORA 13](#)

¿Qué eres? Una torpe, alerta, alarmada, pasafronteras

[RUBÍ CARREÑO BOLÍVAR 22](#)

Márgenes insurrectos

[ZAIDA CAPOTE CRUZ 30](#)

Exvacar, agrietar, habitar los bordes: el «pensamiento ambulante» de Diamela Eltit

[LAURA SCARABELLI 68](#)

El polisistema narrativo de Diamela Eltit

[JULIO ORTEGA 88](#)

La estética de la trasgresión en la narrativa de Diamela Eltit

[ADRIANA CASTILLO DE BERCHENKO 99](#)

Diamela Eltit: el ensayo como estrategia narrativa

[LEONIDAS MORALES 114](#)

Escritura y cuerpo en *Lumpérica*

[SARA CASTRO-KLARÉN 128](#)

Los significados de la escritura y su relación con la identidad femenina latinoamericana en *Por la patria*, de Diamela Eltit
[MARINA ARRATE 140](#)

El cuarto mundo. Desde la comunidad «paria» hasta la aldea global y mercantilizada
[EUGENIA BRITO 152](#)

Cuerpo, escritura y biopoder en *Vaca Sagrada*, de Diamela Eltit
[KEMY OYARZÚN 164](#)

Lenguaje, género y poder en *Los vigilantes*, de Diamela Eltit
[MARÍA INÉS LAGOS 188](#)

Fugas y gestos del sujeto cautivo en *El infarto del alma*, de Diamela Eltit y Paz Errázuriz
[BERNARDITA LLANOS MARDONES 206](#)

Los trabajadores de la muerte: estética y mercado
[FRANCINE MASIELLO 218](#)

Estrategias de dominación y resistencia corporales: las biopolíticas del mercado en *Mano de obra*, de Diamela Eltit
[MICHEL J. LAZZARA 233](#)

Silencios que hablan: testigo, dictadura e historia en *Puño y letra. Juicio Oral*, de Diamela Eltit
[AYLEEN JULIO DÍAZ 244](#)

Cuerpos sin mañana: cuando la historia es solo memoria
[SERGIO ROJAS 258](#)

Ficción y crónica anarcobarroca en *Impuesto a la carne* (2010), de Diamela Eltit
[MIRIAN PINO 271](#)

Representaciones de realidad, sujeto femenino, comunidad y resistencia en *Fuerzas especiales*, de Diamela Eltit
[PATRICIA ESPINOSA H. 282](#)

Sumar de Diamela Eltit: el excedente radical de la ficción
[JULIO RAMOS 296](#)

Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en la narrativa de Diamela Eltit

[ÁUREA MARÍA SOTOMAYOR 303](#)

Diamela Eltit: la noción de periodismo tétrico, ideología y discurso en la prensa (neo)liberal chilena

[CHERIE ZALAQUETT AQUEA 328](#)

Escritura/imagen: acercamientos a la colaboración artística entre Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld

[PATRICIA RUBIO 357](#)

La lengua escénica como destino

[ALFREDO CASTRO 380](#)

Conversación con Diamela Eltit

OTRAS OPINIONES

WELLINGTON ROJAS VALDEBENITO 425

MARINO MUÑOZ AGÜERO 427

PEDRO GANDOLFO 429

MARÍA JOSÉ NAVIA 431

PEDRO PABLO GUERRERO 434

MARIANO DORR 436

AGATA GLIGO 440

ALEJANDRO ZAMBRA 442

ANTONIO AVARIA 445

GONZALO AGUILAR 448

RODRIGO MIRANDA 451

LUIS VICENTE MORA 454

CARLOS LABBÉ 459

LORENA AMARO 462

NICOLÁS POBLETE 465

VIVIAN LAVÍN ALMAZÁN	470
ROBERTO HOZVEN	473
GONZALO SCHWENKE	475
CRISTÓBAL GAETE	477
PEDRO BAHAMONDES	480
EMILIO CONTRERAS	481
MERCEDES ÁLVAREZ	487
Cronología	488
Bibliografía	494
Sobre los autores	524
Datos de la compiladora	535

Prólogo

En *El ojo en la mira* (2021), texto en que por primera vez ingresa a su espacio más íntimo a través de las lecturas que han afectado su vida y escritura, Diamela Eltit afirma: «La literatura se funda en la escritura, es su despliegue, su repliegue, sus reformulaciones, en la férrea permanencia. La escritura a lo largo de los siglos es una especie de animal mutante que porta, en sus constantes modificaciones, la huella histórica de una plenitud, a la vez que obsoleta, vigente y demasiado futurista» (p. 15). Es precisamente ese «animal mutante» sobre el que expondremos en este volumen de Valoración Múltiple que la Casa de las Américas me ha permitido preparar, para abrir y exponer el diálogo constante entre aquellos autores que han acompañado el proceso de creación de la chilena Diamela Eltit desde los inicios de sus trabajos, hace ya más de cuarenta años.

La obra de Eltit se inicia a mediados de la década de los 80, en plena dictadura militar, por medio de acciones de arte y publicaciones de extractos de sus textos en proceso, los cuales aparecían en alguna revista de alcance muy local. Su primer libro, *Lumpérica*, se publicó en 1983 por una editorial pequeña llamada Las Ediciones del Ornitorrinco y, a pesar de que poco tiempo después la misma editorial publicó la novela *Por la patria* (1986), la recepción chilena (y para qué decir la crítica) fue bastante esquivada en su aceptación. Leonidas Morales, uno de los primeros académicos en Chile que se dedicara a la obra de Eltit en sus orígenes, afirmó que la propuesta de Eltit es una decisión política que pocos autores han decidido recorrer, ya que explora y profundiza conscientemente la crisis nacional e internacional a través de signos escriturales que deben ser leídos e interpretados mediante operaciones culturales, sociales y políticas en un trabajo de «desdoblamiento», para referirse a Eltit como la autora de una serie

de novelas y producciones artísticas que ha instaurado un modelo de narrativa que se encuentra fuera del margen convencional.

La obra de Diamela Eltit es amplia y diversa. Destacan no solo su narrativa, sino además sus intervenciones artísticas, como las acciones de arte en el CADA (Colectivo Acciones de Arte), los guiones para cortometrajes y los ensayos de opinión sobre temas de contingencia nacional e internacional que frecuentemente publica en la prensa. Entre sus libros se encuentran *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El Padre Mío* (1989), escritos en dictadura. Posteriormente, en lo que se ha llamado la transición, publica *Vaca Sagrada* (1991), *El infarto del alma* –junto con Paz Errázuriz– (1994) y *Los vigilantes* (1994). *Los trabajadores de la muerte* (1998) marca lo que Scarabelli ha nominado «el escenario de un nuevo milenio» para referirse a los textos que exponen las dinámicas del mundo convertido en mercado, como son *Mano de obra* (2004), *Puño y letra. Juicio Oral* (2005), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010), *Fuerzas especiales* (2013) y *Sumar* (2018). En este proceso de escritura podemos observar el desarrollo de los elementos que estructuran su obra desde los inicios: el cuerpo, la marginalidad, las relaciones de poder y la escritura, entre otros que la nueva crítica ha incorporado. Durante su extensa carrera, ha obtenido diversos reconocimientos, como el Premio José Nuez Martín (1995), por la novela *Los vigilantes*; el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso (2010); el Premio Nacional de Literatura de Chile (2018); el Premio de Narrativa José María Arguedas (2020), otorgado por la Casa de las Américas a la novela *Sumar*, el Premio Carlos Fuentes (2021) y el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances (2021).

Sin embargo, la obra de Diamela Eltit no se restringe solo al aspecto literario. Su activismo intelectual y participación en el debate público chileno e internacional ha sido una constante en su vida. El estallido social ocurrido en Chile en octubre de 2019 mantuvo al país, durante cinco meses consecutivos, con movilizaciones diarias que fueron interrumpidas a causa de la pandemia de la COVID-19. El resultado ha sido devastador, debido a la violencia policial para acallar el movimiento. En este tipo de horror es donde se sitúa la escritura eltitiana, ya que, al exponer «lo tremendo», nos obliga, como lectores y espectadores, a tomar posición sobre los acontecimientos. Desde sus inicios como «performancera» (así lo ha afirmado en algunas entrevis-

tas) durante la década de los 80 en el CADA, Eltit ha arremetido en aquellos espacios que se mantenían ocultos o recamados para el ojo dictatorial y, posteriormente, neoliberal. Observamos desde entonces su encuentro poético en un prostíbulo marginal de Santiago, donde las trabajadoras y sus clientes escuchan atentos su declamación; vemos el «No+» llenando las paredes de cruces en aquel Santiago acosado por la vigilancia. Y también vemos que este «No+» se descuelga de esas paredes y recorre el tiempo y el espacio para hacerse parte de nuestras declamaciones dentro y fuera de Chile. Vemos cómo esta propuesta activista se hace poética con *L. Iluminada*, la desarrapada de *Lumpérica* que desafía la luz del letrero luminoso que intenta darle un nombre propio en una plaza pública, durante una sola noche, para luego, cuarenta años después, unirse al grupo de vendedores ambulantes de *Sumar* (2018), último en la gran marcha hacia La Moneda.

Esta trayectoria no ha sido individual, sino que ha estado acompañada por una crítica nacional e internacional que ha ido formando una comunidad desde la solitaria plaza durante la dictadura hasta la gran marcha nacional hacia La Moneda. Por ello, este volumen de la colección *Valoración Múltiple* reúne diversos artículos académicos publicados en revistas, en capítulos de libros y en la prensa especializada, con la finalidad de entregar a los estudiosos y lectores un amplio panorama de análisis de la obra de Diamela Eltit, que permita ingresar a un diálogo con la autora, sus textos y sus temas. La selección ha sido muy difícil y desafortunadamente arbitraria, ya que responde, en primer lugar, a cuestiones de espacio, y, en segundo, a una decisión de orden exclusivamente metodológico, nunca de calidad o importancia de las investigaciones. Uno de los criterios de elección fue juntar los primeros estudios, como es el caso de la compilación de Juan Carlos Lértora, *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, publicada en 1993 por la editorial Cuarto Propio y de la cual casi ya no hay ejemplares. Este texto es fundamental porque muestra los primeros encuentros con las obras. Como también lo es *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*, serie monográfica editada por María Inés Lagos en 2000. Otros aportes corresponden a las compilaciones hechas por Rubí Carreño en *Diamela Eltit: redes locales, redes globales* (2009) y a la reciente edición de Patricia Espinosa, *Diamela Eltit. Políticas de su narrativa ficcional: estudios desde Chile* (2018). Esta selección permitirá al lector discutir, por medio de

una lectura genealógica, los procesos de cambio de las temáticas de nuestra autora y de las nuevas lecturas y propuestas.

Una parte fundamental de esta *Valoración múltiple sobre Diamela Eltit* es la sección «Otras opiniones», que recoge anotaciones breves y comentarios de prensa desde voces significativas de la actualidad y la cultura. Este rasgo es muy importante porque, siguiendo la premisa del desdoblamiento ofrecida por Leonidas Morales, la obra de Eltit también se moviliza a otra forma de escritura en el espacio político, ya sea nacional o internacional: sus posturas frente a diversos temas de la contingencia han sido expuestas en los ensayos *Elena Caffarena: El derecho a voz, el derecho a voto* (1993), *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994), *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política* (2000), *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política* (2007), *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política* (2016). Estos textos, la mayoría publicados en revistas, periódicos, seminarios, conferencias con el objetivo de debatir temas de actualidad, dialogan en perfecta concordancia con los seleccionados en esta sección, ya que muestran la discusión con la opinión pública, tanto nacional como internacional.

Otros segmentos que conforman esta *Valoración...* son una cronología de momentos trascendentales del recorrido de nuestra autora y una bibliografía que intenta ser lo más completa posible, es decir, contiene sus obras y traducciones. Además, se incluye información sobre una serie de libros, artículos académicos, tesis de pregrado y posgrado que han desarrollado estudiantes en diversos países. No es interés de este espacio biográfico exhibir datos personales, sino más bien mostrar un conjunto estético y político de los diversos aportes a la discusión con la obra de Eltit.

Esperamos que este volumen contribuya al diálogo crítico, intelectual, pero sobre todo afectivo, y aporte, según afirma Arfuch,¹ mayor sensibilidad a las pasiones escriturales que nos mueven como individuos en un cuerpo social. Se trata de abrir y compartir ese afecto que nos mueve con las lecturas y la crítica para intentar rodear escrituralmente aquello que nos moviliza, no a modo de una guía de ruta, sino

¹ Leonor Arfuch: *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, Córdoba, EDUVIM, 2018.

más bien como la invitación a correr los bordes que Diamela Eltit nos hace a los lectores activos: «Me parece que la gran tarea cultural radica en ampliar los límites literarios y proponer nuevos bordes, y que allí es posible revelar las formas de un trabajo alterador, antihegemónico, que exalte la estética de las producciones».²

Mónica Barrientos

2021

² *El ojo en la mira*, Buenos Aires, Ampersand, 2021, p. 94.

ARTÍCULOS CRÍTICOS

Diamela Eltit: Hacia una poética de literatura menor

JUAN CARLOS LÉRTORA

Hay una significativa frase en *Lumpérica*: «Se ha abierto un nuevo circuito en la literatura», que sirve como formulación de una poética que se ha venido cumpliendo sin variación hasta *Vaca Sagrada*, y que sitúa la narrativa de Diamela Eltit en un espacio marcado por la diferencia, al margen de las prácticas discursivas convencionales y que se adscriben al supuesto «canon».

Un intento por inscribir esta narrativa en un marco adecuado de referencia podría ser el de marginalidad, si no fuera porque este concepto ha sido suficientemente formulado en términos teóricos por G. Genette (*Seuils*, 1987), U. Eco («Narrative Structures in Fleming», *The Role of the Reader*, 1984) y, más recientemente, D. Emily Hicks (*Border Writing*, 1991) y D. Couègnas (*Introduction à la paralittérature*, 1992), entre otros.

Si bien los componentes del mundo narrativo en la escritura de Diamela Eltit presentan características de marginalidad, de precariedad, conceptualmente su narrativa no es marginal. La literatura marginal, en términos precisos, pertenece al campo de la paraliteratura y, en cuanto modalidad discursiva, corresponde a una manifestación literaria que se adscribe fielmente a la convención realista y que respeta al máximo el pacto de lectura y el contrato de veridicción propios de esta modalidad de discurso. Despliega isotopías narrativas no solo posibles, sino fáciles de comprender por todo lector, puesto que satisfacen su horizonte de expectativas y las hipótesis de lectura que se plantea resultan siempre posibles de verificación. Se trata de la «literatura legible», a la que dedicó atención Barthes en sus primeros escritos.

Innecesario formular que los textos de Diamela Eltit no se inscriben en el marco de la literatura marginal. Más apropiado parece el marco referencial que anticipara T. S. Eliot en su conocido artículo «What

is Minor Poetry?»¹ y que encuentra una formulación teórica precisa en *Kafka: Hacia una literatura menor*, de G. Deleuze y F. Guattari, así como el análisis que Louis Renza hace de *A White Heron* [...].²

Ya desde T. S. Eliot hasta la teoría actual, literatura menor no tiene un sentido peyorativo o reductor, sino que se refiere a la producción de una minoría de autores cuya obra se plantea desde una posición de diferencia.

Para Eliot, «[p]oeta menor es aquel que tiene algo que decir, diferente de lo que cualquier otro ha dicho antes, y ha encontrado no solo un modo diferente de decirlo, sino *el* modo diferente de decirlo».³

En el mismo sentido, Diamela Eltit expresa que «[e]l problema crítico para el productor de literatura parece radicar en cómo abordar, cómo seguir abordando los mismos temas y plantear en la multiplicidad de lo único, la diferencia. [...]. El estilo configura, entonces, el nuevo orden, el desafío para cualquier tiempo, es decir, el mito ritual con el lenguaje escrito que va saturando la herida entre ruptura y continuidad de la historia literaria».⁴

Literatura menor, en el sentido en que G. Deleuze y F. Guattari proponen el término es aquella producida en el espacio de un lenguaje mayor pero que, desde dentro, se propone cuestionar y subvertir sus mecanismos. «Tal literatura», escribe Renza, «subliminalmente ataca lo que podría haber llegado a ser: representativa, como la literatura mayor, de un lenguaje y cultura mayores que sirven como conductores de un orden político represor».⁵

El primer rasgo de la literatura menor es el de caracterizarse por una desterritorialización, por un desplazamiento, con relación al lenguaje mayor: «Una literatura menor no proviene de un lenguaje menor;

¹ T. S. Eliot: «What is Minor Poetry?», *On Poetry and Poets* [1944], New York, Farrar, Strauss & Cudahy, 1977.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari: *Kafka: Pour une littérature mineure* [1975]. Trans. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986. Louis Renza: *A White Heron and the Question of Minor Literature*, Milwaukee, University of Wisconsin Press, 1984.

³ T. S. Eliot: ob. cit., p. 48. En adelante, al igual que esta, podrán encontrarse citas en español dentro del artículo cuyas referencias corresponden a obras impresas en otros idiomas. Hemos mantenido el texto tal y como se publicara en su versión original. (*N. del E.*)

⁴ Diamela Eltit: «Experiencia literaria y palabra en duelo», *Duelo y creatividad*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1990, p. 23.

⁵ Louis Renza: *A White Heron...*, ed. cit., p. 33.

es más bien lo que una minoría construye con un lenguaje menor»,⁶ proponen Deleuze y Guattari. Refiere el deseo de escribir en reacción a los ideogramas predominantes en condiciones de opresión política o cultural, y, como apunta Louis Renza, «[t]al literatura es política y metafóricamente un tipo de escritura del “tercer mundo”, que elude formulaciones totalizadoras de formalismo, o modos de organización edípicos, burgueses o marxistas»; por el contrario, se caracteriza por ser «tanto antiautoritaria como anticentrada en la figura del autor».⁷

La literatura menor busca apoderarse de las prácticas discursivas predominantes en el lenguaje mayor y desplazarse desde ahí para cuestionar sus fundamentos y provocar significativos cambios y quiebres. Uno de los casos más representativos de escritura desterritorializada es el de Kafka, escritor checo que debió utilizar un lenguaje mayor, el alemán; situación similar es la de los escritores del Magreb respecto del francés, o la de los escritores negros, chicanos y puertorriqueños que escriben en un lenguaje y cultura territorializados en los Estados Unidos, así como lo es también el caso de buena parte de la escritura femenina y la de los escritores homosexuales. Todos comparten una experiencia alienante respecto al lenguaje mayor que les impone categorías que no corresponden a sus deseos de auténtica expresión, al punto que solo les cabe la subversión de las categorías del lenguaje dominante.

En una entrevista concedida a Julio Ortega, Diamela Eltit reconoce:

[he] incorporado en mi síquis –y a menudo en forma inconsciente– múltiples hablas, sintaxis, percepciones que ni yo misma me las conozco. Soy una mestiza, en ese sentido, bi o trilingüe de mi propio idioma.

[...]

[...] lo que me resultaba un desafío, una apuesta, era operar al interior de la institución narrativa de mi país. [...]. Producir no una revolución allí, sino más que nada una alteración, y eso hasta hoy lo considero un logro. Es en esta relación fuerte en la que trabajé desde una literatura límite [...].⁸

⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari: *Kafka: Pour une...*, ed. cit., p. 57.

⁷ Louis Renza: *A White Heron...*, ed. cit., p. 33.

⁸ Julio Ortega: «Resistencia y sujeto femenino: Entrevista con Diamela Eltit», *La Torre*, vol. IV, 1990, pp. 230-231, afirmación coincidente con la expresada por Deleuze

Se asume la lengua y las prácticas discursivas heredadas, pero se las subvierte y se recupera, para la novela, su naturaleza rebelde a imperativos de género y a formas de discurso que, para Bakhtin, fuera la esencia misma del acto de narrar: una práctica surgida no de la tradición épica, sino de las formas vivas de convivencia. Siendo su naturaleza la heteroglosia, la novela es el lugar de encuentro de múltiples voces que se expresan como ideogramas en una relación abierta, polifónica, donde no hay una instancia narrativa superior que sancione con criterios de validez o juicios éticos las diferentes posturas ideológicas representadas por la pluralidad de voces narrativas.

Escritura como espacio de abertura y de ruptura, de signos en constante desplazamiento; básicamente, una escritura de exilio, y que encuentra su expresión más asumida en la escritura de la mujer, para quien «todo pasa por las fronteras del cuerpo y quizá de la especie, una mujer se siente siempre *en exilio* en las generalidades que hacen la medida común del consenso social, al mismo tiempo que en relación con el poder de generalización del lenguaje.

Este exilio femenino, en relación con el Sentido y con lo General, hace que una mujer sea siempre singular, y que manifieste lo singular de lo singular –la fragmentación, la pulsión, lo innombrable».⁹ Kristeva afirma que en nuestra época «[n]ada se escribe sin algún exilio, que es, en sí mismo, una disidencia» y que ocupa «todos los lugares, y hasta los más profundos, los del Sentido, aquellos que nos apegan a la creencia que la vida tiene un sentido garantizado por un Padre muerto».¹⁰ Para Diamela Eltit, el acto de escritura «significa adherirme a aquello minoritario, postergado y oprimido por el poder central [...]», «me importa lo minoritario; políticamente estoy ahí; es decir, en todo lo que el poder central oprime, reprime o discrimina, aquello que esté a contrapelo del poder».¹¹ Esto lleva a la segunda característica de la literatura menor: «en ella todo adquiere un signo político».¹² El acto de narrar se asume como una responsabilidad

y Guattari: «[el escritor es] una suerte de extranjero dentro de su propia lengua», ob. cit., p. 26.

⁹ Julia Kristeva: «Un nouveau type d'intellectuel: le dissident», *Tel Quel*, núm. 74, 1987, p. 7.

¹⁰ Íd.

¹¹ Diamela Eltit: «Escritos sobre un cuerpo», en J. A. Piña: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Santiago de Chile, Editorial Los Andes, 1991, pp. 244 y 240.

¹² Gilles Deleuze y Felix Guattari: ob. cit., p. 17.

histórica y moral. Quien escribe se distancia al máximo de valores estéticos o ideológicos propios del lenguaje mayor y las prácticas literarias canónicas. Se trata, por lo común, de construcciones fragmentarias, basadas en la enunciación colectiva, centradas sobre personajes representativos de experiencias límite, habitantes de un mundo signado por la total precariedad. La fragmentación narrativa despliega una imagen caleidoscópica que refuta la creencia en el mito de la unicidad y la unidad de la personalidad.

A menudo la literatura menor da cabida a manifestaciones neuróticas o esquizofrénicas que, en su cuestionamiento del «orden» y lo «racional», postulan un posible «tercer mundo del lenguaje», o la representación de experiencias precarias con un lenguaje que, en su fragmentación y diferente articulación, los hace presentes. En este sentido, la literatura menor representa vivencias y zonas de realidad escondidas o distorsionadas por otras manifestaciones literarias, que las considera con una perspectiva condescendiente o distorsionadora. Es, entre otros muchos ejemplos, la experiencia de L. Iluminada, cuyo cuerpo inscribe su escritura en la plaza/página y hace presente un mundo signado por la total carencia y orfandad, para cuyas causas hay en la novela suficientes guiños basados en la reciente historia chilena. Pero la identidad plural del personaje, como la ambigüedad del relato, proviene del hecho de que los significantes desarticulan una representación impuesta de los significados, de manera que estos quedan abiertos.

Este valor colectivo, característico de una literatura menor (su tercer rasgo definidor) encuentra su manifestación más decidida en *Por la patria*, mundo inscrito en la marginalidad total, y que se propone como el signo del desamparo y digna resistencia del pueblo aplastado por la dictadura. A la disolución del orden, de las jerarquías y los roles familiares corresponden modos de conducta subvertidos y marcados por la fragmentación total del discurso, de la identidad de los personajes, para convertirse en el espacio de la dispersión, sea del pueblo, de la familia y las relaciones familiares, de la identidad. Coa, jerga popular, es Coya (princesa inca), que al regreso de su padre herido se transforma en hija/esposa/madre. Y ante tanta miseria, pérdida y desamparo existenciales, se mitiga la culpa. Pluralidad de hablas, el discurso se hunde en el signo de una enunciación colectiva fragmentaria.

El discurso de la novela tradicional privilegia el nivel del significado, tiende a valorizar el lenguaje a través de la existencia de un significado último, y pretende presentar preferentemente mundos unitarios, controlados por una instancia narrativa a menudo bien definida. Este discurso, que Barthes califica como dogmático justamente por privilegiar el nivel del significado, busca la concreción de un sentido único del texto, «lo cual explica la bien conocida relación entre el discurso dogmático y el discurso teológico. El significado a menudo toma la forma de una causa: política, ética, religiosa, etc. Pero desde el momento en que este discurso (y no hablo de las opciones de un individuo) permite ser detectado cuando surge contra otros discursos, deviene dogmático».¹³

En contraposición al discurso dogmático de una literatura escrita dentro de la convención del lenguaje mayor, Barthes sitúa el lenguaje «terrorista» y que corresponde, en el marco teórico que me interesa, al de una literatura menor. «El discurso terrorista» —escribe Barthes— «tiene características agresivas que uno puede aprobar o no, pero permanece dentro del significante: manipula el lenguaje como un despliegue más o menos lúdico de significados». Y agrega inmediatamente: «La única posible subversión en el lenguaje es el desplazar las cosas».¹⁴ La escritura, para Diamela Eltit, es un complejo *proceso* dinámico de significaciones, y no un *sistema* fijo y monolítico.

En estos relatos, la instancia de la enunciación está en constante desplazamiento, se descentraliza de su lugar de privilegio (el del *saber*, anterior al *narrar*) para moverse libremente por los tiempos y espacios del mundo narrado.

Por otra parte, los textos de una literatura menor, configurados con un discurso que privilegia el nivel del significante, que llama la atención sobre él casi de la misma forma en que importa el nivel del significado, acercan a esta escritura, con frecuencia, a experiencias esquizofrénicas, donde el hablar —de la voz narrativa y los personajes— asume una condición a veces preverbal, como ocurre en *Lumpérica*, *Por la patria*, *El cuarto mundo*, o ese alucinante relato del personaje de *El Padre Mío*.

¹³ Roland Barthes: «Pleasure/Writing/Reading», *The Grain of Voice*, 1985, pp. 161-162. Esta comprensión del lenguaje lleva a Barthes a postular su carácter «fascista», según lo describe en su *Leçon* al Collège de France, 1977.

¹⁴ *Ibid.*, p. 162.

La ruptura del discurso convencional, su fragmentación, le concede un fuerte carácter lúdico, que se complementa con el juego, con la disposición gráfica. El ejemplo de la inclusión de la fotografía de Diamela Eltit en el texto de *Lumpérica* o el quiebre de la sintaxis en *Por la patria*, del que abundan los ejemplos.

La base de estas configuraciones discursivas radica en una concepción del acto de narrar que rechaza, para el habla que funda la novela, la pretendida fuente de credibilidad de su sujeto de enunciación, recurso esencial de la narrativa tradicional, calificada en *Lumpérica* como «literaturescos modos demuestran, pedantescos en sus oficios, anticuados de tipo».

En esta narrativa no solo se cuestiona el estatuto del mundo representado, sino el fundamento mismo del acto narrativo, refutación de la concepción teórica que sostiene Martínez-Bonati, por ejemplo, al afirmar que «la validez atribuida a las frases miméticas [del narrador] es máxima, absoluta».¹⁵

En cambio, es frecuente en la novelística de Diamela Eltit la declaración de frases que corresponden a la instancia narrativa cuya factura es mendaz: Ya en la primera página de *Vaca Sagrada*, leemos: «Duermo, sueño, miento mucho». Y una página más adelante, un rasgo que será característico de la narradora/personaje: «Ya en ese tiempo había adquirido la costumbre de mentir constantemente. Aunque siempre me ha repugnado hacerlo, entonces me encontraba invadida por un impulso incontrolable: bastaba cualquier afirmación para que yo iniciara un relato falso que me iba generando innumerables problemas, pues a menudo olvidaba lo que había dicho y, en más de una oportunidad, debí enfrentarme a mi propia contradicción».

Más que la producción del «efecto de realidad» que señaló Barthes para referirse a esos índices que remiten a zonas de nuestra experiencia objetiva y permiten que un texto «parezca» representar la realidad objetiva, me parece más adecuado proponer que relatos como los de Diamela Eltit postulan «un efecto de verdad» sobre la condición despojada, precaria de personajes y mundos que otras formas culturales y políticas han decidido no ver, pero cuya expresión, en estos relatos, la entroncan con la poesía desolada de Vallejo, la narrativa desamparada

¹⁵ *La estructura de la obra literaria*, 1960, p. 71.

de Rulfo, entre otros pocos escritores. En literatura, *la verdad* del mundo representado no pretende una correspondencia con un referente, sino con una coherencia integral de la experiencia humana, representada por la imagen desplegada.

De esta manera podemos acercarnos a textos como *Lumpérica*, *Por la patria*, *El cuarto mundo* o *Vaca Sagrada*, que despliegan zonas de imaginación que potencian una imagen de vivencia, se hunden en lo que estas experiencias tienen a veces de inefable, pero que no persiguen una convalidación con un referente inmediato. Así, el desamparo de esa identidad plural que ocupa un espacio público pero que está vacío, negación mutua entre significante y significado, que es L. Iluminada; o Coy/a, que se transmuta en diversos roles en una saga que es la de los desposeídos, verdadero canto a la marginalidad; o los mellizos, que a partir de la degradación realizan todo un periplo antiépico: reverso de la metáfora de la unidad familiar, y manifestación de una falta de identidad que rebasa la experiencia individual para ser el signo de la condición de toda una comunidad: la sudaca: «pero el intento de *El cuarto mundo* fue hacer visible la problemática latinoamericana. Utilicé mi propio nombre como hija para pasar a productora de textos, madre de textos: la novela sudaca (“la niña sudaca irá a la venta”, frase final del libro), que desde el punto de vista narrativo elegido va a la venta teñida por su condición de desamparo y resistencia»;¹⁶ o la orfandad de los personajes y situaciones de *Vaca Sagrada*.

Es necesario decir que los quiebres de códigos escriturales, la subversión de procedimientos y prácticas discursivas, la incursión en un universo imaginario poblado de mundos, personajes y experiencias límite constituyen, evidentemente, toda una puesta en práctica de una escritura que, como la de sus grandes antecesores de la literatura menor, marca un hito y obliga a repensar una serie de categorías que ya la crítica daba por resueltas: la validez y la credibilidad de la voz narrativa; la condición del relato como un hablar afirmativo sobre el mundo, entre otras. Pero la base ideológica de toda esta escritura se sustenta en una profunda, genuina solidaridad con esos seres desamparados que no tienen voz en América Latina.

¹⁶ Julio Ortega: «Resistencia y sujeto femenino: Entrevista con Diamela Eltit», ob. cit., p. 238.

El marco de lo que he descrito como «literatura menor» me parece de fecundas posibilidades para la comprensión de textos literarios cuyo signo es el desplazamiento de códigos de escritura hacia zonas de lenguaje y experiencia que solo son accesibles si se traspasa el lado de la lógica, del orden y la convención.

Juan Carlos Lértora (ed.): *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*.
Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, pp. 27-35.

¿Qué eres? Una torpe, alerta, alarmada, pasafronteras

RUBÍ CARREÑO BOLÍVAR

Apreciaciones y apropiaciones

Los textos literarios escritos por mujeres, negros, pobres, homosexuales, sudacas, espaldas mojadas, todavía en este siglo, se leen a través de una doble mirada que inquiere tanto en el cuerpo textual como en el de quien escribe, y, por ende, al momento de hacer un análisis conviene atender ambos niveles de lectura en virtud de la precisión y la justeza. En estos textos, el juego libre de interpretaciones con el que nos divierte la lectura se transforma en una batalla por quién o quiénes dicen la última palabra sobre el lugar de quien escribe y su escritura. Se trata de las obras de la mano de obra; es decir, literaturas que expresan el deseo del texto-mundo de maneras no «naturales» y que por ende, y necesariamente, devienen en política.¹

La producción literaria de Eltit ha generado una gran cantidad de apreciaciones críticas tanto en barrios del norte como del sur. Las interpretaciones más populares y extendidas, tanto aquí como allá, insisten en su feminismo que primero lucha contra la dictadura y luego contra el neoliberalismo. Esto haría que ella y sus textos fueran percibidos como una voz minoritaria, contrahegemónica.

Me parece que tanto la lectura que privilegia a la profeta del margen como aquella que ve los textos como dobles de un cuerpo alternativamente resistente/combatiente/derrotado de la dictadura y posdictadura, que se exhibe una y otra vez junto con otros desastres tercermundistas, resultan ser a la fecha representaciones de una *diamela* ficcional que confirman el lugar que se quiere para todos los que somos mujeres

¹ Imposible no citar *Kafka: una literatura menor*, de Deleuze, y la apropiación de este texto que hace Juan Carlos Lértora para la narrativa de Eltit en *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*.

en términos de poder: la marginación y la victimización, es decir, en palabras de Marta Brunet, la confinación a «la soledad de la sangre».

Es por ello que leo a Eltit como escritura de mujeres si esta implica el ejercicio de la imaginación al servicio de sortear todos los «en contra» y no como un cuerpo indiferenciado e intercambiable en el invisible serrallo de Occidente: «Me invitan a otro viaje, a un viaje en la escritura chilena, a un encuentro en la antigua Europa sobre literatura chilena. Estoy en Pittsburgh, me excuso, me solicitan otro nombre, el nombre de otra escritora. Solo una escritora reemplaza a otra escritora, un cupo, una cuota. Habré reemplazado a mi vez en variadas oportunidades».² Por otro lado, tampoco la leo como el espectáculo serial de la derrota reproducido también, casi obscenamente, en textos críticos que replican el aprendizaje de que los que estamos de este lado, ya sea en el norte o el sur, solo podemos ser informantes nativos del horror. Prefiero leer sus textos como expresión de una poética en movimiento que a lo largo de estos veinticinco años se ha reinventado constantemente para dar cuenta de diversos desafíos literarios y políticos. En suma, mucho más que heroína del margen, la prefiero pasafronteras.

En este contexto y sin olvidarme ni por un instante de la «niña sudaca que sale a la venta» leo su producción como lo que yo creo que es: literatura. En Eltit respiran diversas e importantes tradiciones de la narrativa chilena como también la traza de escritores modernistas que anticiparon con tanta claridad el presente, que lo despiertan. Desde nuestra lectura, la producción de Eltit no solo es la contramemoria de la memoria estatal de los últimos treinta años chilenos, sino también un dispositivo de lectura que reescribe y politiza la narrativa anterior al golpe de Estado. Así, por ejemplo, las madres malignas de la narrativa chilena se van dando cita en las páginas de Eltit, se llaman unas a otras, las madres-amasijo de Brunet, las sirvientas donosianas terminan constituyendo el coro de madres de Eltit que, por otro lado, se constituyen en las euménides de la dictadura. Por otro lado, el padre-patrón, el gran señor y rajadiablos, que tiene su hogar natural en las páginas de las narrativas del fundo, se desaparece en el prostíbulo de Donoso y da paso en la narrativa eltitiana al padre derrotado, ya

² Diamela Eltit: «Qué eres». Discurso leído en la Universidad de Pittsburgh, 2005.

sea por la madre, el patrón o la ley, y que desde ese lugar afianza su complicidad con lo femenino; es el padre de Olegario Lazo Baeza, el de *Hijo de ladrón* de Rojas y el que aparece exangüe en los brazos de la hija en *Por la patria*. Los hijos y las hijas de Don Alejo (*El lugar sin límites*, Donoso, 1966) una vez migrados a la ciudad hablarán desde el erial poblacional y el supermercado elitiano reclamando que ellos también son chilenos. Así, temas, personajes y estrategias textuales pasan de letra en letra formando la otra historia (la literaria) de Chile, la de las pulsiones. La que se escribe a partir del tejido de poéticas, subjetividades y de la transgresión a la encomienda, el fundo, el supermercado.³

¿Por qué leer a Eltit a partir de su red local de citas, de sus intertextos, en un contexto globalizado en el que predominan, más bien, los análisis temáticos y de la representación?; ¿por qué insistir en la literatura si es un buque que muchos están abandonando y, de alguna forma, los que persisten no parecen ser siempre los compañeros de viaje ideales?

Quizás porque la narrativa de Eltit contesta al fundo-mercado fundamentalmente a partir de un nivel narrativo, no solo en un nivel conceptual o ideológico del que más o menos todos somos capaces.⁴ Eltit responde a la desaturización de la letra no a través del llanto o del discurso, sino a través de la fina trama de sus citas locales en las que hace vivir la escritura como artesanía, memoria y experiencia. Al discurso dictatorial y patriarcal opone múltiples versiones de la historia, incluso las «mentirosas»; al trabajo literario en serie contesta con su poética en movimiento.⁵

Por otro lado, la estrategia textual de la red de citas se traspasa a su estrategia de inserción en el campo cultural chileno e internacional. Es el arte, como querían las vanguardias, el que inyecta la vida, y así la salida del erial de la Coya es también la salida de Eltit del erial chileno.

³ Cfr. Rubí Carreño: *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo xx* (Bombal, Brunet, Donoso y Eltit), Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2007.

⁴ He tomado los conceptos de nivel narrativo y nivel conceptual de Samuel Monder: *Ficciones teóricas*, Buenos Aires, Corregidor, 2007. En el que se analizan las tensas relaciones entre ambos niveles en el contexto de la literatura de Borges y de Macedonio Fernández.

⁵ Cfr. Rubí Carreño: «Mano de obra: poética del descentramiento», *Casa de las Américas*, La Habana, 2003.

El salto mapunky de Eltit

Eltit ha despertado casi tanta hostilidad en Chile como éxito ha obtenido en el extranjero. Como María Luisa Bombal, Marta Brunet y José Donoso, Diamela Eltit pertenece a una tradición de escritores cuyo éxito y calidad literaria es proporcional al rechazo que han producido en su país de origen. Son los escritores del goce, de la fricción, los que entran en el canon incomodando. ¿Existen argumentos consistentes para esta hostilidad o más bien se trata de desesperadas retóricas que disfrazan la más vulgar envidia o misoginia?

Es cierto que su proyecto narrativo, del que casi nunca se habla en los ataques, porta elementos suficientes para ser resistido por las estructuras sociales y económicas dominantes. Eltit vulnera varias de las tradiciones hegemónicas chilenas, como, por ejemplo, el imperio de la literatura realista en colusión con el fondo mental como orden social; la construcción de un sujeto popular que se escapa de las retóricas de la caridad o de la seguridad ciudadana y que, en vez de servir y desaparecer, como en un *sainete*, o de hablar redimido tras las rejas, cuenta la historia, aunque sea a través de las huellas que dejan en su cuerpo el vino, la tortura o la automutilación. A esto se suma, en su narrativa reciente, la crítica a la omnipresencia del mercado que destruye colectivos que van desde el gremio hasta la nación y que, como en Brunet, configura una familia que resulta ser un mero apéndice de estructuras laborales devastadoras. También, la representación de una artista que, lejos de contribuir a las pastorales del intelectual ilustrado, realiza su trabajo literario no desde la torre de marfil, sino desde la condensación del cobertizo brunetiano, la casa de ejercicios espirituales de Donoso y sus sirvientas, en la «pieza de atrás» de Eltit.

Es probable que este proyecto resulte irritante para algunos, no obstante, pocas veces sus detractores se refieren directamente a él, concentrándose, especialmente, en su imagen pública. Salvo excepciones, la crítica periodística la acusa de no ser o de solo ser una mujer. Eltit poseería una escritura monstruosa, que concita lo femenino y lo masculino a la vez. Así, su desacato al realismo se lee como «irracionalidad femenina» (Valente) y su lectura de Foucault como inadecuadamente masculina. Este quizás ha sido uno de los aspectos más resistidos por la crítica mediática inicial, que ve en la mezcla de teoría y ficción un «degeneramiento» que excede al género textual. La relectura que en el año 2000 se hace de esta recepción de los años 80 es convertir a

Eltit en «la reina de la academia», como la denomina peyorativamente Alberto Fuguet en su blog.⁶ Ya no se le critica la mezcla de discursos, sino el carácter elitista de su producción.

En un intento por normalizar esta escritura que hace trastabillar el orden, la crítica mediática la rescata de la monstruosidad a través de un atributo que la acerca a las «mujeres verdaderas», es decir, las que solo hablan a través de un cuerpo hermoso y no corrompen las ideologías de género en torno a lo concebido como femenino: «Si usted relaciona la forma como escribe con la apariencia física de Diamela Eltit, podría deducir que se trata de un adefesio. Porque todo da para pensar en una mujer complicada, neurótica, tensa y amargada... Y no, muéranse, la Diamela es una mujer por la que no pasan los años» (2005). Si no mujer-monstruo, Eltit es *solo* una mujer y como mujer: «Conviene dejar sentada una verdad evidente: Eltit carece de originalidad y exhibe poca formación intelectual».⁷ De este modo, belleza y estupidez, una pareja ya canónica en el tratamiento otorgado a las mujeres, devuelve a la autora al «reino» de las mujeres.

La crítica mediática también ataca su posibilidad de «reproducir». La sola cercanía con la «madre de madres» sumado al prejuicio de que «todas son iguales» le restaría presencia en el campo cultural a cualquier escritora joven que quisiera brillar con colores propios; por otro lado, las críticas literarias que quisieran trabajar sus textos serían parte de un neobovarismo. Lo reproductivo-femenino muta necesariamente en femenino-serial, acogiendo, de este modo, la tradición flaubertiana de que las mujeres solo pueden relacionarse con la cultura de masas: «hay obras fríamente calculadas y escritas para ser deglutidas por la academia. Cuando Bolaño hablaba de las «diamelitas» supongo que se refería a eso, a obras como, por ejemplo, *Mapocho* de Nona Fernández [...]. Especie de compendio de las estéticas de la diferencia sobre las que Nelly Richard y sus clones vienen pontificando desde hace más de veinte años, *Mapocho* es el perfecto *best seller* académico [...]». (Bisama, *Comelibros*,⁸ 2005).

De este modo, se vulnera no solo a la escritora y a sus críticas, sino la posibilidad de generar escuela, de ser, en definitiva, parte de una

⁶ <<http://albertofuguet.blogspot.com/>>.

⁷ Camilo Marks: «Literatura. La esfinge en el supermercado», Santiago de Chile, *Qué pasa*, 30 de agosto de 2002.

⁸ Revista de Libros «El Mercurio», 19 de agosto del 2005. <<http://elcomelibros.blogspot.com/2005/08/academia.litml>> (*N. del E.*)

tradición y, por otro lado, también se arremete contra todo colectivo posible de mujeres.

Por otro lado, no podría haber un diálogo mutuamente nutricional para la crítica y la narrativa, como ocurre, por ejemplo, en el encuentro feminista *Escribir en los bordes*, donde, a mi juicio, se señala el programa de lo que será la escritura de mujeres en la crítica y la narrativa desde los 80 hasta ahora. Las académicas solo podríamos «deglutir» los textos literarios para tener un cuerpo propio en una curiosa analogía creada por quien se llama a sí mismo «come libros».

Las ideologías de género utilizadas para devaluar a Eltit no obedecen únicamente a la necesidad de depreciar constantemente el trabajo femenino a fin de tenerlo (casi) gratis, como ocurre la mayoría de las veces, sino a la de castigar la exitosa estrategia de inserción de Eltit. Me refiero a su capacidad para cruzar fronteras textuales, sexuales, étnicas, de clase y hacer cruzar con ella a los otros próximos. En una interpretación libre del final de *Por la patria*, me parece que lo que se quiere castigar es su capacidad para organizar «la fuga colectiva del erial».

Pero pensemos no solo en las críticas realizadas por aquellos que están en la vereda del frente, sino en las de aquellos que en cuanto artistas podrían ser sus próximos y que se atrincheran en un supuesto ultramar. Desde ese sector se le cuestiona su participación como agregada cultural, su marido diplomático de la Concertación de Partidos por la Democracia, sus viajes a los Estados Unidos. Los viajes de Diamela ficcional negarían su crítica al neoliberalismo, como si el mismo Bush la fuera a buscar al aeropuerto. Para esta facción, Eltit no se habría «empoderado», es decir, alcanzado un propósito de las feministas históricas, sería, simplemente, parte del poder. En estas críticas quedan de lado los textos, el que en sus discursos esté presente el goce eltitiano de poner la pluma en la llaga, como mencionar a Sarduy en Cuba o el tráfico de órganos o el cruce «patipelado» de las fronteras en los Estados Unidos. No es una espalda mojada, no es una provinciana, tampoco una ciudadana exenta de responder qué es y lo que hace.

Como vemos, desde su vereda se sigue criticando lo mismo, su capacidad para hacer pasar sus textos y su cuerpo por distintas fronteras. Pareciera ser que al antiguo patriarcado le interesa –como muy bien lo señala José Donoso en *El obsceno pájaro de la noche*– tener a todos los que somos mujeres en términos de poder encerradas en la

casa asilo de la Encarnación de la Chimba, las unas contra las otras, disputándonos la ropa vieja de alguien y siendo capaces de reconocer como «guagua milagrosa», siempre y solamente, al rival más débil.

Eltit se aparta de las construcciones neuróticas con las que las escritoras del siglo pasado han pagado su calidad literaria y su ingreso al canon; no es la madre sin hijos que deviene en «escritora para niños» o la tonta-linda que actúa como mascota o fetiche, mudita al fin, de los grupos literarios homosociales, tampoco ha castigado su creatividad replegando su sexualidad e hijos al armario ni ha donado su cuerpo al sistema a través de la enfermedad o de ser incapaz de generar recursos propios. Por el contrario, la red de citas locales y globales de Eltit se materializa en colectivos de críticos, de artistas, de estudiantes, como agenciamientos creativos, laborales, amistosos, eróticos, con los que pasa y hace pasar. Hay un *fluir* que mezcla los textos y las personas y nuevos textos, en redes que tal vez algunos calificarán de mafiosas, imitarán, aunque no siempre respetando el tránsito necesario del texto a la vida, y no al revés, y que otros verán como respuesta a la competencia y la envidia como lugares privilegiados de apreciación y filiación. Desde otro punto de vista, las redes textuales y personales pueden leerse como una manera de contestar al «erial», al «peladero» que dejó la dictadura en las diferentes comunidades.

La fuga colectiva del erial se inicia, a mi juicio, con sus críticos de privilegio: Eugenia Brito, Nelly Richard, Rodrigo Cánovas, Raquel Olea, Marina Arrate, Leonidas Morales, Kemy Oyarzún, Juan Carlos Lértora... Estos, por nombrar solo a algunos, otorgan las primeras claves de lectura que posibilitan la entrada a uno de los proyectos más complejos, originales y políticos de la narrativa chilena. Por otro lado, un conjunto de críticas y críticos que trabajan en la academia norteamericana tales como Francine Masiello, Jean Franco, Gwen Kirkpatrick, Mary Luise Pratt, Juan Carlos Lértora, Julio Ortega, María Inés Lagos-Pope, en un gesto que los releva como críticos y como feministas, escriben sobre la producción de Eltit, incorporan sus textos en los programas de estudio, dirigen tesis, la invitan a dictar cursos, contribuyendo con esto a posicionarla de otra forma en el campo cultural y sortear, de este modo, el «amor de Chile». Ese es, a mi juicio, usando una expresión del poeta David Añiñir, el salto «mapunky» de Eltit: el coa se dispara de la mano del *slang*, y en una mutua colaboración se junta la Coya con la Rucia para administrar un poco el bar. Acá estamos en presencia

de una apropiación gozosa de la globalización. No se trata de Speedy González robándole el queso al gato, ni del primer mundo comprando materia prima. Es la construcción de una red de citas que citan y que construyen nuevamente y bajo otros supuestos la ciudad letrada.

Es cierto que Eltit hace transitar su cuerpo y su letra en los contextos del tráfico del libro. Me refiero al viaje literario de la autora como una forma de visibilizar una producción textual y local. ¿Es que estos viajes, pasantías, becas, homenajes niegan en el nivel de la práctica la crítica al mercado que realiza en un nivel narrativo? Me parece que acá Eltit utiliza nuevamente su red local de citas, es decir, su trabajo realizado con las tradiciones literarias chilenas. Al citar en sus discursos en el exterior a los escritores de Chile lleva al viaje a los miembros de la parcela chilena que no tienen visa ni de turista, esto es Marta Brunet, Violeta Parra, Carlos Droguett; y con este gesto, esta inclusión de textos literarios, saca su propio cuerpo de escena volviendo el discurso sobre esa provincia que nos convoca que es la literatura.

A través de la red de citas locales y globales, de una lucidez a veces aterradora, de construir una contramemoria, de la historicidad implicada en su proyecto, de su capacidad para reinventar su poética, de una pasafrontería constante, Eltit responde activamente a los cercos y delirios que denuncia en su narrativa y, a pesar de los pesares, como la vida que se afirma, esta red «se va enredando, enredando, como en el muro la hiedra y va brotando, brotando, como el mosquito en la piedra, como el mosquito en la piedra»...

Rubí Carreño (ed.): *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*.
Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 13-22

Márgenes insurrectos

[ZAIDA CAPOTE CRUZ](#)

I

Entrañable de algún oscuro modo, el proyecto literario de Diamela Eltit pasa, desde sus primeras señales, por cierta cercanía al cuerpo, sus humores, su sangre. Un cuerpo activo no solo intelectualmente, sino también en cuanto biología, puede percibirse incluso en sus ensayos, lo mismo que en proyectos colectivos en que tomara parte la autora chilena. Valga mencionar apenas su novela *El cuarto mundo* –buena parte de cuya anécdota transcurre en el interior de un cuerpo (la madre)–; su ensayo sobre las fotografías de Paz Errázuriz en *El infarto del alma* y la consiguiente recuperación de ciertos fragmentos del cuerpo social que, de lo contrario, permanecerían ocultos, separados, confinados; su comentario de *Pata de perro*, de Carlos Droguett, o de aquellas otras imágenes de Errázuriz, *Baños colectivos de mujeres asiladas en el hospital psiquiátrico Philippe Pinel*. Los cuerpos, para Eltit, no son solo anatomía; en su dimensión social los describe como perseverantes cuerpos populares, marginados, excluidos de la narrativa imperante y de la imagen de un Chile homogéneo y feliz tras el fin de la dictadura; imborrables:

más allá de las expectativas sociales que se albergaban en relación al retorno a la democracia, persiste hoy, con una claridad indesmentible, el acoso y la discriminación hacia los cuerpos populares que solo existen en la medida en que cumplan con un doble estándar: fuerza de trabajo y sujetos consumidores a un crédito perpetuo, provocando así nuevas formas de controles y –despolitización mediante– la inoculación programática del consumo y la deuda.

El sujeto popular, figura central y privilegiada del programa político de Salvador Allende, ahora deambula por el imaginario social solo como sujeto de la delincuencia, como un actor cruel y peligroso gracias a una tecnología múltiple que, frente a la desigualdad y a la ausencia de programas reales para conseguir una mayor paridad social, recarga (recubre) a las figuras de una violencia que está incubada en el interior del propio sistema.¹

El cuerpo, protagonista privilegiado, aparece siempre en la escritura de Eltit como recorte, siempre fragmentario; cuerpo sufriente que sin embargo se desborda, se acomoda, se exalta y consigue hacerse de un espacio. Uno casi siempre marginal, sustituto, algún paisaje recién adquirido tras la expulsión; por eso los suyos suelen ser sujetos en tránsito, expropiados de su espacio original y hasta de sus nombres o su identidad. Habría que pensar tales metáforas de cuerpos desplazados como señal de la condición del sujeto durante la dictadura. Tal desplazamiento, muchas veces huida y otras tantas prisión, fue lugar obligado de la izquierda chilena mientras el país estuvo tomado por la fuerza, ocupado por la sevicia de los militares. El sueño de las Grandes Alamedas para el pueblo se vio de repente clausurado; el sujeto popular fue empujado a los bordes, a los resquicios. La narrativa de Eltit se apropia de esos espacios laterales, fronterizos, donde pervive en permanente crisis el sujeto popular.

La primera novela de Eltit es, hay que decirlo pronto, un libro perturbador. Texto híbrido en muchos sentidos, imbricado como está con el presente de su escritura, *Lumpérica* (1983) irrumpió en el panorama literario como una propuesta equívoca, inasible; múltiple, en fin. Antes de ser publicada por Las Ediciones del Ornitorrinco —un proyecto que apostaba, en medio de tanta muerte, por defender la vida (según rezaba su página legal: «En un perdido rincón del planeta los ornitorrinco se extinguen. Con seguridad, no hay en toda la Tierra seres que luchen con más empeño por sobrevivir en ella»)–, *Lumpérica* tuvo una breve aparición pública. Por aquellos años, como es de sobra conocido,

¹ «Los bordes de la letra» (palabras de apertura de la Semana de Autor que le dedicara a Eltit la Casa de las Américas en La Habana en noviembre de 2002), *Casa de las Américas*, núm. 230, enero-marzo de 2003, pp. 109-112, y «Se deben a sus circunstancias», en Diamela Eltit: *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, pp. 215-221.

Diamela Eltit integraba, con Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Balcells y Raúl Zurita, el Colectivo Acciones de Arte (CADA), un grupo de jóvenes que intentaba pensar la realidad para «intervenirla», para «ocuparla» con acciones públicas que hicieran reflexionar a sus espectadores acerca de las condiciones de vida, las relaciones sociales y el sentido del arte (Neustadt, *CADA día*).

Aunque tildados sucesivamente de crípticos, elitistas e ininteligibles, los gestos del CADA pueden leerse como señalamientos de la disfunción social permanente instalada por la dictadura pinochetista tras el golpe del 11 de septiembre de 1973. Prescindir del CADA resulta imposible al enfrentar *Lumpérica*; texto performático, gestual, toda su anécdota se narra en el tono con el cual podría describirse cierta actuación ante un espectador informado. Algunos apartados, los nombrados «Ensayo general» o «Escenas múltiples de caídas», colaboran en la percepción del relato como el libreto de una acción a medio camino entre la plástica y lo teatral. Los actos mismos de la protagonista sugieren la escenificación. Y es que *Lumpérica*, antes que libro, fue *performance*. Cierta noche ya célebre, Diamela Eltit leyó un fragmento de la novela en un prostíbulo de una zona popular de Santiago. Las fotos de ese día –de la serie *Zonas de dolor* (1981), de Lotty Rosenfeld– la muestran en un salón modesto, flanqueada por un pequeño grupo de espectadores, junto a una grabadora que presumiblemente registra la levedad del instante para el futuro (*Diamela Eltit, lectura en prostíbulo, calle Maipú*). En aquella velada, cuando Diamela leyó un fragmento de *Lumpérica* como una letanía frente a clientes y empleadas, no deja de intrigarnos la suspensión de la intimidad por la extraña intervención de esa voz enfáticamente chilena –como diría ella de alguno de sus personajes– sin acompañamiento gestual. Hay otras fotos y grabaciones. En una de ellas puede verse a Diamela, cepillo en mano, junto a un cubo de agua, agachada en una acera solitaria, fregando el suelo (*Diamela Eltit, lavado de vereda en sector prostibulario, calle Maipú*).² En otra más, portada de la primera edición de la novela, aparecen, reflejadas en la mugrosa pared de algún

² En María Inés Lagos (ed.): *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Agradezco a Mónica Barrientos el conocimiento de estas grabaciones y que me hiciera notar cómo alguna de las personas asistentes pregunta quién pagará la electricidad que están usando los equipos de filmación (la urgencia económica frente al gesto de arte, también un testimonio).

oscuro rincón santiaguino (quizás la misma calle, o una muy similar a la del prostíbulo devenido sitio de arte) dos imágenes o, mejor, una imagen repetida: la proyección del rostro de Diamela, mirando seria y fijamente al frente, al espectador, a cualquier paseante desprevenido; la calle, como en *Lumpérica*, está vacía.

Aunque pueda parecerlo, esta no ha sido una vana disquisición. El aparente desvío soporta una de las claves de la novela. *Lumpérica* puede leerse como el guion de alguna de aquellas *performances* inesperadas en las cuales pretendían los miembros del CADA involucrar a la ciudadanía. La novela, «muy hábilmente, deconstruye el concepto de autenticidad y borra las líneas de oposición entre lo posado y lo auténtico, lo construido y lo esencial».³ Eso haría más coherente –aunque la coherencia, como no sea la ética, es una palabra que se antoja ajena a la propuesta formal de Eltit– la presencia inesperada, incluso sorpresiva, de otra foto tomada por Rosenfeld, inserta en la sección «Ensayo general». Esta vez Diamela mira fijamente a la cámara, del mismo modo reconcentrado, pero aquí se entrevé además su cuerpo. Casi toda la figura está difuminada: su rostro se percibe apenas, los bordes de su cuerpo desaparecen en la oscuridad circundante; solo sus manos, sus brazos extendidos al frente, sobre sus rodillas, pueden verse con toda claridad: están vendados, con alguna imprecisa huella oscura en las gasas y la lóbrega sugerencia de un cuerpo maltrecho, herido, quemado, quién sabe si mutilado como su propia imagen. Como ha dicho Eugenia Brito: «la novela propone la ampliación del soporte lenguaje al cuerpo mismo, fotografiado y ocupado como material de trabajo, como un código más entre otros subcódigos, que son tomados, usados y desechados».⁴

El cuerpo femenino, tradicionalmente violado, violentado por los poderes del patriarcado, intervenido por la ausencia de derechos políticos iguales y por el mercado, que lo constriñe, lo coarta, lo rehace y lo pone en venta, territorio de inscripciones e incisiones del poder, botín de guerras y conquistas, se erige aquí como espacio de resistencia. L. Iluminada, la protagonista, es una mujer de quien solo conocemos una breve actuación. En un despoblado parque de Santiago pasa

³ Eva Klein: «La (auto)representación en ruinas: *Lumpérica*, de Diamela Eltit», *Casa de las Américas*, núm. 230, enero-marzo de 2003, p. 133.

⁴ Eugenia Brito: *Campos minados. (Literatura post-golpe en Chile)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994, p. 111.

una noche consumiendo su tiempo en gestos inexplicables, acciones sin sentido. L. Iluminada carece de otro nombre salvo este, el de su condición momentánea, alumbrada como está por un inútil anuncio lumínico, encendido para nadie en las solitarias noches de una ciudad que intuimos vacía por la prohibición de la vida, el toque de queda, sugerido apenas por la ausencia total de transeúntes.

El nombre de L., otras veces llamada Lumpérica, ha sido leído, quién sabe si por evidencia de libros posteriores de Eltit (*e. g.*, *El cuarto mundo*), como la conjunción de Lumpen y América, la América lumpen. Otra versión unifica lumpen e histórica, en provocadora cercanía a aquella tesis –creo recordar que de Emilce Dío Bleichmar– sobre el feminismo espontáneo de la histeria: prófuga permanente de la disciplina y el orden patriarcales, la histórica se resiste a la dominación, pues su existir irregular, impredecible y desordenado dinamita las ansias ajenas de control y sometimiento. Y lo mismo L. Iluminada, cuyo nombre destaca lo transitorio de su identidad siempre sospechosa por lo inesperado e incoherente de su conducta: de la abulia a la masturbación y de ahí a la autoagresión. Un cuerpo, el suyo, que no puede tomarse, no puede ser aprehendido real o simbólicamente; esa insignificante mujer vestida de gris está todo el tiempo gestionando significados, significados ignotos, imaginarios, remotos; ninguno se confirma. Lo que vale es la acción, el movimiento.

Metáfora de la nación, según Nelly Richard, «el cuerpo-mascarada de *Lumpérica* conjugó historia e histeria dislocándose en las rupturas ortográficas de la palabra-síntoma».⁵ Al ubicarse en un parque público, el cuerpo femenino circula en la escena ciudadana, se define como cuerpo político, intencionalmente alejado del espacio doméstico. Increpa el orden establecido, la prohibición que desacata, pero enfrenta también la mansedumbre de tantas protagonistas de relatos previos, recluidas casi siempre en escenarios asfixiantes, opresivos, clausurados o, en el mejor de los casos, imaginados: compárese la inmovilidad de la amortajada de Bombal y la movilidad excesiva, en apariencia carente de sentido, de L. Iluminada. Aquí no se subraya el ambiente opresivo en que la acción transcurre, simplemente se desliza alguna indicación discreta: circulan en la noche patrullas policiales; no hay

⁵ Nelly Richard: «Tres funciones de la escritura: deconstrucción, simulación, hibridación», *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, ed. de Juan Carlos Lértora, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, p. 45.

un solo despistado que vaya al parque a disfrutar el atardecer, el canto de los pájaros; nadie habla en la novela, salvo quienes escenifican un interrogatorio policial. A los mundos cerrados, imaginarios, casi siempre silenciosos de sus predecesoras, Eltit opone una escena pública fracturada, más realista, donde una mujer también silenciosa ejecuta su sorprendente *performance* en medio de una ciudad muerta o secuestrada, inerte y abandonada, adueñándose de las calles despobladas en la madrugada.

La expropiación a la ciudadanía de sus espacios de acción habituales es una de las más eficaces y frecuentes estrategias de la dominación. Con sus escenarios escamoteados, la ejecución de cada gesto resistente parece caer en el vacío, son gestos desajustados, inútiles. La apropiación –del espacio público, de su cuerpo– emprendida por L. Iluminada califica, en su acumulación desconcertante, en su exceso de sentido nunca explicado, en su aparente futilidad, como acto de valiente resistencia; una resistencia que es pura política corporal: el cuerpo femenino se resiste no ya a ser constreñido a un espacio mínimo, el de la soledad, sino también a la docilidad, la belleza o la productividad.⁶ Iluminada se deshace a tijeretazos de su pelo, escenifica orgasmos reales o imaginarios para su público –el lumpenío, que asiste a la escena amedrentado por el frío, la lluvia, el hambre, sus propios impulsos–; esa energía inútilmente gastada, ese gasto improductivo solo por placer, da vida a un cuerpo insurrecto que, en su ¿libre? circulación por la ciudad tomada, se anuncia único dueño de sí. Circulación en libertad que va a constreñirse cada vez que el «luminoso» –un anuncio comercial, un reflector de vigilancia– se encienda sobre ella y le otorgue una identidad para introducir de nuevo el tema del control, pero en tono paródico: ya no hay ciudadanos, solo objetos en venta. Los pobladores nocturnos del parque donde transcurre casi toda la acción son gente sin rostro, deshechos, excrecencias, han sido convocados para adquirir una identidad, pero, si nos fijamos en L. Iluminada, su identidad depende de un leve gesto, su nombre mismo es transitorio: cuando no permanece al alcance del letrero lumínico ya no está iluminada, ya no es, y lo mismo el resto de los pálidos hambreados. L. Iluminada podría ser también una metáfora

⁶ Raquel Olea: «El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit», *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, ed. de Juan Carlos Lértora, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, p. 91.

de la escritora frente a la tradición literaria, su deseo de explorar en total libertad todas las herencias, cada opción de estilo:

Pensaba, dice Eltit, cómo generar la máxima resistencia, no tanto al lector, sino con mi historia. Estaba pensando en la narrativa chilena. [...]. En realidad yo soy muy literaria [...]. Ese es mi mal. Yo siempre pienso en textos más que en gente [...]. Entonces en ese momento quería hacer [...] un texto bien consistente. Claro, estaba yo cuestionándome hasta el libro como institución. Todo, todo me estaba cuestionando.⁷

Como el cuerpo de L. Iluminada, alumbrado y oculto intermitentemente, el texto de la novela se organiza en los rituales del parque o el interrogatorio y se desarma en las inserciones reflexivas de una voz narradora que no solo desarticula la linealidad del discurso, sino también la grafía misma de las palabras, e incluye arcaísmos y citas ajenas. Es evidente, me parece, el nexos entre este tipo de escritura y las intervenciones practicadas por el CADA. En un lenguaje críptico para algunos, aquellos jóvenes explicaban sus acciones en textos –escritos casi siempre por Raúl Zurita o Diamela– más o menos oscuros. Textos que, en palabras de la propia Eltit: «hablaban de una vida mejor, de la posibilidad de una vida mejor. Y no se podía ir más allá. Era un lenguaje cifrado, donde todo el saber había que verlo entre líneas y entre líneas se hablaba, digamos, una cuestión antidictatorial».⁸ ¿Estrategia de sobrevivencia? ¿Predilección por las metáforas? No solo; más bien la pretensión de politizar el arte y la escritura, sin rebajarlas, aun cuando sus gestos fueran casi siempre públicos e involucraran a gran número de espectadores. Lo visual ha sido una arista decisiva del trabajo de Eltit. Su apego a la imagen puede documentarse también en *El Padre Mío* –elaboración de una entrevista grabada a un loco santiaguino– o *El infarto del alma* –el testimonio gráfico de Paz Errázuriz acompañado por textos de Diamela ya mencionado– donde volverán a aparecer esos sujetos descentrados, a veces abúlicos, a quienes el poder no puede someter, pues ya habitan otro mundo.

⁷ Leonidas Morales: *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998, p. 144.

⁸ *Ibid.*, p. 163.

Multiforme, compleja, la primera novela de Eltit estimula la interpretación creativa y nos descubre una productividad de sentido que está, según su autora, «anclada en el rigor apasionado de continuar pensando lo literario en términos de un oficio acotado, y rebatir así la expectativa espectacularizante que promueve el libre mercado cultural».⁹ Fragmentaria, con acotaciones indicadoras de un uso espectacular del relato –guion de cine, libreto teatral–, *Lumpérica* es también un atrevido documento experimental. De ahí que no nos sorprenda del todo asistir a la presencia de esas dos caras gemelas de Diamela Eltit sobre una vieja pared lejana en la portada de aquella primera edición, ni advertir los vendajes que, en su otra foto, parecen ocultar cortes idénticos a los descritos en el cuerpo de *L. Iluminada*.

El trabajo con el espacio urbano acontece de modo progresivo. De la plaza pública en *Lumpérica* se pasa a otras representaciones de la ciudad más resistentes, por decirlo de algún modo, a una interpretación llana. En *El cuarto mundo* (1988)¹⁰ casi toda la acción transcurre dentro del útero de la madre que alberga a los gemelos, y luego, en la casa donde viven. Las salidas al espacio público denotan el descubrimiento del deseo, del tráfico no únicamente de dinero, sino también sexual:

Nuestra salida al exterior [relata uno de los personajes] fue verdaderamente estremecedora. La ciudad, tibiamente sórdida, nos motivó a todo tipo de apetencias y activó nuestras fantasías heredadas de mi madre. Se podía palpar en el espesor ciudadano el tráfico libidinal que unía el crimen y la venta. Los bellos torsos desnudos de los jóvenes sudacas semejabán esculturas móviles recorriendo las aceras. En ese breve recorrido nuestros ojos caían en una bacanal descontrolada (p. 173).

Avanzando en la fusión entre anatomía humana y geografía urbana, el final de la novela propone una devastación total de la ciudad por la venta también total de los cuerpos que otrora la habitaban. La gente, sus campos, sus cosechas, todo se vende. Esta novela, imagen del progreso devastador, metáfora del proceso inacabado de conquista

⁹ Diamela Eltit: «Los bordes de la letra», ob. cit., p. 110.

¹⁰ Diamela Eltit: «El cuarto mundo», en *Tres novelas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

y colonización de América, de su entrada forzosa en el capitalismo, extiende la transacción permanente en la ciudad al cuerpo de sus habitantes. He aquí el apocalíptico final:

La ciudad colapsada es ya una ficción nominal. Solo el nombre de la ciudad permanece, porque todo lo demás ya se ha vendido en el amplio mercado. En la anarquía de la costumbre por la venta se ejecutan los últimos movimientos a viva voz, voceando la venta al vacío. [...]. Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y un 8 de abril, diamela eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta (í.d.).

Curioso modo de escenificar la extensión sin límites del mercado. Igualmente infinito, el territorio de la violencia ocupa mucho más que el espacio urbano en *Vaca Sagrada* (1991),¹¹ cuyos protagonistas se ven permanentemente increpados por una realidad oscura, opresiva:

En ese momento la sensación de muerte se acababa de instalar en la ciudad. Manuel no dio ninguna señal de acercamiento hasta que me enteré de que había sido detenido en el sur junto con toda su familia. Aun cuando temí que fuera asesinado, reconozco que intenté erradicar ese peligro de mi mente. Tengo una marcada inclinación a perderme en cualquier caos y el desorden que atravesaba ese tiempo no me dejó la menor alternativa.

Desarmada, confundida, dejé atrás toda mi historia para reiniciar el aprendizaje del mapa de la ciudad, de los rostros. La antigua crisis con mi existencia perdió todo su aliciente. Convulsa, mis dudas se remitían, en esos días, al peligro del afuera, a la noche, al evidente riesgo de las noches (p. 31).

La voz de esta mujer casi siempre sangrante (la sangre menstrual, abundantísima, la hace más deseada por su amante) escenifica la imposibilidad del placer, con la consiguiente deshumanización progresiva, en tiempos de violencia: «Cuánto deseé a Manuel ese día. Mi cuerpo estaba caliente y mi única posibilidad con el placer permanecía recluida en algún sitio clandestino del sur» (p. 42). Aquí, sin embargo, la

¹¹ Diamela Eltit: *Vaca Sagrada*, Buenos Aires, Planeta, 1991.

sangre aparece como defensa vital, «Manuel estaba detenido en el Sur y mi sangre conseguía detener su muerte por una noche» (p. 51), dice también. El cuerpo, pues, se opone a la borradura de una vida ciudadina donde el desempleo, la violencia, la ausencia del placer y la carnalidad (cuando el cuerpo crece, literalmente, la mujer no logra recorrer la ciudad) lo increpan constantemente. Entonces afloran la simulación, el disfraz, el maquillaje, la mentira. Mentir es otra de las cualidades bien mostradas; la voz narradora debe mentir para sobrevivir, fingir para transitar el espacio colectivo; ya había advertido «Duermo, sueño, miento mucho. [...]. Sangro, miento mucho» (p. 11). La mentira va a ser su única garantía de sobrevivencia en ese mundo hostil donde la violencia social se conjuga con la violencia cotidiana en la relación entre los amantes, en una duplicación más que frecuente en la narrativa de Eltit. Sobre los múltiples niveles de la ficción en esta novela podría decirse más, y más aún de los cruzamientos entre historia y ficción, del uso del cuerpo –ese cuerpo sangrante, mentiroso– como metáfora social, *leitmotiv* en la creación literaria de su autora, quien recrea el espacio urbano otra vez en *Los vigilantes*, de 1994,¹² desde la ausencia. Una ausencia opresiva, claro, porque la ciudad es el escenario de lo ignoto, de lo narrado desde la persistencia de una idea: todo es vigilancia y persecución. Una madre y su hijo viven en total reclusión (aquí de nuevo la casa reproduce en su mínima geografía el trazado urbano) y sus cartas al padre ausente (ligado de algún modo oscuro a las fuerzas represivas) reclaman una atención nunca conseguida.

Santiago de Chile, escenario frecuente en sus ficciones, es apenas el paisaje de tránsito, en *Mano de obra* (2002),¹³ entre dos espacios cerrados: el supermercado donde dejan sus vidas los protagonistas y la casa donde conviven para compartir gastos. Entre ambos transcurre, silenciosa, la vida ciudadina. Anonadados por la explotación de la cual son objetos casi siempre inermes, lacerados, arrumbados unos sobre otros en un mínimo espacio de supervivencia, los trabajadores del supermercado van construyendo alianzas más o menos solventes que terminan dando paso al enfrentamiento o la servidumbre. Cuerpos macilentos, mal alimentados, incluso mutilados real o simbólicamente (una empleada pierde un dedo mientras trocea pollos; otro

¹² Diamela Eltit: *Los vigilantes*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 1994.

¹³ Diamela Eltit: *Mano de obra*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2002.

debe disfrazarse de San José y permanecer todo el día en un pesebre de cartón); esos cuerpos, decía, sucios, malolientes, envejecidos y aletargados, se superponen, en la primera parte de la novela –no por gusto titulada «El despertar de los trabajadores (Iquique, 1911)»–, a la tradición combativa del movimiento obrero chileno, aludida en los títulos de cada capítulo de esa primera parte, con titulares o nombres de periódicos obreros, más el lugar y año de publicación («*Autonomía y Solidaridad* (Santiago, 1924)», «*El Proletario* (Tocopilla, 1904)», «*Acción Directa* (Santiago, 1920)», «*El Obrero Gráfico* (Valparaíso, 1926)» son algunos de ellos). El contraste con la segunda parte –«Puro Chile (Santiago, 1970)»– se refuerza con la comprobación de una humanidad cada vez más declinante.¹⁴ Aquí los títulos son apenas frases explicativas de la anécdota: «Sonia lloró en el baño», «Sonia se cortó un dedo» o «A Enrique casi le da un ataque». Contado en un lenguaje muy cercano al habla popular santiaguina, este segmento da cuenta, también a nivel de la lengua, de la contracción de la acción social, de ese repliegue hacia lo íntimo e individual y, finalmente, hacia la inacción y la sumisión.

En otro escenario transcurre *Los trabajadores de la muerte* (1998):¹⁵ un lugar límite no ya del espacio ciudadano, sino de lo humano propiamente dicho. En los márgenes de la ciudad, en una taberna de paredes carriadas, una niña manca, acompañada de dos inválidos, provoca de algún modo ignoto la furia de los bebedores, a quienes impone también cierto respeto igualmente inexplicable. La taberna, justo a las puertas de un albergue de menesterosos, es la portada de una ciudad incomprensible, habitada por esos personajes sin nombre, una burla casi a la ilusión desarrollista tan explotada en el contexto chileno. Para terminar, la novela da cuenta de esa contradicción:

Atardece, Santiago se disloca, muta. Por un altoparlante se escucha la última promoción de un candidato a un sitial político que apela a su carisma con el pueblo. Santiago se disloca. Los grandes avisos desplegados por la cuadra alertan a los ciudadanos para que se preparen a combatir la expansión de las epidemias.

¹⁴ *Puro Chile*, diario afín al Gobierno de la Unidad Popular, fue clausurado por la dictadura militar después del golpe de Estado contra el Gobierno de Salvador Allende.

¹⁵ Diamela Eltit: *Los trabajadores de la muerte*, Santiago de Chile, Seix Barral, 1998.

[...]. La niña del brazo mutilado permanece custodiando la entrada del paseo principal. Por su cara impávida, por la altanera recurrencia de su pose, se desliza la potencia con la que encubre el legendario enigma (p. 205).

Los cuerpos mutilados, los mendigos, ocupan las calles; la ciudad experimenta una contracción hacia sus propios márgenes. Tal eliminación progresiva del espacio urbano alcanza un momentáneo colofón en *Jamás el fuego nunca* (2007).¹⁶ Allí un hombre y una mujer pasan el tiempo acomodándose y reacomodándose en una cama de sábanas gastadas, bastante maltrecha, en una habitación de paredes despintadas. Imagen de un fracaso, esta pareja compartió un pasado brevemente glorioso, el de la militancia clandestina. Sin embargo, su entrega política total determinó el futuro de pesadumbre en que se afirma su presente: un hijo muerto por falta de atención médica, pues acudir al hospital sería revelarse a las autoridades.¹⁷ El cuerpo, siempre espacio político en los textos de Eltit, se politiza doblemente aquí: cada órgano, cada célula, establece un paralelo con las células de la organización clandestina. Para esos cuerpos que siguen viviendo en la clandestinidad de la pobreza y el abandono, en la infelicidad de la derrota, la ciudad es un espacio fantasmagórico, de raudas apariciones utilitarias (es preciso salir, ganar algo de dinero y regresar rápido al refugio).

El cruce entre biología e historia, usual en los textos ficcionales y ensayísticos de Diamela Eltit, toma cuerpo –nunca mejor dicho– en un paralelo inesperado. Las células de la organización clandestina semejan células biológicas; muertas unas, se revela la muerte de las otras, en una cita inesperada de *Pedro Páramo*. La densidad conceptual de *Jamás el fuego nunca* pone en escena nuevamente la corporeidad de lo político; la idea de la polis como espacio de interacción de los cuerpos, perceptible también en la idea de nombrar una colección de escritos varios como *Signos vitales...*, en uno de cuyos comenta-

¹⁶ Diamela Eltit: *Jamás el fuego nunca*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2007.

¹⁷ Eltit reescribe sobriamente la dramática situación donde el compromiso político de los padres deriva hacia la muerte inevitable del hijo, relatada ya con hondura tremenda por el mexicano José Revueltas en *Los días terrenales* (1949). Si en Revueltas la acción política era el presente (y la habitación donde muere la niña, simbólicamente llamada Bandera, está repleta de consignas y carteles), la escena imaginada por Eltit transcurre en el futuro: la muerte ya ocurrió, la lucha se perdió, la vejez y el dolor corporal se imponen al sueño de la acción, ahora ceñida a la mera sobrevivencia.

rios, «Los estigmas del cuerpo», la autora se permite una reflexión de una profundidad y una desazón inusuales en otros contextos, clara demostración de los inesperados lazos que anuda insistentemente su lectura de los cuerpos en el espacio urbano que es, siempre –con la inevitable remisión etimológica–, un espacio político.¹⁸

Cuando presentábamos la edición cubana de *Lumpérica*, en la Feria del Libro de 2009, Diamela hizo énfasis en su permanente interés por trabajar con el fragmento. *Jamás el fuego nunca* ilustra con creces ese interés; los cuerpos, reducidos a su mínima expresión, no son más que extremidades u órganos, primero; un amasijo de dolores y padecimientos, después. Para el final de la novela, lo humano ha quedado acotado apenas en una existencia pura y fatalmente biológica: los cuerpos no son entonces otra cosa que células, mínimas células en trance de morir.

II

La escritura de Eltit puede leerse íntegramente como un ejercicio de corporeización de la letra. Lo corporal incluye, en su trabajo, desde el gesto y la prestancia de los cuerpos hasta el flujo sanguíneo y lo estrictamente celular. Pero esa cercanía con la carne y la sangre no hacen un discurso ficcional, de ningún modo concebido como asunto íntimo, como registro de humores y heridas más o menos visibles. El cuerpo en su narrativa adquiere un lugar central, es cierto, pero solo porque a través suyo se narran epopeyas más o menos públicas, más o menos ignoradas, más o menos eludidas por la historia oficial. Así, en *Lumpérica* el cuerpo de L. Iluminada es el suyo, claro está (el de una mujer itinerante, sin identidad fija, que circula incansablemente por la ciudad vedada a sus iguales); pero es también el cuerpo social, disminuido, sojuzgado con clasificaciones, con restricciones varias, con agresiones (incluso la tortura), todo como parte del paisaje urbano en tiempos de la dictadura militar. Pero el relato podría leerse llanamente como la historia de una deambulante y nada más. Es posible, sí, aunque para hacerlo debamos negar su esencia misma.

¹⁸ Véase «Los estigmas del cuerpo», en Diamela Eltit: *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

Tal compromiso con lo corporal y lo social ha venido estrechándose parejamente a medida que el trabajo de Diamela Eltit va entregando nuevas muestras. Ya su mentado ejercicio como integrante del CADA ponía el cuerpo en juego y, quizá, también en peligro.

Otros textos suyos siguieron mostrando esa conciencia de lo carnal político, que parecería suscribir la eficaz sentencia de Kate Millet. Bajo tal invocación pareciera haberse escrito toda su obra, muy notable en el conjunto de autores latinoamericanos coetáneos, precisamente, por su tremenda originalidad y por su vínculo con una idea no solo del cuerpo y la sociedad, sino también de la literatura, mantenida, sin repetirse, por más de tres décadas. La centralidad del cuerpo en la historia social ha sido trabajada por Eltit de mil modos, y, como se ha visto aquí, sus novelas *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002) y *Jamás el fuego nunca* (2007) han explorado la relación corporal de sus protagonistas con el paisaje urbano, con el tejido social del cual forman parte, a veces como pústulas, a veces como miembros en trance de amputación o muerte. La elaborada metáfora con que Eltit ha compuesto su narración de la realidad social chilena se ocupa no solo de la representación del cuerpo y sus enfermedades, carencias o avatares (el parto, la sangre menstrual, los «lazos de sangre» son materia común de sus escritos), sino del devenir histórico de esos cuerpos a veces aniquilados y a veces en pleno combate, en plena batalla por la recuperación de sí mismos; batalla, hay que decirlo, muchas veces perdida.

Sus ensayos refieren también temas como la enfermedad y la salud, y no es casual que dos de sus más conocidos títulos sean *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política* (2000)¹⁹ o, en una alusión mucho más clara: *Signos vitales...* (2008). La propensión a estudiar la naturaleza social de las exclusiones más drásticas ha hecho también detenerse su pluma en el estudio y registro de las voces no escuchadas, recluidas, voces repetitivas o fantasiosas cuya realidad distinta, creada a partir de la palabra, no da únicamente una pista para entender el orden desordenado de sus experiencias vitales, sino el orden aparentemente eficiente de la sociedad exterior. Ahí están, para probarlo, los testimonios antes aludidos *El Padre Mío* (1989) y *El infarto del alma* (1994),

¹⁹ Diamela Eltit y Leonidas Morales: *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Planeta/Ariel, 2000.

donde recupera la voz de los dementes y da cuenta de sus obsesiones, de las numerosas intervenciones médicas a que han sido sometidos, no solo psiquiátricas (incluye, por ejemplo, la esterilización de mujeres dementes). Es importante recordar ahora *El infarto del alma* porque los personajes protagónicos de otra novela de Eltit, *Impuesto a la carne* (2010), hablan incansable, repetitiva, obsesivamente acerca del control de sus cuerpos y sus vidas por los médicos, por aquellos que saben qué es mejor, y a quienes esos saberes les otorgan el derecho a intervenir, medicar, trocear los cuerpos, si fuera preciso. *El infarto del alma* escribía también sobre (y contra) la reclusión, la pérdida de identidad –la mayoría de los enfermos son indigentes, algunos catalogados como N. N., es decir, sin nombre o familia conocidos– o la manipulación de los cuerpos por la medicina y la ley.

Eltit posee una formación teórica muy fuerte, que aflora en sus textos de la manera más inesperada. Leyendo *El infarto...* recordamos a Foucault, a Freud..., pero también a Marx y a muchos otros. En aquel texto de acompañamiento para las fotos que hiciera Paz Errázuriz²⁰ en el hospital psiquiátrico de Putaendo, un mundo otro, a solo dos horas de Santiago, Diamela relata cómo ambas fueron recibidas al llegar:

[...] como si ellos mismos no lo pudieran creer y más la besan y más la abrazan y a mí también me besan y me abrazan hombres y mujeres ante los cuales debo disimular la profunda conmoción que me provoca la precariedad de sus destinos. No sus rostros ni sus cuerpos, me refiero a nuestro común diferido destino.

¿Qué sería describir con palabras la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos, sus difíciles manías corporales, el brillo ávido de esos ojos que nos miran, nos traspasan y dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado? ¿De qué vale insistir en que sus cuerpos transportan tantas señales sociales que cojean, se tuercen, se van peligrosamente para un lado, mientras deambulan regocijados al lado de Paz Errázuriz, ahora su parienta? (p. 10).

²⁰ Diamela Eltit y Paz Errázuriz: *El infarto del alma* [1994], Santiago de Chile, Ocho Libros, 2010.

La percepción de una huella social en las incisiones, heridas, torceduras y hematomas de esos cuerpos recluidos ¿para evitar la contaminación? podría considerarse un antecedente claro de la voz que se agita y demanda en muchas de sus novelas posteriores. Espacio vital, escenario social, el cuerpo en la narrativa de Diamela Eltit aparece una y otra vez comprometido de los modos más diversos: escenario casi único para los gemelos de *El cuarto mundo* (1988); herida permanentemente sangrante en *Vaca Sagrada* (1991), a cuya protagonista le han amputado a su amante, desaparecido; objeto sucesivo del deseo y la explotación capitalista en *Mano de obra* (2002); en la autonomía de los cuerpos mutilados, mendicantes, malévolos, de *Los trabajadores de la muerte* (1998); o en la reproducción corporal (a nivel celular, lo he dicho antes) de las organizaciones políticas clandestinas durante la dictadura militar en *Jamás el fuego nunca* (2007).

Según reza la nota de contraportada, esta novela podría contarse así:

Un hospital. Hordas de médicos. Enfermeras que trafican sangre. Grupos de fans. Enfermos vaciados de sus órganos. *Impuesto a la carne* funciona como una metáfora nacional de los últimos doscientos años, en la que será posible reconocer algunos de los paisajes más sórdidos de nuestra historia. Una crónica marginal que registra el tránsito de dos almas anarquistas por un espacio opresor.

[...]

Elemento fundante de la novelística de Diamela Eltit, el cuerpo, en esta oportunidad, se convierte en el escenario en el que se despliegan las certezas y fisuras propias de la relación entre una madre y una hija. La autora se embarca en una lectura orgánica de la figura materna, esta vez no en clave simbólica, sino como un ente corpóreo y vivo que habita, literalmente, las entrañas de toda hija.²¹

Hay en esta breve descripción dos menciones que debemos retener: la primera, el asunto de la metáfora nacional; la segunda, esa presencia orgánica y eterna de la madre en su hija. La idea de metaforizar

²¹ Nota de contracubierta en Diamela Eltit: *Impuesto a la carne*, Planeta, 2010. Cito por esta edición.

la historia nacional es usual en la narrativa de Eltit, como se ha visto antes, y el asunto de los cuerpos fundidos en uno ya había aparecido también. Pero *Impuesto a la carne*, cuyo título alude a una obligación, a una deuda, funde estas constantes temáticas para expresar un devenir insatisfactorio. La voz narrativa, perteneciente a la hija, provee una vía para la lectura de esas vidas en clave histórica. La novela comienza así:

Nuestra gesta hospitalaria fue tan incomprendida que la esperanza de digitalizar una minúscula huella de nuestro recorrido (humano) nos parece una abierta ingenuidad. Hoy, cuando nuestro ímpetu orgánico terminó por fracasar, solo conseguimos legar ciertos fragmentos de lo que fueron nuestras vidas. La de mi madre y la mía. Moriremos de manera imperativa porque el hospital nos destruyó duplicando cada uno de los males.

Nos enfermó de muerte el hospital.

Nos encerró.

Nos mató.

La historia nos infligió una puñalada por la espalda (p. 9).

Una y otra vez la voz pregunta: «¿hace cuánto?, ¿unos doscientos años?», para responderse enseguida: «sí, doscientos años». El gesto repetido, la pervivencia de la misma situación durante dos siglos, da la primera señal. Madre e hija viven internadas en un hospital, acosadas por fanáticos de la medicina y por médicos que intervienen continuamente sus cuerpos. La metáfora nacional (esos doscientos años de legalidad de la nación chilena) se entrefera aquí con las políticas higienistas esgrimidas como argumento primero de la intervención del Gobierno en la vida privada, en los gestos, comportamientos o adscripción sanguínea (en el caso de los indígenas) o en la capacidad de decidir quiénes están aptos y quiénes no para formar parte de la nación. La metáfora higiénica, la intervención en un cuerpo social enfermo, cuyas partes contaminadas habría que amputar, sería –por cierto– una de las imágenes favoritas del discurso de los Gobiernos militares en el continente, y se equiparaba así a la salvación del país.

Hay también un dato nada desdeñable. El primer médico tiene una característica sobre la cual se insiste: es Blanco. Manuel Blanco Encalada fue el primer presidente de la República de Chile, electo en 1826.

La alusión a la historia nacional no es gratuita, y a partir de entonces se hace permanente la higienización, medición y educación de esos cuerpos que terminan por ser intoxicados, lentamente desangrados y siempre vigilados. La rebelión, sin embargo, parece posible. Dice la protagonista sin nombre: «nosotras incitamos a nuestros órganos a una posición anarquista y así conseguimos imprimirles una dirección más radical a nuestros cuerpos» (p. 15), y también dice:

Me aferré a mi madre de una forma que podría considerarse maníaca o excesivamente primitiva. Lo hice porque desde nuestro nacimiento (marcado por signos de una abierta rebeldía) estuvo claro que éramos dos seres o dos almas solas en el mundo.

La patria o el país o el territorio o el hospital no fueron benignos con nosotras.

Mi madre (que ya era anarquista) se permitió disfrutar de un éxtasis prolongado cuando comprendió que éramos dos mujeres solas en el mundo (p. 18).

Estas dos mujeres, madre e hija, van delineándose como espacios de la nación, contradiciendo los planes de cada médico. A pesar de mediciones y remedios, la hija nacerá muy parecida a la madre: ambas son bajas, feas y atterradoramente comunes. Así, llega un médico tras otro para analizar, medir, medicar. Todos son altos, y cuando hay uno bajo, lo mismo que ellas, la estatura puede ser un tema a discutir: todos los médicos son altos (es decir, respetables). La hija, entonces, decide mentir y aceptar lo que llama las «fantasías nacionales de altura» de la madre, y la alusión a la historia chilena no se hace esperar: «Dos mujeres pequeñas que no íbamos a crecer en ningún sentido y cuyos órganos débiles nos convirtieron en una atracción turística para los médicos, uno y otro, un cabildo de médicos, una interminable junta de médicos, un parlamento médico. Sí, una nación o un país o una patria médica plagada de controles parciales [...]» (pp. 29-30). Hay una remisión a la historia, pues cabildo, junta y parlamento son tres modos de gobierno sucesivos: el cabildo inicial, la junta militar, el parlamento representativo. Tal es la historia que la hija quiere contar, en su peculiar cuerpo a cuerpo con la madre, que diría Cixous:

Mi programa es apelar a un escrito sin pretensiones, escalofriantemente sencillo, a un simple diario local o a una memoria que no se termine de comprender del todo y que, sin embargo, nos permita hacer un milímetro de historia.

Una gesta encabezada por nosotras, unas mujeres solas en el mundo. Dos ancianas que ya hemos cumplido ¿cuánto?, no sé, ¿doscientos años? Y que luchamos para que el terrible y hostil transcurso del tiempo nos garantice que en los próximos doscientos años que se avecinan van a empezar a circular nuestro legado.

No, me dice mi madre, nunca va a circular ni un pedacito de palabra. La nación o la patria o el país van a aplastar la revuelta de la sílaba. No. Ni en cuatrocientos años más, insiste mi madre. Ni siquiera en cuatrocientos (p. 31).

Una vez más, la voz narrativa de Diamela Eltit ha tomado a su cargo el señalamiento de los excluidos de la historia, estas mujeres que vagan solas y asustadas por el hospital, que no cumplen el sueño de representar lo nacional: son bajas, son morenas —«Nos dicen: Negras curiches» (p. 35)—, son parias. La madre, conservadora, más dócil, se niega a apoyar el desdén de la hija por los médicos:

Tendrías que ser tonta o retardada, me dice mi mamá, para profanar la burbuja histórica de la nación, del país o de la patria médica, así es que te repito, cállate la boca y déjalos en paz, que hagan lo que quieran, lo que se les antoje. Nosotras estamos aquí para permitir y hasta estimular que nos sigan tratando como subpacientes o subespecies, qué nos importa, dice mi mamá, mientras respira con una dificultad terminal adentro de mi pecho (pp. 35-36).

Madre e hija mantienen el forcejeo perpetuo entre sumisión y resistencia; la muerte orgánica se equipara a la muerte civil; la parentela asustada y servil va muriéndose poco a poco, hasta dejarlas solas. Una con la otra. Nadie más que ellas y los médicos con su grupo de *fans*, que los sigue y aplaude sus acciones, por poco honorables que sean. Así, van transitando por varios niveles hasta reconocer su total

prescindencia, siempre a merced de los médicos; pero también empiezan a reconocer su fortaleza, van recuperando su capacidad para enfrentarlos. La madre podría ser el territorio preexistente, o bien la historia patria, o la identidad misma de la nación chilena. Sin ella, la hija no podría vivir, es la hija quien deberá sufrir gestos lindantes con la tortura por parte de los médicos y recordar cuando la madre olvide. He aquí otra de las elaboraciones de la historia nacional llevadas al continuo parloteo de la hija hospitalizada:

Mi madre afirma que los médicos generales eran atentos y olvida senilmente que sus características opresoras sobre nosotras los volvían temibles, violentos. Se niega a aceptar mi madre que ellos no tenían escrúpulos porque prácticamente no nos examinaban y nos trataban con una violencia que no comprendo cómo ha podido disculpar.

Así son los generales.

[...] Cómo es posible, me pregunto alarmada, que mi madre memorice a cada uno de ellos como un servidor social de nuestra salud en circunstancias que ha sido un territorio, el de nuestra salud, duramente ganado. [...].

Yo oscilo entre el miedo y la furia (p. 54).

Nótese ahora la equiparación histórica: los médicos generales son aludidos luego como «los generales». En ese paisaje equívoco, ellas sobreviven entregando su sangre al cuerpo de enfermeras, huyendo de los *fans* que las vigilan, haciéndose las bobas ante cualquier sospecha de sabiduría o rebelión. La hija quiere escribir su versión de la historia, la madre se niega, sabe que eso las condenaría. Cada vez que decide enfrentar la opresión hay un pacto de silencio. En ese país «que no devuelve el mar» (obvia referencia al conflicto por la salida al mar de Bolivia, tema permanente en la política chilena) hay cosas que no pueden decirse, y otras alcanzan a soportarse a duras penas:

No sé vivir sin experimentar el castigo de la patria o de la nación o del país. Este país que no devuelve el mar, que no devuelve el mar, que se traga, se traga las olas del mar, se traga el mar. Se

traga todo y por eso en cada uno de estos años y en la percepción que me provocan las horas comprendo cómo funciona el castigo de la nación o de la patria.

El castigo interminable de un territorio que me saca sangre, me saca sangre, me saca sangre, me saca sangre. Que me saca sangre (p. 80).

Tanto modo equívoco de servir a la patria (o la nación, o el país), dándole sus sangres y sus órganos, donándolo todo para un fin desconocido o francamente reprobable terminará por convertir aquellos cuerpos, extasiados en su propia increíble sobrevivencia, los de madre e hija, en uno solo. Un único cuerpo que ya no es más el de ambas, ya no es más el cuerpo de la hija con la madre alojada en sus costillas, ya no. Finalmente, el cuerpo que da voz a la narración ha sobrevivido a los múltiples atentados médicos y a las celebraciones hueras, a la esperanza de intervenir en la escena pública al menos por un segundo, mientras, subido a la tarima de la celebración del bicentenario, dejaba su huella fugaz en imágenes digitales, en la televisión y los blogs que reportarían su aparición confusa y confundida. La identificación de la hija –a duras penas sobreviviente a múltiples intervenciones y cerceñamientos, con el cuerpo repleto de cicatrices y expoliado, a punto de morir o volverse loca– con la historia nacional llega a su clímax. La madre se ha asentado en algún sitio en su interior, es un órgano más. Fundidas, ambas darán lo último por el bienestar de la nación. Sin embargo, sus cuerpos rebeldes serán la sede de la revuelta: «pronto iniciaremos la huelga de nuestros líquidos y el paro social de nuestras materias» (p. 186), anuncia la hija, para concluir, casi enseguida, con su madre cantando un himno en su interior.

He intentado un recorrido a grandes trancos por ese argumento inesperado y sutilmente confuso. Ahora pareciera, ante este párrafo final, reafirmarse la impresión metafórica de esta anécdota a ratos inexplicable. La identificación frecuente entre esos cuerpos bicentenarios, expoliados, aniquilados y engañados con la nación chilena se actualiza una vez más con el señalamiento final. Las anarcobarrocas, como ellas mismas se llaman –en inevitable asociación con Auxilio y Socorro, las protagonistas de *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy, y su modo burlón de enfrentar la vida–, las delirantes pacientes de ese

hospital que puede ser también un país, terminan ellas mismas «operadas, rotas, mal cosidas» y víctimas de una rebelión interna. También sus órganos se juntan para rebelarse, para fundar una comuna, para «protestar por el estado de su historia» (clínica, se entiende). No hay futuro para recomponer ese cuerpo gastado y sumamente maltratado que reconoce llegado el fin:

Ya es tarde para nosotras. El territorio puso en marcha un operativo para decretar la demolición y expatriación de nuestros cuerpos. Minas. Minerales. Nuestros huesos cupríferos serán molidos en la infernal máquina chancadora. El polvo cobre del último estadio de nuestros huesos terminará fertilizando el subsuelo de un remoto cementerio chino (p. 187).

Este final casi apocalíptico, como aquel irónicamente estremecedor de *El cuarto mundo* —«la niña sudaca irá a la venta»—, reconoce una imposibilidad: la supervivencia de la nación en un mundo dominado por el capital transnacional, cuya única razón es la ganancia. Por eso la identificación de sus cuerpos con el cobre, recurso indispensable de la economía chilena y catalizador de un movimiento obrero de fuerte presencia en la historia del país. La ironía constante en las situaciones descabelladas que primero imagina y luego naturaliza Diamela Eltit son el inicio mismo de la rebelión; la conciencia del ridículo es la causa movilizadora de su protagonista, esa conciencia alimenta su percepción de la historia fallida de una nación negada a reconocer sus faltas o a dar cobijo a todos sus hijos. Un cuerpo sobreviviente, cuerpo de mujer, contiene todas las heridas y toda la memoria, pero su voz —su proyecto de comuna anarquista— no ha podido escucharse en el espacio común. Cuando se funde con el suelo chileno y sus recursos naturales enfrenta un futuro al parecer ineluctable: la demolición, la desaparición. No sorprende, tratándose de una narradora con tan clara percepción de lo político, ese final que parece invocar otros tiempos de la historia chilena y reconoce, en la aniquilación total que conlleva la exclusión, la posibilidad de la muerte definitiva de esa mujer bicentenaria que bien podría ser la patria, la nación o el país, como ella misma, confusamente, ha venido proclamando.

III

Desde que alguien habló de «economía libidinal», o Severo Sarduy propuso su teoría de que el Barroco es dispendio, exceso, goce improductivo, resistencia a la norma, las economías son mucho más que número. Desde *Lumpérica*, la narrativa de Diamela Eltit ha venido elaborando una reflexión crítica, política, del entorno social chileno. Atraída por los más disímiles paisajes, sea el del espacio público durante la dictadura o los atajos marginales de un manicomio retratados por Paz Errázuriz, Eltit imagina cuerpos en ruinas, arrasados por la lucha política, casi detritus de una dedicación, de un ejercicio público, intervenidos por fuerzas médicas (la paranoia que sanciona la intervención desmedida, no solo en los cuerpos, sino en la práctica pública de los sujetos), por la pobreza o por el poder, instancias todas que desconocen y niegan la integridad corporal hasta sumirla en el despiece, sea quirúrgico o accidental.

Los cuerpos narrados por Eltit han sido previamente intervenidos, ocupados por fuerzas ajenas. En *Fuerzas especiales* (2013)²² la intervención es literal: los protagonistas habitan un bloque de viviendas sociales permanentemente custodiado e intervenido por la policía y sus perros, la policía y sus armas, la policía y sus golpes. Perros, armas, vigilancia y golpes son otros protagonistas de esta historia. Vivir en esos bloques de edificios multifamiliares casi abandonados, a medias despoblados, con parte de su gente sustraída por la actividad represiva de la policía, transitar por ellos, es poner a prueba cada día la propia capacidad de supervivencia. La vida anodina de la protagonista parece explicar su indiferencia: se limita a pasear por un espacio limitado entre el ciber y su casa, con una parada momentánea para comer un bocado roñoso. La paga, el dinero, es relevante en su paisaje; la joven narradora relata cómo se gana la vida: en un cubículo del ciber, mientras visita sitios virtuales, vende su cuerpo, dejándose ocupar por el cliente de turno. En ese entorno totalmente inhóspito, no tanto por la vacuidad estética de los bloques o por la baja calidad de los materiales y el diseño, sino por la permanente amenaza de la policía, transcurre su irrespirable vida, en un apartamento de treinta

²² Diamela Eltit: *Fuerzas especiales*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2013.

metros cuadrados donde convive con sus padres y su hermana. Faltan, en el conteo familiar inicial, algunos miembros: los hijos de su hermana y sus propios hermanos, cuyo destino solo podemos intuir (¿fueron raptados para vender sus órganos? ¿se fugaron de casa? ¿los asesinó la policía? ¿fueron vendidos en adopción? ¿se los llevaron los servicios sociales?). No hay modo de saberlo, y tampoco importa demasiado. En el asfixiante registro de iniquidades cotidianas esa ausencia es solo una herida más; allí donde los personajes deben soportar apenas la vida, desaparecer, no estar, parece ser incluso preferible al desgaste deslucido del día a día.

Los cuerpos compendian cicatrices, dolores, penas, el anhelo de borrarse de una vez, de hacerse invisibles, de ocultarse de las miradas siempre voraces de la policía. En esa huida permanente aparecen, como fogonazos, algunas explicaciones de las heridas visibles: al padre le hundieron las costillas; azotaron a la hermana; sus amigos tienen marcas infligidas por la violencia de la fuerza pública. Es por eso que el espacio virtual ofrece un paisaje sucedáneo, un espacio de fuga donde perderse, para mitigar la realidad, incluso para intentar mitigar el dolor de las sucesivas penetraciones (en algún momento, la protagonista cuenta cómo ha dejado en pantalla la imagen de una mariposa aleteando para, concentrada en el aleteo, olvidar la invasión de otro cuerpo; un cuerpo, nótese, que puede ser también un cuerpo militar, identificable por su actitud: así, ella sabe reconocer la diferencia entre un policía y un detective). Su relación con otros cuerpos garantiza, con el intercambio económico, la alimentación propia y la sobrevivencia familiar:

El cierre abajo y el lulo en condiciones. Ahora solo tengo que clavarme. No debo rechazar al lulo de hombre, no quiero pensar en su humedad y menos en su condición elástica. No puedo rebatir la importancia de sus mil pesos en todo el contorno de mi cuerpo o en el transcurso de mi vida, pues su vaho influye hasta en el impulso mecánico de mi pierna cuando subo la escalera con la bolsa. La misma bolsa que llevo al ciber y que después lleno hasta la mitad con el pan que compro en el almacén. Un kilo no más porque ahora somos menos (p. 105).

En medio del dolor y el abandono, del tráfico de sí misma para dar de comer a su familia, la vida transcurre como un simulacro. Es la puesta en escena de varios fingimientos: el placer fingido en el servicio sexual, la autoridad incierta del padre en la casa, el amor filial desmentido a menudo por las actitudes de la madre y la hermana, la masticación como ejercicio se complementan con la entrada al mercado virtual, exploración de una realidad paralela también descoyuntada, también mentirosa. Y siempre el dinero, o su carencia, la pobreza. Contando la plata acumulada por sus servicios, dejando lo que gana en el alquiler de su cubículo en el ciber, recontando monedas para pagar su bocado del día, que comerá sentada en un banco en medio del desastre, la protagonista se integra a la corriente de circulación monetaria. Ahí otra opresión, otra ocupación inicua. La vida es apenas vivible en tales términos, pero la joven narradora ha decidido abstraerse de todo, caminar como autómatas, a pesar de que, como muestra ese monólogo interminable que es la novela, piensa todo el tiempo. Su voz, esa voz que ocupa a su vez todo el espacio textual, también se ve ocupada, literalmente, por las interrupciones de una especie de reporte o registro de armas invasoras del espacio del bloque habitacional. La voz de la narración se ve invadida por una afirmación recurrente donde solo cambia el tipo de armamento. Un conteo compulsivo del armamento que parece aludir a la presencia efectiva de los policías de las fuerzas especiales a que alude el título de la novela; la certeza de la existencia multitudinaria de armas que, aun ocultas, amenazan. También pudiera tratarse de un mercado de armas (son cifras grandes), una exposición, una página web para venderlas, lo cual, aunque no se alude directamente, enlazaría la represión con la compulsión al consumo. Ambos gestos, el miedo y el consumo, perfilan la existencia de esa joven que vive y cuenta su entorno con la naturalidad de quien no aspira a cambiarlo, consciente incluso de la imposibilidad de huir. Luego el conteo permanente cobrará sentido. Un día, explica, los policías

decidieron no vaciar los bloques. No los vacían porque es un operativo blando, inofensivo. ¿Cómo lo sabemos? Por los números de tanquetas, las balizas, las bombas de gas, los cascos, los garrotos, los gritos, los carros lanzaguas, el ritmo corporal que

le imprimen a esta operación. Pero especialmente por los silbidos de advertencia que cruzan el cemento y que nos señalan el grado de intensidad del allanamiento. Había ochenta proyectiles de artillería de 280 mm. ¿Quiénes silban? Los expertos del bloque. [...]. Ellos silban la magnitud de la operación (pp. 66-67).

El conteo clandestino, eterno, inunda el texto y, a su modo, interviene la vida de los personajes; podría ser también la banda sonora de una imagen, la de la vida cotidiana en los bloques; si la policía está casi siempre vigilante, «los expertos del bloque» también. Silbando ofrecen una guía para transitar ese espacio en perpetuo estado de sitio. La novela usa como epígrafe una frase de Severo Sarduy, una de las figuras tutelares, pudiera decirse (si no sonara algo ridículo en su caso) de Diamela: «Soy una Juana de Arco electrónica, actual», dice la cita. El martirologio virtual, el sacrificio ciber, forma parte de la cotidianidad de la narración. La traducción cultural (esa referencia a Juana de Arco) equipara a la protagonista con una figura trascendente de la historia universal (es decir, de la historia europea), estableciendo así un paralelo risueño con una anécdota que relata la joven: había visto carteras y zapatos hechos de piel de lampalagua, una víbora argentina, baratísimos, intentando establecerse como mercancía; ahora ha visto los mismos productos anunciados desde Francia, en otro contexto, más dignos de la comercialización gananciosa. Algo similar refiere esa irónica cita de Sarduy. El contrapunto irónico entre el sacrificio real y el sacrificio virtual aparece desde los primeros trazos de la historia. El capítulo inicial, «El trabajo que tengo», explica:

Voy al ciber como mujer a buscar entre las pantallas mi comida. Todos se comen. Me comen a mí también, me bajan los calzones frente a las pantallas. O yo misma me bajo mis calzones en el ciber, me los bajo atravesada por el resplandor magnético de las computadoras. En cambio, el Omar o el Lucho solamente se lo sacan, más fácil, más limpio, más sano, provistos de la cómoda seguridad de que nada les resulte destructivo o verdaderamente insalvable. Pagamos trescientos pesos por ocupar media hora el cubículo. Me bajo media hora los calzones y dejo que me metan el lulo o los dedos adentro, hasta donde puedan. Nunca digo: sácame el lulo ni digo: sácame los dedos. No lo hago porque me

concentro en el sitio ruso de modas alternativas que me absorbe tanto que mis ojos se pasean por mi cerebro clasificando las prendas de manera hipnótica. Después abandono corriendo el ciber y me voy a consumir todo lo que puedo (pp. 11-12).

He aquí una clara representación del flujo económico. El cuerpo se vende cobra y gasta; se gasta, se repone. Pero también la condición femenina es un dato importante, una condición que conlleva el ahondamiento de la explotación: «Omar [...] es el mejor chupapico del ciber [...]. Le pagan hasta cinco mil, eso asegura él [...]. A mí me pagan mil porque soy mujer» (pp. 12-13).

Y está el espacio. El ciber, claro (en algún momento la protagonista declama: «El ciber es todo para mí, milagroso, gentil» [p. 14]); pero también la calle, obstruida por la presencia policial, por el ir y venir de gente que, como autómatas, cumple su rutina minuciosa sin destacarse, metamorfoseándose con su entorno; por eso hay niños bloques y hasta perros bloques, «los quiltros bloques ladraban su temor» (p. 94); «una turba bloque nos ovacionaba»; «los habitantes bloques se burlaban» (p. 95). Y a los bloques debe parecerse una si no quiere ser atacada; con sus amigos, el Lucho y el Omar, dice, «juntos formamos tres bloques». También se identifica del mismo modo con su madre y su hermana: «nos parecíamos como mujeres y sabíamos que ese exceso, esa grasa y esa precisa azúcar nos iba a proteger ante los pacos y los tiras pues nos volvíamos indistinguibles. Nos convenía ser un bloque. Mi padre no. Él tiene una figura distinta. Elocuente» (p. 56). Ser bloque es arte de transfiguración y camuflaje; para integrarse al paisaje hay que dejarse ir de manera que policías y soldados, suficientes en artes de espionaje, auxiliados por la tecnología, no puedan establecer la individualidad, la soledad de un cuerpo específico, incluso de una historia personal propia. La narradora incluso se pregunta si tener idéntica fecha de nacimiento que sus amigos no proviene de la manipulación de los archivos, del seguimiento virtual con «programas de última generación». Carece, claro está, de una respuesta, pues no dispone más que de la información muchas veces banal de la red. Cada pregunta, cada hipótesis, concluye con una afirmación de ignorancia: «no lo sabemos». Ese abandono del saber, la incertidumbre alimentada con persecución y miedo, es su condición de vida. Como sobreviviente suele abandonarse a la virtualidad de los anuncios y las modas: «Tengo

que olvidarme del bloque, de los niños, de los dientes, de los cascos. Tengo que olvidarme de mí misma para entregarme en cuerpo y alma a la transparencia que irradia la pantalla» (p. 39).

Otra variante del abandono, de ese darse por vencida frente a la banalidad de la imagen renegando de la comunicación real, se resuelve frente a la queja dolorosa de la madre y la hermana. Cuando llega a ser insostenible, elige fotografiarlas para hacer su sufrimiento virtual, digno de figurar en cualquier sitio de reproducción infinita, de esos que abruma con tantas imágenes que impiden fijar alguna: «Mi hermana, sangrante, abrazada a mi mamá, pálidas las dos porque ellas siempre se han amado con un tipo de pasión escalofriante. Después yo me iba porque cuando descubrían el enmarque en el celular, se volvían en mi contra de una manera que me aterraba» (p. 32). Incomprendida, su afición a enmarcar la realidad, a hacerla imagen, opera como recordatorio de que toda pose es falsa, de que el sufrimiento carece de autenticidad, mientras su adicción a la red la protege (no del todo; nunca se alivia del dolor por las sucesivas penetraciones de sus clientes) y le permite emanciparse momentáneamente de la opresiva realidad. El miedo, la desesperanza, la opresión vivida como un hábito también se afianzan en los cuerpos, son ellos los que podrán resistirse o no, hacerles frente al miedo y la desesperanza.

La familia, pensada como cuerpo simbólico, también ha sido mutilada. Golpes, cicatrices y costillas rotas se traducen en la ausencia de algunos de sus miembros. Los hermanos de la protagonista y los hijos de su hermana simplemente no están desde la primera de esas cuarenta y ocho horas de la vida en el *ghetto* infernal donde apenas puede respirar, circular por el mismo camino cada día, venderse clandestinamente en el ciber y, a veces, hasta servir sin recompensa. Cazada por la policía como ratas, la familia podría deshacerse a causa de unos: «Policías ociosos, enfermos de imágenes prohibidas [...], recalentados por la censura. [...], nos siguen por todas partes, nos estudian. Había cien mil bombas de neutrones U-238» (p. 26). Y más adelante:

Yo me debo a mi familia que me queda. Me debo también a los que no podemos nombrar. Entiendo lo que el bloque experimenta y calla. Conozco lo que tenemos guardado detrás de las rejas. Sé cómo esquivar la arremetida profesional de los pacos y los

mordiscos de los perros que estilan sus babas. Había cuatro mil pistolas KJw Saber P 226 Full Metal (p. 49).

Sabe que los policías son también víctimas, pero no los disculpa; son quienes le impiden vivir en paz: «los carabineros llegaron repartiéndole lumazos justo el día en que estaban recién pagados. [...]. Mi papá se quedó sin respiración, no sé si las costillas se le enterraron en el pulmón. [...], mientras el Lucho que estaba abriendo el ciber cayó en la puerta como un mártir» (p. 50).

Al final, sin embargo, todo se concentra en la circulación del dinero. Una paga insuficiente, la cancelación del goce, deviene impulso global hacia la violencia. Mantener a la gente a raya, esquilmarlos, también es parte del trabajo de la policía, su *modus vivendi*. La protagonista quizás sea la única capaz de resistir. Aún no ha sido quebrada por los golpes, aunque su cuerpo haya sido invadido una y otra vez. Su espacio constreñido a una práctica pública irrisoria, la de escuchar música o navegar por la red, se reduce al bloque. El miedo lo inunda todo. La desconfianza va ocupando espacio en sus relaciones con la familia, y la ignorancia. No en balde cada pregunta recibe la misma respuesta: «no lo sabemos». Una ignorancia expresión del miedo, no ya a la muerte o los abusos, sino a la total disolución del yo.

Hay otra amenaza, la del desahucio virtual. Cierta vez, apagadas las antenas de los celulares, los pobladores de los bloques andaban desorientados, inmersos en «un estado de estupor» que los aliena por ausencia. En tal terrible acumulación de catástrofes, sin embargo, la joven puede renunciar al miedo y ajustarse minuciosamente a esa existencia intervenida, como cuando describe «Un lunes perfecto»:

[...] hoy es un lunes pacífico para mí, un lunes que no va a dar origen a una situación fatal ni menos van a entrar los pacos a culatazos al departamento, con sus terribles cascos, los chalecos antibalas, las botas, los guantes, mientras mi madre [...] se hinca ante los pacos, se hinca como una feligresa ante los pacos y les pide que no se los lleven, que por favorcito los dejen, qué les cuesta, qué les cuesta, déjenmelos, a mis hijos, son míos, de nosotros, de la familia, ¿entienden? [...], pero yo no puedo hincarme, no puedo hincarme [...]. Nadie se hincó. Quisieron hincarse. Fui yo la que se fue desplomando, desplomando por

el miedo y la eficaz imagen de la sangre hasta quedar hincada delante de los pacos. Pero hoy es otro lunes, este lunes tranquilo, helado y tranquilo [...] (pp. 81-82).

Presas del miedo cotidiano, sus clientes son todos miembros de esas fuerzas de ocupación que, además de su espacio vital, ocupan su cuerpo en las sesiones del ciber. Cuando la navegación virtual va perdiendo potencia, la alienación deja poco a poco de ser posible. La penetración de la realidad es cada vez más difícil de eludir cuando terminan por cortarles lo único que podía hacerlos más o menos felices, más capaces de sobrevivir. Una vez desconectadas las antenas, los celulares sin tono, muerto el padre, el ciber casi en ruinas, tiene lugar «el operativo más escandaloso en la historia de los bloques» (pp. 147-148). Mientras revisa la naturaleza de cada uno de sus amigos, la protagonista asegura: «yo soy totalmente bloque y voy a terminar fundida al cemento o convertida en un ladrillo de mala calidad o me consumiré en un ladrillo anémico con la columna doblada sobre mis débiles patas» (pp. 149-150). Juntos permanecen atrincherados en el ciber, lidiando con la soledad y la incertidumbre: «Tenemos hambre y nostalgia, hambre y miedo, hambre y temor [...] pero todavía nos queda una forma curiosa de odio profundo, incisivo, sin el menor atisbo de remordimiento» (p. 151).

Intentando dejar atrás «unos estériles años bloques familiares que solo arrojaron un montón de pérdidas» (p. 160), su madre y su hermana se van. Ella se queda ¿resistiendo?, en «[l]os símiles de edificios que tenemos», con sus pasillos «cárceles en los que no nos amotinaremos jamás» (íd.). Su destino es inescrutable, incierto, aunque sospecha que, como tantos otros habitantes del bloque, terminará en «una fosa común o alguien regalará mis huesos para un experimento. Lo vi en un sitio. O venderá mis huesos como si fueran restos chinos que se van a comerciar por Internet. Me convertiré en un adorno de sobremesa para una casa australiana» (p. 161).

La idea de la muerte, de la total aniquilación (y la conversión en mercancía de sus restos), logra conjurarse cuando los policías restauran las antenas de los celulares. En el apocalíptico final, la invasión del espacio bloque se narra sin evasivas (y sin posibilidad de evasión): «Los pacos y los tiras se vienen con todo. Es parte de nuestra vida. [...]. Pero entiendo con un optimismo demente que tenemos otra oportunidad» (p. 163). Ahí desaparece la voz narradora, que hasta entonces

nos fuera llevando por el paisaje bloque, develando sus personajes, su ritmo. Parece haber terminado el sufrimiento. Pero no, la historia no concluye, queda aún un mínimo fragmento, una intervención última de la protagonista que no por azar se registra en un último capítulo titulado «Juego de futuro»:

Había doscientas mil armas de sensores fusionadas CBU-97.
Estamos parapetados en el ciber. Ya nos digitalizamos.

Navegamos el cubículo para probar el primer video juego chileno. Un veloz juego de defensa diseñado por el Lucho, musicalizado por el Omar y perfeccionado por mí. Movemos el cursor con maestría. Empieza el juego. Y entonces aparecemos en la pantalla con el título que diseñamos: «Pakos Kuliaos».

Había cuatro mil millones de proyectiles de artillería teledirigidos de alto rango XM82 Excalibur (p. 165).

La circulación de las armas, del dinero, de los humores corporales, del deseo, el hambre o el dolor, ha venido armando para nosotros un paisaje susceptible de verse habitado. Es el paisaje del presente. Un presente ocupado por la policía, la pobreza, el terror, donde apenas es posible una sobrevivencia nimia, minúscula, intrascendente. Hasta el final, todo transcurre dentro de la realidad. Pero (y esto explicaría la idea del martirio y de la guerra virtuales, sugerida por la cita de Sarduy) esta coda revienta la historia, la sumisión, la existencia en ciclos iguales gobernados por el temor y el dolor de un cuerpo que resiste a duras penas, que se vende y encaja sus heridas como experiencia cotidiana. Hay otro espacio. El espacio digital, la virtualidad de la red, hasta entonces solo presente como ensoñación, como espacio de evasión, como ilusión engañosa de una realidad digna de rechazo. Ahora, una vez que se han digitalizado, los jóvenes emprenden la lucha. En el título del juego virtual está la clave del relato previo: «Pacos culiaos» es el grito de guerra de los jóvenes estudiantes chilenos que exigen en las calles una educación pública, gratuita y de calidad. Su manifiesta repulsa frente a la represión policial.

Los protagonistas de *Fuerzas especiales* vegetan, completamente empobrecidos no solo económica sino también espiritualmente. No tienen espacio para pensar, si acaso para enervarse viendo desfiles de modas tan exclusivas como falsas, o para descargar la música que

les permita lidiar con el ruido ambiente. El circuito de circulación es mínimo, del ciber al bloque y del bloque al ciber; mínima también la posibilidad de intervención en un espacio completamente ocupado y dominado por la policía y el ejército. La asunción de ese grito de guerra en el terreno virtual donde se han visto impelidos a recluirse rescata la voz de la resistencia estudiantil y juvenil, con su extraña sensación de «optimismo demente» que salva a la protagonista de su anulación total. Ya no terminará como adorno de mesa en una casa australiana, ahora ha reencarnado en los jóvenes que día a día combaten la represión e intentan programar algo distinto y mejor para la gente de su generación.

A diferencia de aquella antigua fábula china donde un pintor conseguía una representación insólitamente exacta de la realidad y terminaba perdiéndose en su cuadro para evadirse, estos jóvenes se internan en el mundo de los juegos virtuales para acercarse a la realidad. En un paisaje donde todo es ruina, donde la labor de desgaste de las fuerzas policiales ha ido acabando con la vida, ese grito de guerra, que los conecta con las grandes manifestaciones juveniles del presente chileno, no clausura la realidad; allí la guerra no ha terminado, está apenas comenzando.

IV

Sumar (2018),²³ la obra más reciente de Eltit, articula una suerte de condensación de temas abordados previamente por ella. Allí un grupo de vendedores ambulantes marcha hacia la moneda. En esta simple descripción hay un espacio de sentido donde cavar: la moneda es la representación del dinero; pero es también, claro está, el nombre del palacio de gobierno de Chile. Si ahondáramos en la ansiedad que reúne a los marchistas podríamos pensar no solo en términos de llana economía: estos desposeídos no pretenden únicamente acceder al dinero, a vías de economía formal de la cual han sido desplazados, sino a La Moneda, al poder público que, en cuanto representantes del pueblo chileno, les fuera arrebatado por el golpe del 11 de septiembre de 1973. Cuando se lee a Eltit es muy difícil una interpre-

²³ Diamela Eltit: *Sumar*, Santiago de Chile, Planeta Chilena, 2018.

tación reacia a reconocer el peso del trauma político del golpe, de su profunda huella en el país actual. Una interpretación que podría ramificarse infinitamente, y hasta negarse, si no abriera la novela la sobrecogedora apelación del padre de una de las víctimas. Fechada el 15 de octubre de 1973 y proveniente de la compilación de *Cartas de petición. Chile, 1973-1989*, de Leonidas Morales,²⁴ es la carta del padre de una joven apresada y asesinada que pide recuperar el cadáver de su hija. La víctima fue «arrestada en la industria Sumar» (p. 9) y quizás esa sea una de las señales de por qué la autora eligió ese título para su novela. Un título, por demás, coherente con la idea de una marcha, que pretende sumar continuamente simpatizantes para aumentar su capacidad de interpelar a las autoridades. Cabría, quizás, una reflexión sobre el modo especular en que se dirimen las demandas: durante la dictadura, de modo individual, por escrito; en el Chile actual, colectivamente, en las calles, compartiendo un megáfono para expresar de viva voz la solicitud. Pero este documento es solo un marco, un portón de entrada que opera por contraste como contrapunto de la actualidad de la anécdota. A una voz única, las voces colectivas; a la demanda de un cadáver, la demanda por la vida, por recuperar un espacio en la economía formal, del que los marchistas han sido desplazados (son jubilados, desempleados, inmigrantes, marginales siempre en una economía cuyo perpetuo crecimiento se traza también en la exclusión de grandes sectores poblacionales). Aquel conflicto, en otras dimensiones, sostiene la anécdota de *Sumar*. Ahora lo que se quiere recuperar no es un cuerpo, es el acceso al consumo. La marcha busca llegar a la moneda y el relato registra, a su paso, los cambios tecnológicos, las necesidades generacionales, los disensos internos. Todo lo que hace de ella un acto en presente. La voz de Aurora Rojas domina el discurso. Pero es una voz lateral, no lidera la marcha, tan lateral es que tiene una doble: su tocaya. Así, la experiencia de la misma mujer se cuenta de dos modos, se discute, se cuestiona a sí misma. La marcha avanza bajo la vigilancia de la nube, los drones, satélites y robots; el espacio ya ha sido ocupado, vendido, y hasta los aviones deben pagar por seguir su curso. A ras de suelo, avanzan trabajosamente los ambulantes. En ese paisaje transcurre la historia;

²⁴ Leonidas Morales: *Cartas de petición. Chile, 1973-1989*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

un paisaje ampliado hacia el pasado no solo por la cita inicial, sino por noticias de los más variopintos personajes históricos que, al asomar en las conversaciones de los ambulantes, contribuyen a dotarlos de una genealogía, o quizás esas presencias sean solo un reflejo de la trivialidad de la información, de cómo circulan las historias más increíbles o prescindibles o necesarias, todas disponibles por igual. La duplicación no ocurre solo hacia el exterior del cuerpo: Aurora Rojas puede ser también, como ella misma dice, «una máquina de sueños», garante de un futuro siempre incógnito. Sus visiones casi siempre apocalípticas refieren volcanes en erupción, maremotos, tragedias colectivas, pero justo antes de empezar la marcha, soñaba escuchar marchas de combate, de esas que «todavía sostienen la tozudez enfermiza de la esperanza» (p. 17). ¿Cómo interpretar el abigarramiento de señales, las pistas múltiples que afloran en el discurso de Aurora Rojas? El intrincado manojo de referencias a lo histórico y lo biológico, al presente y al pasado, a la circulación y las dolencias más peregrinas de un cuerpo humano o social, individual o colectivo, conforma una percepción difusa por momentos, otros más centrada, de la vivencia del conflicto central, la inaccesibilidad de la moneda. Imaginativa cronista de la sociedad contemporánea, Eltit repite aquí la apelación a lo biológico, a los síntomas y desajustes corporales como testimonio de una situación social específica. Por eso a menudo nos planteamos la novela como un enigma, intentando leer entre líneas, pescar alusiones, otorgar sentido a la referencia más estrambótica, como cuando leemos sobre un barco asesino en el océano Atlántico y aparece la OTAN como una referencia enmascarada. Quizás estemos politizando en exceso nuestra lectura, pero la intención referencial tiene raíces en la propia novela, en la cual una afirmación aparentemente banal conduce a pensar el destino humano en tiempos de continua sangría planetaria en los escenarios del petróleo, las guerras o el turismo depredador. La marcha tiene un sentido claro: «estamos absolutamente cansados de experimentar toneladas de privaciones. Hastiados de los golpes que nos propinan las oleadas de desconsideración y de desprecio» (p. 8).

Quienes marchan en busca de la moneda quieren vivir, recuperar derechos, dejar de ser esclavos, siempre marginales en las vías de circulación del dinero, llegar al centro (La Moneda) y ejercer sus cuerpos en el espacio público sin acotamientos o prohibiciones. Conquistar

un espacio que fue suyo y les ha sido expropiado. El habla metafórica de Diamela Eltit conjuga tales denuncias de profundo sentido político con un tono pretendidamente banal, monótono, como una larga confesión voluntaria de ese personaje que lleva el nombre que tuvo la esperanza. Los incesantes desvíos y múltiples señales de disloque (en contraste con el sentido unidireccional de la marcha) recuerdan una vez más las obsesiones y hasta el lenguaje coloquial finamente urdido como palabra popular tan presentes en la poética de Sarduy, tanto como la duplicación de las Auroras Rojas o el humor soterrado en afirmaciones pretenciosamente elaboradas y plenas de connotaciones: «la ilegalidad que nos han adjudicado», «la extensa injusticia de los alimentos», cierta «raigambre arrocera», «el hábito numérico con el que se certifica el estado calamitoso del mundo», por ejemplo, (pp. 20-22). Tales señales invitan al desciframiento, desperezan una sonrisa o nos llevan a admirar la acumulación de creatividad e ironía con que han sido plasmadas. La escritura de Eltit es siempre un desafío.

La protagonista es una mujer que, así como la parlanchina hija de *Impuesto a la carne* llevaba a su madre alojada en su interior, carga con sus cuatro hijos nonatos en la cabeza. Hay que reconocer cuánto detona este tipo de imágenes.²⁵ Cuánto nos impulsa a pensar en su sentido. Es un modo antiguo, pasado de moda, predecible quizás, pero sigue siendo para mí el mejor modo de enfrentar una escritura que busca todo el tiempo desbalancear lo previsible, llevar a escena la experiencia vital más urgente de la contemporaneidad, forzarnos a inquirir por el propio lugar de nuestro cuerpo en esos problemáticos paisajes irreales donde, sin embargo, identificamos sin esfuerzo las marcas del presente y de la historia. Como comenta en algún momento el personaje: son recuerdos, deseos, convicciones «que todavía no están dispuestos a rendirse ni al olvido o a la constante y rutinaria resignación a la que obligan los días, ni menos a las fantasías que provocan las monedas engeguecedoras» (pp. 22-23).

²⁵ En su presentación de la novela, Julio Ramos —a quien agradezco el envío de sus palabras— indicaba cómo «se sugiere que los nonatos que la narradora porta en su cerebro son los custodios o archiveros del secreto, el arresto y desaparición de la obrera textil en la fábrica Sumar, lo que nos recuerda también que la suma, la asamblea o el agregado político, está siempre transitada por la huella de una resta, el excedente radical de Diamela Eltit», en una demostración de la ductilidad interpretativa de esas imágenes cifradas tan frecuentes en la narrativa de esta autora.

La precariedad laboral de los vendedores ambulantes se potencia no solo en lo contado, sino en la elección del léxico, así se habla de «estigma», «rostros demacrados», «incertidumbre», «imprevisible», «zozobra», «angustia», «estupefacción», etc. Todo junto. Y la expropiación de lo público toma cuerpo en el proyecto de aceras patrocinado por un inversionista finés: reducida a objeto de vitrina, la vida misma resultará imposible. La huella de otros libros y otros personajes está en *Sumar*, sumando en sí voces y modos previos en la narrativa de Eltit. Cuando los ambulantes confiesan, a propósito de algo: «no lo sabemos», están citando la perplejidad cotidiana de los personajes de *Fuerzas especiales* (p. 28). Como la madre que carga sus hijos en la cabeza, convive con sus opiniones y gestiona su convivencia, la autora Diamela Eltit carga consigo sus libros previos, voces antes imaginadas que de vez en cuando encuentran el modo de aflorar. Al mismo tiempo, su más reciente novela explora la relación entre la realidad y el mundo virtual en la era digital, lo desajustado o incoherente que puede parecer una vida cotidiana de carencias múltiples en plena convivencia con tecnologías de comunicación o vigilancia ampliada y la pobreza como naturaleza, vista su perdurabilidad para ciertas gentes.

Aurora Rojas tiene varias obsesiones, y la moneda es la más recurrente; pero también su peculiar forma de maternidad, la organización de la marcha; el testimonio corporal de una vida de trabajo, el liderazgo de Casimiro Barrios, las múltiples solicitudes de dinero. Es una observadora y una testimoniante, pues también da cuenta del entorno que, a su modo, la marcha contiene: «un puñado selecto del mundo se ha coludido en un proceso no demasiado sutil, destinado a destruir a cada uno de sus excedentes, como a nosotros, los ambulantes» (p. 52). El transcurso de la marcha en su realidad y su posibilidad, plena de citas de sucesos previos, de remisiones inesperadas, vive en el discurso de Aurora Rojas como reivindicación de la memoria colectiva de los expulsados de la economía de la inversión y la ganancia, los desplazados por el neoliberalismo. Pero sus palabras no solo se refieren al ámbito económico, es una palabra sumamente política, hablada en lengua popular y a menudo elusiva, dispersa en los meandros de una peroración interminable que, sin embargo, podría identificarse con una suerte de conciencia de la marcha y cuyo objetivo sumo sería «impedir la extensión viral de la indiferencia» (p. 54). Por eso no sorprenden tantas alusiones a tragedias provocadas por la expolia-

ción de los bienes comunes, pesadillas de expulsión del espacio público, etc. Imagino cuántas sorpresas similares pueden hallarse en el magma creciente del pensamiento de la protagonista; para los lectores habituales de Diamela, los acertijos son moneda común; aquí, sin embargo, se acumulan datos disponibles en la red, accesibles, pero a menudo ignorados por la gran prensa. Hay un par de menciones concernientes a Cuba: la referente a los presos de Guantánamo, al parecer olvidados para siempre tras el fracaso de Barack Obama de cerrar la cárcel que los Estados Unidos mantienen en territorio usurpado a Cuba, y el caso de Ana Belén Montes, analista militar que declaró haber espiado para el Gobierno cubano por razones éticas, condenada a veinticinco años de cárcel –«de manera radical e irreversible y hasta inhumana» (p. 133)–. En medio de la multitud de señales y la apariencia caótica del parloteo de la protagonista, ocupada también en mantener cohesionado al colectivo de marchistas, entusiasmado a su líder, calmos a sus hijos nonatos y contenidos los asaltos de sus propios órganos frente al abuso que supone el desmedido tránsito sin fin, menciones como esas recuperan el escenario global en que tienen lugar tales tipos de marchas multitudinarias, tanto como la referencia a los drones y su uso actual: «Dice que han cometido crímenes muy rotundos que escandalizan levemente a los promotores de las buenas costumbres» (p. 76). Hasta cierto punto, la novela es ella misma una insurrección, como la eterna marcha que relata, una marcha compuesta por «cuerpos públicos. Expuestos» que, al mismo tiempo, son representación de grandes colectivos humanos, de sueños y proyectos multitudinarios, de expectativas incumplidas pero no desechadas (una interpretación posible de la presencia de los cuatro nonatos), y que constituyen «un cúmulo de cuerpos enojados por el lugar terminal» que la narradora concienzudamente alude una y otra vez, «[p]a que no se me olvide» (p. 98).²⁶

La moneda, verdadera protagonista de esta historia, es el síntoma de los tiempos que corren. Del tiempo histórico marcado por la toma

²⁶ Una afirmación que parece confirmar la existencia de los hijos nonatos de Aurora Rojas como la memoria posible de rebeliones previas («Adictos a la memoria, envueltos en un descontento crónico», p. 109). La memoria es uno de los temas fundamentales de la novela: los marchistas son «cuerpos de colección», «un derruido recuerdo», «archivos del fracaso» (p. 115). A propósito de la homeopatía se alude a cómo «quizás el agua tenía memoria» (p. 158), sospecha que podría devenir acusación, como ocurría en *El botón de nácar* (2017), de Patricio Guzmán.

de La Moneda durante el golpe de Estado de 1973 hasta la exaltación del mercado y la circulación del dinero por la política económica impuesta del neoliberalismo actual.

No debe escaparse la relación entre el poder y el dinero. La comprobación de que, una vez negado el acceso popular a La Moneda, también la moneda proveedora de satisfacciones materiales parece inalcanzable. En la necesidad —expuesta como objetivo de la marcha— de «tomar la moneda» parece resonar aquel mensaje de los golpistas: «Misión cumplida. Moneda tomada. Presidente muerto».²⁷ Por eso esta novela es legible no solo en términos de actualidad, sino históricos, lo mismo que debe leerse «con acento chileno», una insistencia aparentemente banal que conlleva otra conexión con su contexto.

Se trata también, claro está, de un palimpsesto donde conviven señales dispares provocadoras de interpretaciones disímiles (niveles de lengua, referencias históricas, cultura popular, ironía, temas de actualidad como la migración o el consumo cultural y tecnológico, la vigilancia y la represión, etc.) que articulan una crónica posible, irrisoria e indignada, de la vida contemporánea. Como explica Casimiro Barrios a las tocayas, el presente es:

Un siglo nuevo, el que nos tocaba vivir, este siglo XXI, dijo, realista, pragmático, tanto que ya había emprendido el proceso de destrucción de todas las vidas que no resultaran proclives a resignarse o inclinarse ante la moneda o a llorar, a implorar y revolcarse frente a la posibilidad de contar con una montaña de monedas (pp. 102-103).

Por eso la marcha de vendedores ambulantes y desplazados de un orden económico excluyente, avasallador, pretende cambiar las cosas. Con su desacato a las formas de veneración de y subyugación por la moneda y con la instalación de otra clase de circulación (monetaria y espacial), una que se esfuerza por conseguir la abolición de la injusticia.

Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.
Vol. 7, núm. 12, 2019, pp. 1-43.

²⁷ En otro momento refiere «la ambición que desataba el poder de la moneda, los pasillos, la Alameda vislumbrada desde los ventanales. Los techos destrozados. Los árboles», en clara alusión al palacio de gobierno (p. 146).

Exvacar, agrietar, habitar los bordes: el «pensamiento ambulante» de Diamela Eltit

[LAURA SCARABELLI](#)

La narrativa de Diamela Eltit coincide con un constante ejercicio de exploración de los bordes de la letra, una gramática política que evade los simplismos de la denuncia adornados de densidad realista y refleja, más bien, una búsqueda estética de corte vanguardista, capaz de generar nuevas zonas de decibilidad: escenarios textuales anárquicos, que traspasan ciertas lecturas preordenadas de lo real, movilizandolos límites de la significación.

La autora elabora estrategias literarias alternativas, donde la escritura se convierte en territorio de repensamiento que exterioriza aristas de sentido todavía no saturadas por los lenguajes culturales dominantes; una escritura abiertamente militante, disidente, una escritura que rescata campos culturales inexplorados, indaga lugares desamparados, ilumina zonas de abandono.¹

¹ Estas afirmaciones se colocan en el horizonte hermenéutico de Roland Barthes, que en su famoso ensayo «¿Qué es la escritura?» elabora una teoría de la escritura como «signo total». Según el intelectual francés, la escritura no procede únicamente de la objetividad de la lengua y el estilo, sino se vincula con el flujo histórico y social, con la dimensión humana y ética del autor. La confluencia de estos elementos produce una peculiar «escena de escritura», zona híbrida, poética y política a la vez. Afirma Barthes: «la identidad formal del escritor solo se establece realmente fuera de la instalación de las normas de la gramática y de las constantes del estilo, allí donde lo continuo escrito, reunido y encerrado primeramente en una naturaleza lingüística perfectamente inocente, se va a hacer finalmente un signo total, elección de un comportamiento humano, en la afirmación de cierto Bien, comprometiéndose así al escritor en la evidencia y la comunicación de una felicidad o de un malestar, y ligando la forma a la vez normal y singular de su palabra a la amplia Historia del otro. Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia», Roland Barthes: *El grado cero de la escritura* [1953], Siglo XXI, México, 1997, p. 14.

Esta lucha de la palabra y en la palabra se explicita a través del quiebre de los discursos oficiales y en el cuestionamiento de todo proceso de significación. Eltit, en su obra, problematiza los dispositivos de articulación del Estado para postular la posibilidad de una historia distinta, diferente, que rescate a los más humildes, sujetos marginados y marginales, que no tienen agencia social ni política, que rozan los confines de la ciudadanía.²

La reivindicación en el espacio narrativo de estos paradójicos «cuerpos desaparecidos» no pretende edificar una nueva textualidad que suplante y revierta la Historia; se realiza más bien en un movimiento subterráneo y disidente, de erosión de los relatos hegemónicos, de desestabilización permanente de su «verdad», de visibilización de inéditos pliegues que posibilitan la integración de otras voces, cuerpos, presencias en el imaginario colectivo, voces resistentes y reexistentes, gritos que reclaman afirmarse.

Hay más: la excentricidad de estas narraciones no reside tan solo en las imágenes ejemplares que toman consistencia en su narrativa,³

² La actitud de Eltit dialoga con la reflexión sobre la colonialidad de poder inaugurada por el colectivo de pensamiento crítico Modernidad/Colonialidad. Ya a partir del descubrimiento de América se van delineando modelos de colonización del mundo universales, totalizadores y eurocentrados, radicalizando jerarquías aparentemente inamovibles, que ocultan su relatividad y se naturalizan, imponiéndose como absolutos (Quijano, 2014, pp. 1-57). Aníbal Quijano: «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en Edgardo Lander (comp.): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, 2000, en <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>>. Las reflexiones de estas páginas toman inspiración de la propuesta pedagógica de Catherine Walsh que forja metodologías y prácticas insurgentes para repensar el mundo en que vivimos, a través de un «pensamiento de las grietas». Véanse los dos tomos colectivos coordinados por la autora: *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 2013 y 2017.

³ Muchos son los trabajos críticos dedicados a la exploración de los contornos de la marginalidad en la obra de Eltit. Entre otros, recuerdo los aportes de Eugenia Brito: *Campos minados. (Literatura post-golpe en Chile)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1990; Nelly Richard: *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998; Leonidas Morales: *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004; Sergio Rojas: *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Sangría, 2012; Mónica Barrientos: *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit*, Pittsburgh, Latin American Research Commons, 2019.

es propiedad intrínseca de las mismas modalidades de construcción del relato, que no se pueden reconducir a las mallas de un género o una forma determinada. La exuberancia y fragmentación de sus textos pone en tela de juicio toda posibilidad de catalogación en las categorías clásicas de la historia literaria, haciendo estallar sus taxonomías: las obras marcadamente testimoniales⁴ rozan las fronteras de la prosa poética y del ensayo, los artículos periodísticos y las crónicas se abren a la especulación filosófica, las novelas problematizan las mismas características definitorias del género y, en una especie de camino *à rebours*, se convierten en épicas colectivas, en clave menor.⁵

⁴ Me refiero a sus peculiares «experimentaciones» en el ámbito del testimonio: *El Padre Mío* (Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989), que Eltit realiza gracias a la colaboración con la artista visual Lotty Rosenfeld, y que consiste en la transcripción literal de tres monólogos de un vagabundo enfermo mental instalado en los suburbios de Santiago de Chile: *El infarto del alma* (Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1994), foto-texto elaborado junto con la fotógrafa Paz Errázuriz, que narra la vida de los internados en el hospital psiquiátrico de Putaendo; *Puño y letra* (Santiago de Chile, Seix Barral, 2005), reconstrucción documentada del proceso argentino del agente chileno de la DINA, Enrique Lautaro Arancibia Clavel, acusado de la muerte del general Carlos Prats y de su mujer; y *Elena Caffarena: El derecho a voz, el derecho a voto* (México, Casa de Chile en México, 2003), larga entrevista con la feminista Elena Caffarena. Todas estas incursiones en la práctica testimonial abren a una problematización del género, su posible redefinición a partir de la puesta en tela de juicio de sus principales nudos de articulación: la referencialidad del discurso, la relación entre testimonio directo y vicario, las superposiciones entre diferentes niveles y tiempos del testimonio. Lo que parece interesarle a Eltit es la articulación de la praxis testimonial, el testimonio como escenario cultural, zona ambigua de transmisión de una verdad alternativa, gesto literario que es, al mismo tiempo acción en y con la literatura, una acción posicionada política y éticamente.

⁵ Cuando hablo de «clave menor» me refiero a los planteamientos de Deleuze y Guattari (1978) que definen, a través del ejemplo de Kafka, el concepto de «literatura menor» (Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* [1978], Valencia, Pre-textos, 1988). Carlos Lértora, en su pionera recopilación de ensayos sobre la obra de Diamela Eltit, introduce dicha clave interpretativa y la eleva a eje dominante de la poética de la autora (Juan Carlos Lértora [ed.]: *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993). A través del cuestionamiento del dualismo hegeliano que opone la épica, grande madre de los géneros narrativos, y la novela, forma secundaria condenada al fragmento, expresión de un mundo abandonado por los dioses, Massimo Fusillo, en diálogo con Bachtin, afirma que la separación entre los dos regímenes narrativos es el reflejo del modelo de articulación de la cultura occidental en una serie de binarismos excluyentes, que la cultura contemporánea está poniendo en tela de juicio: «La oposición entre épica y novela es el reflejo de

Palabras en el umbral

A partir de estas consideraciones, lo que me propongo explorar en este ensayo es la peculiar visión de las problemáticas del mundo contemporáneo que se desprende de la obra de Diamela Eltit, una mirada que coincide con la permanente interrogación sobre el proyecto de la globalización y que se realiza a través de una intensa indagación de las contradicciones y paradojas de sus fundamentos: la configuración de una sociedad reticular y la paulatina cancelación de fronteras y confines,⁶ la alteración inexorable del tiempo y del espacio, la transformación de los ciudadanos en consumidores y espectadores, esclavos de las tecnologías del mercado y de la pantalla, la radicalización del individualismo y la afirmación de una subjetividad omnipotente y desarraigada, que ha perdido sus confines y, al mismo tiempo, el sentido de su acción en el mundo.⁷

los grandes binarismos constitutivos de la identidad occidental, binarismos que la cultura contemporánea está poniendo en tela de juicio. El primer término tiene el carácter de originalidad y, por tanto, de superioridad: natura/cultura; público/privado; colectivo/individual; oralidad/escritura; tragedia/comedia; masculino/femenino» (2002, p. 7, la traducción es mía). En síntesis: el comparatista italiano nos invita a considerar el género como un modo, una forma, es decir, la expresión de una serie de constantes transculturales que se pueden activar en el texto. La obra de Diamela Eltit refleja todas las características de esta nueva épica: su narrativa se puede leer como reescritura épica de la realidad, una épica cotidiana y accesible, donde los protagonistas no son héroes rotundos y distantes, sino simples testigos del acontecer histórico, capaces de registrar en su misma consistencia física, en su presencia, en su cuerpo, la memoria de una época, inusitados «archivos» de la memoria, que almacenan las estratificaciones contradictorias y complejas de nuestro presente. Massimo Fusillo: «Fra epica e romanzo», en Franco Moretti (ed.): *Il romanzo*, vol. II, Torino, Le forme, Einaudi, 2002, pp. 5-35.

⁶ Véase, entre otros, Manuel Castells: *The Rise of the Network Society*, Cambridge, MA, Oxford, UK, Blackwell, 1996.

⁷ El mundo global, con su apariencia de libertad, progreso, igualdad, cancelación de las diferencias, en realidad radicaliza ciertas formas ocultas de dominación y su vocación colonialista, afirmando formas y mecanismos de configuración de lo real que excluyen, difuminan, resuelven y sintetizan la alteridad. En continuidad con la teoría decolonial y el posestructuralismo, la filósofa italiana Elena Pulcini reflexiona sobre las patologías de la globalización, deconstruye sus principales paradigmas y propone una alternativa posible en el redescubrimiento de la interconexión entre sujetos que cohabitan un territorio determinado, sujetos en relación. Este pensamiento de la conexión y de la interdependencia rehabilita un nuevo concepto de libertad, que no coincide con el absoluto dominio del sujeto soberano, sino que se fundamenta

Esta contundente reflexión de la autora se realiza gracias a un diálogo ininterrumpido entre producción ensayística y narrativa que permite la articulación de una serie de «figuras de la globalización» que autorizan la entrada en los intersticios de la experiencia cotidiana y la penetración en sus zonas oscuras, sus grietas, sus fisuras.

Dicha práctica de inquisición en los bordes de la realidad y de reconfiguración de la dialéctica entre visible e invisible se propone articular campos ajenos a los regímenes convencionales de la representación, gracias al poder de la metáfora y de la analogía que mueven y recomponen los signos, con el objetivo de irradiar inéditos campos de sentido.

Ya en otra ocasión analicé la dialéctica palabra-imagen que domina la narrativa de Eltit, con el objetivo de reconocer los núcleos imaginativos y las figuras del imaginario que definen su escritura.⁸

Ahora me centraré, más bien, en la dinamización de estas imágenes,⁹ en sus desplazamientos en el espacio narrativo, en sus transformaciones, que permiten el cuestionamiento permanente en el orden constituido (de la lengua y de lo real). Estos «movimientos» me ayudarán a orientar mis especulaciones sobre la «estética residual» de Eltit,¹⁰ es decir, la rehabilitación de las excedencias de los regímenes de representación destinados a la invisibilidad y al olvido, la puesta en escena de los «restos» que pluralizan el proceso de significación y la exhibición de zonas inexploradas, que posibilitan interpretaciones alternativas del mundo en que vivimos, alternativas que iluminan las grietas de la contemporaneidad y revelan el lado oscuro de la globalización.

en la responsabilidad hacia el otro, reconociendo el vínculo indisoluble entre seres humanos. Tan solo un sujeto constitutivamente en relación es un sujeto responsable, que reconoce la necesidad de cuidar al otro. Elena Pulcini: *La cura del mundo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, sobre todo las páginas 17-24.

⁸ Me refiero a mi ensayo *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, sobre todo las páginas 20-21.

⁹ Estas imágenes del presente dialogan con una serie de reflexiones que Eltit elabora en sus ensayos, índice de la peculiar acción en la escritura de la autora, que urde un palimpsesto textual donde la constante tensión entre especulación y creación se concreta en metáforas y figuras.

¹⁰ Referencia fundamental en esta lectura es el pionero ensayo de Nelly Richard: *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998, sobre todo los capítulos II, III y V.

A través de este nuevo prisma interpretativo, la autora empieza a edificar su «pensamiento ambulante»: exporta las reflexiones sobre la realidad chilena bajo dictadura a un plano más universal, hace circular ideas y paradigmas fuera de los confines nacionales, analiza ciertas dinámicas del poder y de sus lenguajes, y, gracias a la creación de una cadena ininterrumpida de imágenes analógicamente vinculadas, moviliza el proceso de significación y elabora una personal mitología de lo real que se concreta en la peculiarísima serie de protagonistas que habitan sus novelas, figuras alternativas y marginales, excéntricas, decoloniales.

Cuerpos en figuras

Las constelaciones de imágenes verbales que se mueven en la escena narrativa de Eltit gravitan alrededor de una serie de personajes anónimos que, gracias a su exuberancia de palabra, registran en su misma consistencia física, en su presencia, en su cuerpo, la memoria de una época. Estos protagonistas se convierten en inusitados archivos de la memoria que almacenan las estratificaciones contradictorias del presente¹¹ y las traducen en su exuberante afán discursivo, entregando al lector la responsabilidad de transmitir «su verdad».¹²

Como bien afirma Mónica Barrientos,¹³ en este archivo de ciudadanos alternativos, Diamela Eltit no rubrica tan solo a los seres marginales que eluden las reglas y los dogmas de los sistemas oficiales a través de la evidencia de sus cuerpos anormales y lastimados. La autora lleva la tensión entre visible e invisible hasta su paroxismo gracias a una serie de personajes naturalmente inscribibles en el metarretrato del mundo-mercado, agentes activos de la producción (vendedores, trabajadores del supermercado, ambulantes).

¹¹ Estas reflexiones sobre el archivo dialogan con el capítulo IV del ensayo de Giorgio Agamben: *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III [1999]*, titulado «El archivo y el testimonio» (Valencia, Pre-Textos, 2000 [1999]).

¹² Hablo de la vocación marcadamente testimonial de la obra de Eltit en mi ensayo sobre la autora, fundamentalmente a través del análisis de las novelas *Impuesto a la carne* (2010) y *Fuerzas especiales* (2016), pp. 141-196.

¹³ Mónica Barrientos: *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit*, ob. cit., sobre todo las páginas 87-100.

Estos sujetos se integran en el proyecto neoliberal, insertándose a pleno título en los espacios institucionales; sin embargo, su presencia roza los límites de la representatividad. Con su precariedad y rebeldía, perturban las normas sin derrumbarlas, activan prácticas que socavan las reglas del sistema y constituyen un problema permanente para su estabilidad.

A través de su presencia disconforme resquebrajan las representaciones monológicas del mundo-mercado, visibilizando sus «heridas», es decir, aquellas zonas incómodas y heterodoxas que problematizan el diseño translúcido de perfección, integridad y progreso sin límites inventado por la globalización.

Muestran alternativas posibles, rasgaduras capaces de fisurar la superficie inmóvil del presente; muestran las patologías que habitan el mundo globalizado. Este «reconocimiento» se realiza a través de una palabra en movimiento que rompe la indiferencia, la apatía y el miedo del individuo global, una imaginación que quiebra la capa de violencia comunitaria y endogámica de los soberanismos contemporáneos, una narr-acción que restituye la preocupación frente el destino del otro y la responsabilidad hacia el destino del mundo.

Un ejemplo de estos ciudadanos excéntricos y móviles¹⁴ que habitan las fisuras narrativas de Eltit se encuentra principalmente en tres novelas: *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2010) y *Sumar* (2018),¹⁵ que diseñan la imagen de los vendedores ambulantes y de los trabajadores del supermercado. Tres textos que revelan tres prácticas de subversión de los modelos y las lógicas del mundo-mercado: el movimiento de los protagonistas en la página blanca revierte su superficie plana y revela alternativas de decibilidad y vivibilidad. Intentaré ahora mostrarles estos movimientos en la palabra, prácticas del «pensamiento ambulante» de Diamela Eltit.

¹⁴ Barrientos habla de ciudadanos insanos o desagregados, haciendo referencia a la categoría elaborada por Juan Duchesne (*Ciudadano insano. Ensayos bestiales sobre arte y literatura*, San Juan, Ediciones Callejón, 2001) y a la misma definición de Eltit, en la entrevista con Carolina Rojas, publicada en *Resonancias Literarias*, núm. 135, agosto de 2016. Me gusta subrayar la principal condición de estos ciudadanos, es decir, su permanente movilidad, su «andar», que determina una práctica constante de dislocación de los signos, junto con sus cuerpos y apertura del sentido.

¹⁵ Las tres novelas han sido publicadas en Santiago de Chile por la editorial Seix Barral. Todas las citas hacen referencia a estas ediciones.

1. Excavar los bordes del mundo-mercado: la vigilante de la palabra

Oscura protagonista de *Los trabajadores de la muerte* y sospechosa *alter ego* de la misma escritora, la niña del brazo mutilado transmite su visión del mundo gracias a una profecía de venganza y odio, en tres actos, un sueño que trastoca la interpretación monolítica de la realidad del hombre que sueña.

En la poderosa visión del porvenir que constituye el cuerpo central de la novela,¹⁶ la joven mujer introduce una alternativa posible, aunque peligrosa. Está expuesta al vacío, al caos, a la muerte, muerte de un sistema social y de las funciones que lo rigen (la violencia de los padres, el silencio de las madres), un asesinato ritual, inevitable y trágico, «una venganza anclada a un pasado contra el que hay que luchar desesperadamente para que no se pierda en el olvido» (p. 141).

Las digresiones íntimas que toman cuerpo en la imaginación de la niña no se instalan en aquí y ahora; se proyectan hacia el pasado a través de la subversión de la cadena de iniquidades que han cruzado la(s) vida/vidas de la madre y su deseo de venganza a mano del hijo; vislumbran fragmentos de futuro, un futuro posible y pensable gracias a la destrucción y la muerte, símbolo del ocaso del sistema logo-falocéntrico y nueva apertura, alternativa y diferente, capaz de recobrar el flujo de la historia.

La niña se encarga de contar un cuento viejo de siglos, paciente-mente tejido en la cita, en el mito (Medea, Edipo), en los fragmentos de un imaginario cultural.

Gracias a un acto insurgente y audaz, en su exuberancia verbal afirma la catástrofe, la muerte, «asesina» la palabra del presente como única forma de imaginar el futuro: «Es la hora. No soy yo. Es mi cuchillo inevitable el que te sangra y te asesina. Y allá arriba,

¹⁶ Tres son las secciones que componen el texto, unidas por la presencia de la protagonista principal, la niña sin brazo, la única capaz de habitar anárquicamente los diferentes cuadros narrativos que componen la obra. La primera parte y la última constituyen una especie de marco textual del drama en tres actos que se desarrolla en la segunda parte de la novela: el relato del asesinato sangriento de una joven por parte de su medio hermano. Para mayores informaciones sobre la gestación de *Los trabajadores...*, véase Leonidas Morales: *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998, pp. 232-233.

entre las vigas, la sombra de mi madre me espía clavada en una cruz digital» (p. 175).

En las últimas páginas de la novela, Eltit replica este mismo asesinato al describir un mundo-mercado anestesiado y voraz, donde la identidad coincide con la capacidad de adquisición de bienes y los sujetos, ensimismados e inseguros, viven una existencia solipsista. Sin embargo, su misma presencia, su vagar excéntrico por las calles desiertas de la ciudad, la exhibición de sus heridas y de su mercancía de pacotilla, la exuberancia de su palabra son grietas que quiebran la superficie transparente de lo real, abriendo una zona rebelde que, por un lado, pone en tela de juicio los preceptos ideológicos que rigen el occidentalismo y, por otro, revela el lado oscuro del capitalismo global: la transformación del hombre en consumidor, epifenómeno de un narcisismo dilatado y frívolo, el sentimiento de total soledad, la difusa alienación y la incapacidad de proyectarse hacia el futuro:¹⁷

En medio de un calor indescriptible, un enjambre de vendedores ambulantes, con sus mercancías extendidas en el suelo, vocean las virtudes de los productos. Pequeños utensilios, objetos estridentes e inútiles, saldos rescatados de un incendio, ropas, juguetes, cosméticos, relojes, anteojos, pañuelos, perfumes, cajas de música, se multiplican a lo largo de las veredas (p. 179).

Los protagonistas de la plaza de Eltit, totalmente absortos en sus actividades de intercambio, ciegos y sordos frente a lo real, subyugados por las lógicas implacables del mercado, no perciben la vigilancia extensiva de las videocámaras que los rodea y «el vasto poder impersonal de sus lentes» (p. 182), aceptan las perversiones del panóptico y de sus dispositivos inmunitarios sin oponer resistencia, haciéndose cruzar por su lógica.

La niña mutilada es la única que rompe el velo anestesiado que atrapa a la ciudad: grita, empuja a los peatones, interrumpe la conversación de una pareja, escupe a una vieja anciana, con su brazo mutilado e irreverente parodia los aparatos de control del panóptico. Su

¹⁷ Para un detenido análisis de estos aspectos, véase Gilles Lipovesky: *La era del vacío* [1983], Barcelona, Anagrama, 2002, sobre todo el capítulo 3 «Narciso o la estrategia del vacío».

presencia ambulante se instala en la plaza, trastocando los confines de su radical indiferencia.

La «princesa de la calle»¹⁸ es la última vigilante de un mundo sin trascendencia, cuerpo-archivo de imágenes rebeldes que rasgúan la superficie translúcida del mundo-mercado y desvelan fragmentos de sentido que rompen la apariencia plastificada de la orgía capitalista y revelan el trágico rostro de un sujeto-simulacro, prisionero de su reflejo narcisista y vacío.

A partir de estas consideraciones, podemos leer el final de la novela, donde Eltit esboza la imagen de una ciudad apocalíptica, sin redención, plena concreción del proyecto neoliberal:

Atardece, Santiago se disloca, muta. Por un altoparlante se escucha la última promoción de un candidato a un sitial político que apela a su carisma con el pueblo. Santiago se disloca. Los grandes avisos desplegados por la cuadra alertan a los ciudadanos para que se preparen a combatir la expansión de las epidemias. El dibujo de una caravana de ratas amaestradas cruza monumentalmente los avisos y termina delineando un lavatorio lleno de excrementos. La fosforescencia de los distintos avisos empieza a ganar terreno. Los vendedores se aprestan a levantar sus mercaderías. La niña del brazo mutilado permanece custodiando la entrada del paseo principal. Por su cara impávida, por la altanera recurrencia de su pose, se desliza la potencia con la que encubre el legendario enigma (p. 194).

La única figura que parece interrumpir el correr de los ritmos acelerados de la tecnología y los sofisticadísimos dispositivos in-munitarios que truecan la libertad y la democracia por una efímera ilusión de seguridad y control es la niña, que, con su presencia móvil, disidente y errática,¹⁹ se encarga de excavar la superficie plana del

¹⁸ El capítulo que representa el mundo-mercado, al final de la obra, se titula precisamente «Los príncipes de las calles».

¹⁹ La disidencia de la protagonista coincide con su misma mutilación, quiebra la integridad y perfección como núcleos fundantes del pensamiento occidental. Otro índice de subversión es su apertura hacia el otro, que contamina el inmovilismo de la plaza. Su acción anárquica y okupa, en sus insolentes irrupciones y cruces, desbarata los contornos de una ciudad congelada en su movilidad y revela su visión alternativa, empática y solidaria.

mundo-mercado, denunciar el presente e imaginar el futuro, sabe encontrar los gritos y los gestos para decirlo. Su afán memorioso es ya de por sí una solución al enigma: sueño que interpreta otro sueño, imagen del umbral.

En un ensayo publicado a pocos meses de la aparición de la novela (1999), Eltit lanza una apelación que se convierte en práctica estética, ética y política, memoria de «lo que queda»:

Habría que pensar en la resistencia que plantean ciertos cuerpos cuando se presentan como irreductibles a ser atrapados o seducidos o sometidos a las lógicas del consumo o a las formas culturales dominantes. Habría que pensar en un considerable número de cuerpos que se mantienen refractarios a pactar pacíficamente con los hábitos que el sistema tecnologizado les propone, como son los cuerpos marcados por políticas disidentes o recorridos por la locura o sumidos en la extrema pobreza o representantes del espacio sicorreligioso de los pueblos originarios.²⁰

Sus afirmaciones bien dialogan con la construcción del escenario de la novela y la presencia irreverente de la niña mutilada, *leader* de la compañía de indigentes que se instalan anárquicamente en la ciudad. El movimiento insumiso de estos cuerpos, que desarman el rígido orden del espacio público, desviando el diseño inmóvil del Estado, excava la superficie del mundo-mercado, la fisura y revela otros caminos posibles. Mediante los cuerpos expuestos de sus protagonistas, Eltit (d)enuncia una visión alternativa de la nación, su «pensamiento ambulante» trastoca los rígidos límites de la representación y moviliza el sentido. Y no es casual que la familia disfuncional que protagoniza *Mano de obra*, de 2002, primera novela del nuevo milenio integralmente dedicada al mundo convertido en álgido (super)mercado global,²¹

²⁰ Diamela Eltit: «Sociedad anónima», *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, ed. de Leonidas Morales, Santiago de Chile, Editorial Planeta, 2000, pp. 34-35.

²¹ La reflexión de la autora en esta última estación narrativa se dedica integralmente a la exploración de los escenarios globales y de los efectos del neoliberalismo. La autora representa un mundo asediado por dispositivos de control y dominado por las lógicas del mercado, donde los ciudadanos, convertidos en consumidores, trafican objetos e imágenes de contrabando, repeticiones de un original perdido, re-citaciones

comparta con los ambulantes de *Los trabajadores de la muerte* un mismo destino de precariedad y errancia, donde la paulatina disolución del sujeto coincide con un gesto de rebeldía y rechazo de las lógicas dominantes: resistencia y reexistencia.

2. Agrietar los bordes del mundo-mercado: los sobrevivientes del *mall*

Entre todos los espacios heterotópicos capaces de definir la contemporaneidad, el supermercado, siempre idéntico a sí mismo y reproducible en serie, representa cabalmente las transformaciones geopolíticas y económicas de los últimos cincuenta años: la escalada del libre mercado y la inagotable circulación de las mercancías han absorbido toda ideología, determinando la paulatina conversión de los ciudadanos en consumidores, apáticos e insensibles.

Sublimación del mercado, viejo espacio de negociación de saberes y de productos, el supermercado representa el símbolo de las contemporáneas tecnologías de consumo, donde el cuerpo se reduce a resto orgánico, sometido a una cadena de leyes y normas capaces de organizar la existencia, seleccionarla, normalizarla, sanitizarla, inmunizarla, haciéndola visible e invisible.²²

que no remontan a una fundación, sino que exaltan el plagio, la exhibición de la copia, la copia de la copia. En esta proliferación de signos seriales, la única línea de fuga posible son las aristas, detalles excéntricos que revelan movimientos analógicos y subversivos capaces de contaminar la escritura, junto con la visión del mundo. La acción en la literatura de Eltit es símbolo y síntoma de su «pensamiento ambulante», un pensamiento que no instala una nueva interpretación de los signos, síntoma de una nueva versión y visión de la historia. Su movimiento permanente en el proceso de significación tiene como objetivo la insubordinación de estos mismos signos, la alteración de su «verdad», la rehabilitación de las zonas oscuras e inhóspitas que revelan inéditas epifanías del sentido, horizontes hermenéuticos otros.

²² Michael Lazzara profundiza en las relaciones entre biopoder y economía a través del paradigma del *homo sacer* teorizado por Giorgio Agamben (*Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* [1995], Valencia, Pre-Textos, 2006). El autor postula que la novela de Eltit «construye la visión de un sujeto dócil, agobiado y destruido por el constante ejercicio del poder sobre su cuerpo». (Michael J. Lazzara: «Estrategias de dominación y resistencia corporales: las biopolíticas del mercado en *Mano de obra*, de Diamela Eltit», en R. Carreño (comp.): *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 155-164). Según Lazzara, el escenario del supermercado, donde

Mano de obra se compone de dos partes: un largo monólogo en primera persona, donde un anónimo empleado cuenta sus días en el *mall*, la monotonía de los pasillos, la esclavitud de la mercancía, los intolerables ritmos de trabajo, los rígidos mecanismos del consumo. Las palabras anónimas del joven diseñan un universo plano, sin redención posible, donde la fe en un mundo mejor ha dado paso a una realidad excesivamente normada e inmutable.²³ La segunda parte da paso a una serie de cuadros, de escenas narrativas, que muestran los profundos cambios que las lógicas del súper han creado en el sistema de vida y de socialización. Isabel, Gloria, Enrique, Gabriel, entre otros, son los convivientes forzados de un aséptico departamento que no se puede considerar «casa», donde la empatía del «estar en común» ha sido suplantada por cierta mecánica de la sobrevivencia, donde el cuerpo es el último vestigio de una degradación irreversible.

Eltit construye su escenario narrativo a través de un esquema binario, representado principalmente por dos parejas protagónicas: Enrique/Isabel y Gloria/Gabriel.²⁴

los vínculos de solidaridad están suplantados por la simple sobrevivencia de los más aptos a interpretar el dogma neoliberal, construye cuerpos dóciles y sumisos. Y los sujetos que no entran en el circuito del consumo se convierten en objetos desechables, determinando el absoluto dominio de las lógicas de compra y venta. En realidad, los empleados asépticos y ensimismados del súper figuran una forma de biopoder más sofisticada. Representan un poder introyectado en la hipertrofia de un yo que ha perdido sus confines. Esta condición de por sí borra toda trascendencia cancelando la «pensabilidad» misma del concepto de *homo sacer*, hombre sagrado que se puede expulsar, excluir de la sociedad, pero que es, al mismo tiempo, inaniquitable. A la transparencia e inestabilidad de un yo precario y total se puede reaccionar únicamente con un exceso de actividad, de producción, una autoexplotación donde la condición de víctima y la de verdugo terminan por coincidir (véase Byung-Chul Han: *La sociedad del cansancio* [2012], Barcelona, Herder, 2014, pp. 41-51). La única posibilidad de fuga de este poder omnipresente coincide con la posibilidad de fisurar la superficie plana e indefinida del yo, en una actividad de relativización y redescubrimiento del límite, de las fronteras de la subjetividad; una actividad que coincide, a la vez, con un cambio de visión, más abierta a la presencia del otro.

²³ Esta imagen del mundo-mercado no quiere presentar una distopía, un mundo de fin de mundo, ocaso de las tensiones revolucionarias de los años 70 y su sueño comunitario, sino todo lo contrario, el ingreso en un universo álgido e indiferente a las necesidades y sentimientos del hombre; es el símbolo de la vida en los tiempos del hipercapitalismo, de la disolución de las últimas fronteras de la subjetividad.

²⁴ La onomástica de la segunda pareja subraya y confirma la voluntad de recreación de una parábola *sui generis*.

La primera encarna el reflejo cabal de la lógica consumista de la ciudad/supermercado; la segunda, al contrario, representa un intento de escape, ya desde su condición intrínsecamente liminal.

La familia eltitiana no refleja relaciones de filiación directa, índice de una genealogía determinada. Los vínculos de sus miembros coinciden con un simple deseo de cohesión y reterritorialización superficial, alimentado por sentimientos de inseguridad y miedo. La casa de *Mano de obra* alberga a un grupo de empleados que deciden vivir juntos para compartir los gastos y ampararse mutuamente, satisfaciendo sus necesidades primarias: calor, protección, comida, consuelo. Como bien representa el sujeto monologante de la primera parte de la novela, la lógica de la microcomunidad responde a los mismos preceptos del *mall*, convirtiéndose en su mero reflejo: la figuración de un «yo» absoluto, triste y apático ha sido suplantada por un «nosotros» fusional que ostenta las mismas características de estéril autoafirmación identitaria.²⁵

La figura de Enrique es central: es el paladín del grupo. Sin embargo, su liderazgo no responde a sus capacidades y virtudes, no es el reflejo de su ser, sino de sus posesiones, en la acumulación de una serie de «bienes» que determinan su supremacía. Otro elemento que determina su superioridad son sus características físicas, porque: «Enrique era alto, más alto que cualquiera de nosotros. Su piel era mucho más blanca. Tenía bonita risa» (p. 102).

Isabel es su *alter ego* femenino. La mujer, en su trabajo de promotora, hace gala de sus dotes físicas polarizando las miradas voluptuosas de los supervisores y de los clientes del supermercado. Siempre visible y seductora, es un ejemplo para todos: «Se veía linda Isabel arriba del escenario. Había bastantes promotoras pero ninguna lucía como Isabel. Estaba preciosa, preciosísima Isabel. Tenía un estilo, una mirada, un porte, un peinado, una manera de caminar [...]» (pp. 95-96).

La pareja encarna todas las características del hedonismo narcisista de la sociedad de mercado: la lucha desenfrenada por el dinero, la exhibición mecánica de una serie de bienes simbólicos (físicos y ma-

²⁵ Elena Pulcini analiza la consolidación en la contemporaneidad de estas «comunidades inmunitarias», agregaciones que encuentran su razón de ser en la absolutización de las diferencias y en la reactivación de lealtades previas. Se trata de comunidades que mueven sentimientos de pertenencia y adhesión irracional, cuna y origen de distintas tipologías de fundamentalismos (ob. cit., pp. 11-14).

teriales) reflejo del estatuto adquirido, y la consiguiente cosificación del cuerpo, convertido en simple objeto de consumo.

Sin embargo, la perfecta armonía de la casa pronto empieza a quebrarse y no es casual que los primeros síntomas de dicha ruptura estén determinados por la pérdida de visibilidad –activa y pasiva– de la pareja protagónica.

Enrique, atormentado por las deudas, pierde su televisor y su equipo de música, prótesis abiertas sobre el mundo y consistencia misma de su ser, mientras que Isabel pierde las ventas de sus productos y su hermosura se desvanece.

En una especie de cadena de degeneraciones, los demás miembros del departamento parecen padecer de dicho desequilibrio, obsesionados por la degradación progresiva de sus cuerpos.

Los únicos que resisten son Gloria y Gabriel. Los dos jóvenes se han diferenciado por su condición periférica: habitan espontáneamente los umbrales de la casa y del supermercado. Gloria, después de haber intentado ingresar en el circuito comercial del súper como recepcionista y vendedora, elige autónomamente ponerse a disposición de sus coinquilinos:²⁶ «Ella entonces, decidió permanecer en la casa. Se ocuparía de limpiar, cocinar, ordenar, lavar, planchar, coser, comprar, realizar nuestros trámites. No logramos oponernos» (p. 84).

Gabriel elude las actividades del súper inventándose una profesión totalmente ajena al circuito productivo. La tarea autogestionada y liminal de Gabriel consiste en ayudar a los clientes en la actividad de empaquetamiento de los productos recién comprados. El joven transforma este oficio trivial en un verdadero acto mágico, que regala emociones: «Así era Gabriel. Se sostenía en el trabajo por su habilidad desmesurada con los paquetes. Con una habilidad cercana a la magia, convertía a esa carne sanguinolenta en un espectáculo. [...]. Era su don, como decían las cajeras» (pp. 126-127).

Su arte (los clientes lo definen artista popular, tragafuego, músico, malabarista, payaso...) derriba las barreras enajenadoras del *mall* y

²⁶ La mujer se confina en el cuarto de atrás, perdiendo su visibilidad en el orden doméstico y desvelando, a la vez, retazos de solidaridad. Esta nueva actitud de apertura y amor, postura disidente y subversiva, empieza a producir las primeras sospechas: Gloria es una traidora. Gabriel es el único que parece no ceder a esta interpretación de los hechos. Y no es casual porque comparte con su amiga los márgenes de la ciudad/supermercado.

trastorna sus rígidas geometrías. No es casual que los supervisores (junto con Isabel y Enrique) lo miren con difidencia, y quieran castigar y eliminar su presencia siniestra.

Gabriel y Gloria se instalan fuera de la luz del (bio)poder, se hacen voluntariamente invisibles y, solo a través de esta acción excéntrica, pueden construir un espacio alternativo de vivibilidad, un territorio donde el deseo y la imaginación siguen moldeando sus intenciones.

En el último capítulo de la novela asistimos a la fatal traición de Enrique, que determina la definitiva expulsión de los espacios del supermercado y de la casa. Sin la protección del *leader*, la pandilla pierde su consistencia, se fragmenta, se disuelve.

Solo Gloria y Gabriel parecen estar exentos de dicho sentimiento de degeneración y terror. Los dos seres del margen siguen en camino: pueden susurrar, sugerir, insinuar la posibilidad de un nuevo comienzo.

Gabriel declama palabras de fundación edificando un nuevo territorio de reexistencia. Abre una grieta en el universo denso del supermercado, un espacio de reparación.

Más allá de la catástrofe del presente, de la derrota y del olvido, la palabra de Gabriel instituye una zona de rebeldía y afirmación. La familia de papel, iluminada por una luz plena y auténtica, que suplanta la irradiación artificial del supermercado, se identifica en el proyecto del joven y habita, por primera vez, la ciudad, recorriendo anárquicamente sus calles:

Ah sí, Gabriel lucía impecable, entero, distante, con su mirada furibunda pero, al fin y al cabo, respetuosa hacia nosotros [...]. Por eso, por el cariño y el respeto que nos inspiraba asentimos cuando nos dijo: «vamos a cagar a los maricones que nos miran como si no fuéramos chilenos. Sí, como si no fuéramos chilenos igual que todos los demás culiados chuchas de su madre. Ya, pues, huevones, caminen. Caminemos. Demos vuelta la página» (pp. 175-176).

La palabra insolente de Gabriel penetra el lado oscuro de la ciudad, revelando sus aristas. Es una palabra inestable y precaria, viva. Es, al mismo tiempo, fuerza y acción. Manifestación de un proyecto alternativo y esperanzador, sustenta las bases para escribir otra página de la realidad chilena.

Refundar la comunidad a través de la palabra es un acto totalmente subversivo que quiebra el lenguaje dominante a través de un idioma

alternativo, donde la insubordinación de los signos permite repensar el mundo.

3. Habitar los bordes: la larga marcha de los ambulantes

Diamela Eltit, en su última novela, *Sumar* (2018), reincide en la figuración de cuerpos residuales de los ambulantes, vuelve a rescatar en su verbo la imagen de estos vendedores informales que viven en la sombra, bajo el reflejo translúcido de la perfección neoliberal. La obsesión por estas aristas incómodas que fisuran la superficie del presente, antes de concretarse en el espacio de la ficción, habita la reflexión ensayística de la autora, que, al analizar el espacio urbano después de treinta años del golpe, afirma:

Ahora las calles parecen normalizadas, recorridas por una prisa distinta. Los cuerpos ocupan la ciudad de manera pragmática. La mediocridad que atraviesa el actual pacto político obliga a ejercer un paso productivo y terriblemente personalizado. Los correctos ciudadanos caminan de un lado a otro, impulsados por el cumplimiento imperativo de sus menesteres. Caminan ya completamente domesticados. Caminan empujados por los signos de un sueldo que resulta imposible negociar. Caminan arrastrando sus salarios inestables. El cuerpo ha sido carcomido por la resignación irrestricta a una jornada que no acepta un milímetro de disidencia.

(Cada uno de ellos enfrentados a la ferocidad ambigua de sus salarios).

(Mientras atrás, miles de miles de excluidos, participantes de la arista más dramática del goce social, parapetados tras una diversa épica ciudadana, los otros, los segregados, aquellos que ya no pueden, que ya no quieren, que ya no, no, no, transcurren marcados a fuego, oscilando como péndulos entre la droga y el delito).²⁷

²⁷ Diamela Eltit: «La memoria pantalla (acerca de las imágenes públicas como políticas de la desmemoria)», *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010, p. 104.

En un diálogo ininterrumpido con las imágenes de los empleados del súper y sus vidas degeneradas, Eltit empieza a forjar el escenario de la novela que cerrará el ciclo de la globalización.²⁸

Las trágicas visiones incubadas en la imaginación de la «princesa de las calles» parecen aglutinarse en este cuento de todos los cuentos: mujeres que sueñan (y narran) la infinita historia de sus males; una comunidad ambulante y prisionera de sus efímeras mercancías; la esclavitud de la moneda y el trabajo serial; la nube, emblema de violencia y liberación; todas estas imágenes se sintetizan en la figuración de una gran marcha, la más imponente del planeta.²⁹ Una asamblea de ambulantes con un único objetivo: «reclamar» la moneda y, al mismo tiempo, visibilizar sus cuerpos junto con sus instancias rebeldes, afirmar su presencia incómoda y perturbadora, que estorba el control y el orden neoliberal: «Soñaba, soñaba, antes de emprender nuestro histórico reclamo ambulante, organizado en contra de la predestinación social que se dictaminó desde el centro mismo de la moneda. Una marcha ya demasiado documentada como un suceso mítico que enaltecía a los espacios cosmopolitas» (p. 16).

Este asalto es radicalmente verbal: la narración de las hazañas del pasado sacude y trastoca las voces inanimadas del presente, las mueve, originando un inédito campo de reconfiguración y vida.

La protagonista y su tocaya, Aurora Rojas, en su afán memorioso, restituyen los restos del pasado, exhibiendo una trama artesanal que recompone en la palabra los hilos descompuestos de siglos de conflictos y luchas: «Cuando termine esta caminata (esta marcha fundada en el poder de su persistencia y de su longitud) vamos a acceder a la moneda porque necesitamos torcer el tiempo para disponernos a vivir. Tenemos que olvidar cuánto nos hemos esforzado solo por sobrevivir» (p. 19).

El grupo de ambulantes anarquistas y lumpen que reivindican su derecho a la moneda encarnan la acción de muchos «ciudadanos incómodos» que anhelan restaurar la memoria del pasado y visibilizar

²⁸ Mi hipótesis es que *Sumar* condensa los principales núcleos figurativos de las últimas cinco novelas de la autora. Ya a partir de la ambigüedad del sugerente título de la novela, es evidente que, por un lado, la autora se propone reunir en un único escenario narrativo a los principales protagonistas de su obra y, por otro, quiere abrir el texto a la incursión de múltiples fuentes, testimoniales, históricas, narrativas.

²⁹ Para alcanzar este objetivo, la autora convoca en la escena narrativa la memoria de los grandes movimientos de izquierda: el Ejército Rojo, la resistencia española, las luchas anarquistas y feministas chilenas de principios de siglo.

ciertas zonas oscuras de la historia oficial mediante la reconstrucción de las fallas de la dictadura, fallas que se han perpetuado en los años a seguir, en la supuesta transición habitada por el sello neoliberal.³⁰

La asamblea de ambulantes tiene mucho que ver con las miles de personas víctimas del escenario geopolítico actual, seres humanos que huyen de los contextos de conflicto y violencia para encontrar un espacio de acogida, un territorio que los albergue y les permita vivir en paz, trabajadores agobiados por los yugos brutales del neoliberalismo, que han perdido sus derechos y su dignidad, jóvenes sin perspectivas, con vidas siempre más precarias, encapsuladas en los espejismos de la red.

La comunidad en marcha no pretende refundar un mundo mejor, quiere instalar una última zona de resistencia frente al abismo. Se trata de una resistencia íntima, una resistencia que se radica en el mismo cuerpo, un cuerpo que sabe movilizarse, que posee las energías para fisurar la superficie estática del planeta y explorar sus confines, revelando el secreto de los territorios más oscuros. La última voluntad de la asamblea ambulante es registrar y ratificar los miles de cadáveres anónimos (muertos y vivos) que pueblan la tierra, esta «gran fosa mortuoria que jamás será explorada por la ineficiente tarea que realizan los cronistas de los desastres del mundo» (p. 52); «sumarlos», hacerse cargo de sus paradójicas presencias en la ausencia, hacerlos reaparecer en la escritura.

Excavar, agrietar y habitar los bordes: tres prácticas en la palabra que iluminan el «pensamiento ambulante» de Diamela Eltit. La autora genera un flujo poético integrador, capaz de rescatar del anonimato a seres humanos borrados de la historia. Su inédita comunidad de papel, en movimiento, comparte la misma consistencia de los miles de ciudadanos bloqueados en una arista, congelados en un pliegue, expulsados del espacio público y en búsqueda de representación: «Somos

³⁰ La presencia en el texto, ya a partir del mismo epígrafe, de la transcripción de algunas cartas de petición (Leonidas Morales [ed.]: *Cartas de petición: Chile 1973-1989*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000) confirma esta hipótesis: la escritura de Diamela Eltit vuelve a iluminar el inicuo destino de los desaparecidos, re-cita los testimonios de esta tragedia colectiva como forma de reparación de los errores y los horrores del pasado. Una reparación que no significa un desagravio, un ajuste de cuentas que posibilite el olvido, sino todo lo contrario: es una tensión hacia la visibilización y reapropiación de la escena pública (la ciudad) y expresión plena de instancias ocultadas y negadas.

sombríos. Semihumanos o subhumanos. Un tipo progresivo de zombis pobres que conservan ciertas esperanzas en la poca carne que nos resta» (p. 84).

Al mismo tiempo, su obstinada voluntad de reexistencia en la letra le permite postular una reconfiguración del mapa de lo sensible.³¹

Y esta afirmación de la diferencia reside en el reconocimiento de la vulnerabilidad, en el reencuentro con el otro, y en la refundación de un sujeto responsable y solidario, en relación, un sujeto que sabe que no puede prescindir del otro.³² Los cuerpos de Eltit son indefinidos, imperfectos, incompletos, abiertos al otro. Múltiples, que no aceptan pensarse como sujetos, individuos, organismos cerrados. Cuerpos comunes³³ que reclaman la exposición al otro, la tensión hacia el otro.

A través de una acción política y poética, los cuerpos en figuras de Eltit, protagonistas de su «pensamiento ambulante», movimiento perpetuo en la palabra y marcha subversiva, comunitaria, quiebran la superficie opaca del mundo-mercado, trizando la consistencia trágica de las cosas.

Emilia Perassi y Guadarrama González (eds.): *Integración en la globalización.*

Bogotá, Penguin Random House, 2020, pp. 225-242.

³¹ En diálogo con el pensamiento de Rancière. El filósofo sostiene que los enunciados poéticos o literarios tienen efectos concretos sobre la realidad generando mapas de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre los modos de ser y de pensar: «El hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja desviar de su destino “natural” por el poder de las palabras». Jacques Rancière: *El reparto de lo sensible* [2000], Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009, pp. 48-50.

³² Judith Butler: *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* [2005], Buenos Aires, Amorrortu, 2009, sobre todo el capítulo 3 «Responsabilidad».

³³ Cuando hablo de comunidad, me refiero a las teorizaciones de Roberto Esposito: *Communitas. Origen y destino de la comunidad* [1998], Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

El polisistema narrativo de Diamela Eltit

JULIO ORTEGA

Este trabajo propone que la obra de Diamela Eltit (Chile, 1949) configura un sistema literario que se basa en un proyecto de rearticulación del Sujeto de la crisis y el discurso de su nueva representación política.

Consideradas en su estrategia narrativa sintomática, en el desplegado de su textualidad exploratoria, las novelas de Diamela Eltit empiezan planteando su propia indeterminación. Su materialidad asume la violencia de la crisis como la subjetividad despojada; y su metódica formalidad es una indagación recuperadora, reparadora. Así, estas novelas se desenvuelven como un metadiscurso, como el asedio de su relato latente. Como dijo ella misma en una entrevista de 1985: «se parte con algo y se termina con otra cosa». Con las huellas de la destrucción trazan, en ese proceso, la humanidad radical de una reconstrucción. Documentan, con integridad y riesgo, el trance del Sujeto no ya de la rebelión y la resistencia, sino de la lucidez agonista de una sobrevida.

Cada novela empieza desde un nuevo planteamiento, con renovadas preguntas y tentativas, en una práctica de perspectivismo: el Sujeto es el objeto herido, una máquina disfuncional que busca su nueva función. Y culmina como un alegato o tratado sobre ese proyecto de resarcimiento, como un metarrelato de la desolación. La indeterminación de ese trayecto, las estrategias del discurso de la crisis y el drama textual de sus historias configuran la articulación operativa de un polisistema narrativo.

Si lo sistémico de una obra parte de la organicidad de motivos, funciones y resignificaciones de su espacio de referencias, en el caso de Eltit se trata de la peculiaridad de la experiencia chilena contemporánea. Ya en 1985 ella declaraba que su interés estaba en «el contexto».

Solo que esa referencialidad no podía darse sino en una investigación «acuciosa». No era, sugería ella, una mera evidencia ni un saber inculcado. Desplazado por la violencia, la dictadura y el mercado, ese «contexto» (sin texto) chileno debía ser recobrado por la escritura para discernir los restos de la nación recusada. Al comienzo, afirmaba ella, aun si los espacios del nuevo arte eran frágiles y estaban desprovistos de conexión con lo social, la situación chilena filtraba lo contemporáneo, tanto como la lengua española, clásica o barroca, resultaba regionalizada. El lenguaje se desdobra en su función local tanto como el texto se pluraliza en su exploración. Del primer al último libro, cada uno de formulación propia y distintiva, esta escritura se propone un artefacto de elucidación a la vez analítico y barroco, cuya función sistemática es la de figurar en el contexto un modelo de contralectura.

Se podría, enseguida, demostrar que esa articulación de agencias operativas (la resistencia a la dictadura, la crítica feminista, la fuerza marginal, la alarma global) sitúa cada novela de Eltit en el debate por las interpretaciones de lo nacional en cuanto fuente de lo globalizado, del sujeto latinoamericano ante la desidentidad del neoliberalismo, de la política y la ética decidida por el lugar (o falta de lugar) del otro entre los otros. Se trataría, así, del espacio social vaciado por la comunidad desaparecida. Por lo mismo, si lo indeterminado es el proceso conductor donde lo articulado se constituye, nada resulta gratuito en estos textos, que son instrumentos de hacer espacio y poner pie a tierra. Y si la «comunidad imaginaria» se ha vuelto «comunidad precaria», la novela se proyecta como nuevo mapa de rutas de incertidumbre.¹

Ciertamente, algunas de estas novelas (*Lumpérica*, *Por la patria*) se postulan más cercanas a sus contextos y diseñan modos de operar en su indeterminación empírica; otras (*El cuarto mundo*, *Los vigilantes*) subvierten los contextos desde su alegorización, entre trazas de la violencia y, al final, lo sistémico se sustenta en este relato sobre la reproducción del contexto; es decir, sobre la naturaleza de la representación.

Pero, por otro lado, es propio de lo sistémico interactuar con espacios externos, con otras operaciones y modelos del campo cultural

¹ Otros trabajos míos sobre la autora son «Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad», *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 254-278, y «Diamela Eltit», *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000, pp. 37-45.

donde, disrriptivamente, se inscribe. Se diría que un polisistema narrativo, por su mismo paradigma de conocimiento articulador, donde cada parte de evidencia remite a un todo en disputa, casi demanda esa interpolación que inquieta otros paradigmas de organizar la información. Es su modo crítico de interrumpir los acuerdos del debate. Esta misma lectura que aquí propongo es homóloga a la formalidad de la obra que intenta cartografiar y se debe a su movimiento de seducción transfronteriza, que es de desborde y de imantación. Y no es casual que cualquier lectura de una novela de Diamela Eltit sea, en sí misma, una metalectura, casi un autorretrato del lector en su turno, entre ceremonias de inmanencia barroca y espectáculos de barraca funambulesca. El lector asume su papel y se define activamente en él. La lectura de esta obra es, por ello, una alegoría crítica, e incluso novelesca, que forma parte de su polisistema.

Conviene detenerse en las evidencias de su inscripción (no solo de su recepción) en el campo de su lectura. La primera es el desasosiego que esta obra suscitó en parte del exilio chileno.

Ciertamente, la «consciencia de derrota» que ha dominado en nuestros exilios políticos solía imponer la noción de un vaciado nacional: como si nuestras dictaduras, habiendo ocupado todos los espacios disponibles, hubiesen hecho desaparecer los márgenes de la producción cultural. Lo cierto es que, a pesar de la censura y las universidades intervenidas, se gestaron pequeñas comunidades discursivas de operatividad casi secreta, pero capaces de abrir espacios en el territorio de control de la dictadura. Ese trabajo de tentativas lo realizó en Chile el grupo CADA. Con los materiales más fugaces hicieron, más que una tarea de resistencia, una de alternancias, reapropiando signos y nombres, explorando umbrales no codificados y probando la creatividad de un «arte público» que opera en la intimidad de lo público.

En la lógica de las desapariciones, el exilio literario chileno prefirió descontar esfuerzos que viniendo del país sometido parecían carecer de legitimidad. De modo que apenas nacido, dentro de las peores condiciones y con todas las razones en contra de su desarrollo, el proyecto narrativo de Diamela Eltit no coincidió con el modelo de leer las horas y las obras que alimentó la ansiedad combativa del exilio chileno.

Una segunda interacción de este sistema atañe a su diálogo con el latinoamericanismo norteamericano. No sin cierta justicia irónica, su proyecto narrativo sintonizó de inmediato con el modelo de

análisis cultural que, en los años 80, florecía en varias universidades norteamericanas. Esa práctica crítica conectó con sus libros a partir de las conceptualizaciones anticanónicas, posestructuralistas y, más recientemente, comparativas. En mis cursos, por ejemplo, sus novelas han cruzado el sílabo desde «escritoras latinoamericanas» y «nuevos novelistas latinoamericanos» a «sujeto y discurso transatlánticos». Y he llegado a la conclusión de que mis alumnos tienen en común el haber leído a Diamela Eltit.²

Sin embargo, a pesar de la «ansiedad de márgenes» de la academia liberal, un relato situado en su contexto de origen y necesidad de pertenencia no era del todo traducible a las necesidades del orden didáctico, ya que ponía en tensión los hábitos de lectura benéfica (del «subalterno» o de las «minorías») y aleccionadora (de victimización, trauma y transparencia). En un rasgo de su intimidad creativa, estas novelas no se dejaban reificar porque su lectura resistía el modelo genealógico que remite toda obra al archivo de sus orígenes (que tratándose de latinoamericanos debe ser catastrofista y traumático); como si nuestros trabajos tuvieran la obligación de confirmar el melodrama nacional (Octavio Paz, después de todo, había legitimado al hijo ilegítimo como el sujeto deficitario de una lectura autoderogativa y patética). Pero, además, porque estas novelas habían optado no por perpetuar la agonía de sus personajes, sino por situarlos en una saga que se debía a la nueva formación de la lectura que precipita la nueva significación de las formas haciéndose y el diálogo por hacerse. En esa lectura, que he llamado procesal, la crítica afirma el espacio de humanidad que la novela adelanta.

Por eso, no es extraño que la fuerza de su formalidad, esa necesidad de diversificar el operativo ficcional de la novela, resultara excediendo el método comunicacional de los «estudios culturales», al norteamericano modo, cuya pretensión de hacer totalmente legible al objeto artístico es una imposición disciplinaria del optimismo académico y del mercado liberal. Las novelas de Eltit desatan la red de la legibilidad, pero no por un afán formalista o posestructuralista, que devaluaba el rol del autor y sobreevaluaba el de la textualidad; sino porque estas

² El tomo de *La Torre* (Universidad de Puerto Rico, vol. X, núm. 38, octubre-diciembre de 2005, editado por J. Ortega y Dánisa Bonacic) recoge los trabajos del II Congreso Internacional de Estudios Transatlánticos (Brown University, abril de 2004) que estuvo dedicado a Diamela Eltit y José Emilio Pacheco.

novelas disputan el rango de la representación y la naturalización del lenguaje. Esto es, el archivo (matriz discursiva) de la ideología. Buscan, así, disputar el sentido político de la crisis, que el orden inculcado e incólume reprograma; así como una función operativa a las hablas, ni gratuitas ni elocuentes, sino austeras y materiales. Esa resistencia interna a ser del todo traducidas a un discurso utilitario es la integridad de estas novelas, su virtud de origen. En *Mano de obra* (2005), por ejemplo, la sociedad que ha remontado la crisis ha borrado la memoria crítica del Sujeto, deshumanizándolo como materia prima. Pero ese programa implica también a la obra, que documenta una violencia fantasmática y física, alucinada y material; y lo hace implicando a su vez al lector, inserto en el paisaje de la no-opción, allí donde la pobreza de todo signo es el precio de nuestra lectura.

Las últimas novelas de Eltit, donde se levanta un Sujeto de la pobreza, me parece que revelan cuánto de este polisistema se configura entre escenarios de la lectura analítica y focalizada, que han ido cambiando no solo debido a la mayor nitidez de los contextos, sino a la mayor intervención del lector. Si al comienzo pudo haber prevalecido una lectura más bien probatoria (que suele demostrar lo que ya sabíamos), pronto se nos reveló el doblez de una lectura barroquizante hecha en el intercambio creciente de la mezcla. No es que solo hayan cambiado los lectores, sino que los mismos libros, al desplazarse, producen nueva información y se expanden en nuevos bordes y registros.

Por lo mismo, me parece que no conviene literalizar el plano de la historia y leerla como mera demostración, en desmedro del plano discursivo (ironía, suntuosidad material, traza popular) de estas novelas, en las que se organiza la tensión entre historia y discurso, ese diagramado de los hechos. Aun si podían ser leídas como agencia de distintas persuasiones críticas, desde el feminismo hasta la androginia, esa misma pluralidad exegetica, no exenta de cierto entusiasmo retórico, subrayaba la libertad de estas novelas en el *campus*. Hablando de los comienzos, del trabajo austero y riguroso del proyecto en construcción, Diamela Eltit ha destacado que esos «espacios frágiles» del nuevo arte chileno, esos «espacios resbaladizos» de la voz de la mujer, tenían una ventaja: «nos inventamos todo: lectores, demandas, para trabajar con el deseo. El mercado no nos imponía nada. El espacio real (con un público) era ficcionalizado. Todo era posible porque no había mercado» (charla de 1990, Universidad de Brown). Sobre

ese gesto de ruptura se produjo la sintonía crítica que acompañó a la expansión de esta obra en el escenario internacional como una de sus realizaciones aún en proceso.

En la diseminación rotante de su sistema, todavía le aguardaba a esta obra resistir la violencia de otra lectura, desde fuera (desde Barcelona y su campo literario internacional) y desde dentro (por medio de Roberto Bolaño, emblemática nueva figura narrativa). Vale la pena detenerse en esta intersección del sistema representado por Eltit y el representado por Bolaño. Aunque Bolaño es también un escritor que se debe al proceso en construcción de sus novelas, su autorreferencialidad literaria es en sí misma un relato, tanto que, incluso sus biografías, vivenciales y existenciales, sitúan el origen de su proyecto en la trashumancia de los narradores *beatniks* (sobre todo, el Jack Kerouac de *On the road*), y proviene, por lo mismo, del vitalismo adscrito a ese paradigma exploratorio y su estética de la indeterminación. Aunque Bolaño reconocía esa marca de familia, en España fue consagrado como vanguardista adalid y lúdico innovador.

Su regreso a Chile en 1998 ha sido documentado por él mismo en su estilo desinhibido, que supone plena legibilidad y lectura sospechosa. Es una historia de desencuentros que descubren las heridas del origen; Bolaño, se diría, necesitó conflictuar su retorno para confirmar su desapego. En lugar de la cocina materna, que lo reconcilie con el hogar negado, el escritor confirma la cicatriz del rechazo. Aunque es tentadora una lectura de orden más o menos clínico, hay otra de orden político. La obra de Diamela Eltit (a la que Bolaño insiste, defensivamente, en calificar de lectura difícil) le demuestra que se podía vivir y escribir en Chile contra los militares, primero, y, a pesar de la transición, después, disputándole a los policías salvajes los nombres de «patria» o «familia» y, al neoliberalismo, los de «política» o «mercado». Esto es, practicando la reapropiación simbólica de la territorialidad vaciada. El proyecto de Bolaño se estremece ante esa poderosa realización de una alternativa de vida y escritura que lo excede.³

Al año siguiente regresa a Chile y confirma su desapego renunciando a ser parte de esa actualidad. Pero todavía en 2001, en su crónica

³ Vista hoy, su crónica de viaje es de una ansiedad tal vez reparadora: el escritor que vuelve a casa en pos de sí mismo se queja de la comida que le dan. Observa que no hay carne en la cena y la califica de vegetariana.

«Cocina literaria», escribe: «Si tuviera que escoger una cocina literaria para instalarme allí durante una semana, escogería la de una escritora, con la salvedad de que esa escritora no fuera chilena».⁴ Había sido muchísimo más violento con Isabel Allende, pero esa declaración humorística no oculta la mano.⁵

Quizá Bolaño vivía la contradicción del joven novelista latinoamericano: entre su figura pública y el mercado omnipresente, entre sus límites regionales y sus límites globalizados, este escritor se debe a la nueva economía de los poderes en juego. Mientras que los novelistas del *boom* latinoamericano podían ser beneficiados, al mismo tiempo, por una época de ideas revolucionarias y de expansión económica liberal, sin excusar la coincidencia, los más recientes pueden terminar (y hasta empezar) escribiendo para el mercado, convertidos a veces en latinoamericanos profesionales que proveen lo que el lector metropolitano espera de América Latina y les demanda –violencia, prostitución, autoescarnio–. No pocos resisten este nivel mercantil del oficio; y otros, como Bolaño, histrionizan la contradicción. Además de su salud deteriorada, vivió en estado polémico, dando palos de ciego y a veces vencido por su sombra. Es interesante que le gustaran, a la par, las novelas de Mario Vargas Llosa y de Jaime Bayly. El autor se hizo personaje central de su obra, exasperado por ese costo protagónico.

Cuando tiene que elegir una imagen de sí mismo, al final de su vida, opta por la del «guerrero». Todo indica que, en efecto, vivió en guerra con la escritura y con la muerte, pero también consigo mismo. Quizá por ello su obra es una *summa* de jóvenes en batalla, cuyas biografías son, en verdad, obituarios. Así, su voz discurre como una herida en el lenguaje: el habla del yo es irrestricta. A pesar de su agudeza y desenfado, se percibe la melancolía que entinta su rebeldía. Esa perspectiva pertenece, otra vez, a la de sus viejos maestros, no al humor (nada visceral) de Nicanor Parra, sino a la «épica del ego» proclamada por Pound (personaje también de *Los detectives salvajes*); a ese culto, típicamente modernista, de una lectura autorizada por el trayecto vital del yo. Al final, Bolaño adquirió su identidad trashumante

⁴ Roberto Bolaño: *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1988-2003)*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 322.

⁵ Un elocuente testimonio del retorno de Bolaño a Chile es el de Pedro Lemebel en *La Nación*, Santiago de Chile, 22 de julio de 2007.

en este ejercicio de inclusiones alegres y de exclusiones culpables, allí donde la página es el lugar de su navegación creadora, esa vida prestada por sus lectores.

Pero más allá de la biografía literaria, lo que resulta interesante de esta intersección de dos sistemas literarios divergentes es el espacio central de su encrucijada: la constitución de un nuevo «campo cultural» donde una «literatura mundial» se produce dentro de la racionalidad del Mercado. Confirmando el horizonte de expectativas del operativo del mercado, este nuevo sistema de producción, que ocupa todas las fases de la vida del libro como mercancía, desde su escritura, premiación, promoción, traducción y reproducción, culmina hoy su máxima capacidad fabril: la de producir los escritores e inventar a sus lectores.

Como en la parábola de Borges, el Universo es ya el Mercado. Y en sus centros productores o en sus márgenes reproductores, este mercado literario es una suerte de capitalismo chino: el sistema es el mismo y no tiene fronteras. Sería, por ello, un nuevo romanticismo anticapitalista creer que el escritor puede no cruzarse con su fuerza centrípeta (como dice José Emilio Pacheco en un poema, «ya todos sabemos para quién trabajamos»). Es así, más serio, replantear el dilema, tramar nuevas estrategias y asumir las contradicciones. Reveladoramente, este polisistema no solo orbita entre sistemas contrarios (poder versus contrapoder), sino entre estos que son complementarios y se requieren mutuamente. Desde el comienzo, asumió el diálogo con sus interlocutores más fieles: los que han hecho de estas novelas un taller de escritura y crítica radicalmente desplazado, alterno y aleatorio. En el archipiélago chileno no controlado por las zonas militarizadas del lenguaje, que demarcan incluso la geografía del país en una claustrofobia verbal/espacial, la práctica crítica de Eltit se sitúa en la constelación analítica de los trabajos de crítica cultural, feminismo y poética de Nelly Richard, Raquel Olea y Eugenia Brito. Por lo demás, su coraje creativo es prolongado por escritoras tan talentosas como Malú Urriola, Lina Meruane y Andrea Jeftanovic, al tiempo que sostiene un largo diálogo con la nueva fotografía y el videoarte chileno. Es evidente, por lo demás, el parentesco de esta obra con la de Severo Sarduy, de impronta lezamiana, y es intrigante su vinculación con los textos narrativos del poeta y artista peruano

Jorge Eduardo Eielson, y menos obvia la coincidencia con la prosa performativa de Mario Bellatin.

La importancia de *Mano de obra* (2002) en cuanto resolución del largo debate entre arte y mercado en la obra de Eltit me parece central para la evolución de este sistema. En esta irradiante, breve obra maestra, obra a mano, manual de la obra, culmina el planteamiento de las voces de la diferencia moderna y los dilemas de su mediación narrativa. Por lo pronto, aunque situada en el contexto de la fábrica que se alimenta de trabajadores, la representación del Sujeto no es transparente, sino fantasmática. La novela media como la relación entre el sujeto y el contexto, como «fábrica» ella misma de restituciones. Esa negociación de un drama de relaciones equivalentes, metonímicas y simbólicas hace el discurso de la novela sobre sus historias narradas y nudos argumentales.

El carácter instrumental de *Mano de obra* se propone, en su primera parte, reconstituir a los obreros muertos desde sus testimonios. Y nos propone, en la segunda parte, la sintomatología de un grupo de trabajadores pobres, que nutren con sus últimas fuerzas la máquina neurótica del «súper». Si Juan Rulfo diseñó el infierno de Comala como el espacio de la ideología residual, Diamela Eltit ha diseñado la historia del mercado como el espacio donde la ideología encarna en la mercancía, cuyos productores son, a su vez, la materia prima y el residuo de lo moderno.

Eltit había revertido la topología dual de lo privado y lo público en el espacio mixto de historias sin lugar de amparo. En sus libros anteriores, la plaza se abría en la *performance*, el barrio en la protesta, el cuerpo en sus gestaciones y flujos, el orden patriarcal en el lenguaje. Ahora, se trata de la puesta en página del eje de estas versiones: el mercado como un sueño de la razón civilizatoria.

El mercado se sostiene en la lógica de esa reproducción: la mercadería es un repertorio de valoraciones recicladas y, al final, desechables. Esa mecánica de la sustitución crea la fragilidad extrema de la sobrevivencia marginal de los trabajadores sin trabajo. La forma de esta producción ya no se debe a la necesidad ni al valor de cambio, sino que es una fuerza centrífuga que vacía al Sujeto de su tiempo. Menos que siervos y aun menos que esclavos, esta «mano de obra» se define por su calidad sustituible, como recurso natural barato.

El «súper» es un supermercado global, el centro del sistema, cuyo poder es el de absorber todo espacio y procesar cualquier sujeto. Como un nuevo Calibán, sometido por el poder, el sujeto primario carece de lenguaje propio y maneja un habla empírica, que le sirve para maldecir, pero cuya carencia lo hace parte de la violencia que recibe. El agente del mercado carece de agencia, y su inestabilidad radical, su discurso roto, es todo lo que queda de una nación que ha desaparecido bajo las luces del artificio, allí donde la supervivencia lleva el costo de la consciencia. Esa histeria de la subjetividad hace estallar la identidad de los subyugados.

Si las mercancías solo pueden acrecentarse, con una lógica global invasora, los roles de los subyugados se reducen a la delación y la soledad. El obrero está enfermo de las cosas, a punto de ser lapidado por la torre de latas; fiel a su servicio, sucumbe al crecimiento monstruoso de la mercancía, que rompe sus fuerzas y control. La novela es un instrumento que registra la desaparición del pueblo en la construcción moderna de Chile.

Pero, en una última vuelta de tuerca, esta narración de la pérdida del lenguaje es un programa de deconstrucción que pone en duda los regímenes de autoridad. Recobra, por eso, en su misma desaparición, a estas víctimas de un capitalismo que ha vaciado la ciudad de los hombres. Lo humano es recusado, pero, en su debacle, es salvado por la palabra oral que recompone a la consciencia descarnada. La lengua de Calibán, que lo condena a duplicar el poder con su maldición, puede también ser una irrisión del mundo referido y, con su humor desgarrado, sostener todavía la vivacidad de su tránsito: «estos culiados mentirosos que rebajan las mierdas que están de más y el montón de conchas de su madre se precipita a comprar las cagadas que les meten y se van felices los imbéciles, sin darse cuenta que estos maricones se los están pichuleando hasta por las orejas».

Se diría, por ello, que *Mano de obra* no se agota en la denuncia ni en la resistencia; más allá de esos paradigmas del razonamiento ilustrado modernista (que tendrían hoy en el mercado su valor de intercambio), esta novela, a través de sus testimonios y casos (su documentación del contexto nacional), practica, más bien, una operación de verdadero ritual exorcista: el poder de su demostración es la forma de su parábola interna. Esta parábola nos dice que la verdad de la novela

se potencia en la forma de su visión. Recorre el malestar para construir no solo su crítica de la razón política dominante, sino la articulación del contexto y la lectura en un relato capaz de formular el mal con los materiales del bien. La novela es una hipótesis de la felicidad creativa salvada del naufragio del siglo xx. Dentro de su polisistema, la novela emerge de su propia materia discordante, convertida en nuevo lugar de la esfera pública –como en su primer libro, *Lumpérica*, indagando el espacio de atención donde imaginar más claro–. Construir el locus de la consciencia demanda organizar, contra la destrucción social, el ágape prometido por la palabra mutua, esa identidad libre de sí misma, por fin tan mundana como mundial. Allí encuentra albergue, incluso, la violencia casual del ingenio herido de Roberto Bolaño.

Mano de obra es el relato de una nación en pos de su espacio nacional. Se trata de un país cuyo pueblo, en la globalidad, ha desaparecido. Y es, a la vez, el metarrelato que, dentro de un campo cultural claustrofóbico, sostiene el valor nuevo de un proyecto creativo radical. Puede ser leída como el peregrinaje de una comunidad (similar a una comunidad cristiana primitiva) des/amparada del lenguaje.

Se trata de una poderosa alegoría cuya geotextualidad opera en un tiempo adelantado, en un polisistema literario en devenir.

Rubí Carreño (ed.): *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 49-59.

La estética de la trasgresión en la narrativa de Diamela Eltit

ADRIANA CASTILLO DE BERCHENKO

La novela chilena de los años 80 se enriquece con la producción prolífica y diversa de buen número de narradores *de dentro y de fuera*.¹ En revisión rápida puede comprobarse que, junto con los actores de larga y reconocida trayectoria que continúan produciendo, aparecen otros, los nuevos, los que se inauguran en la escritura de novelas y relatos. En este panorama de la narrativa, las creadoras mujeres no están ausentes. Al contrario, a partir de 1976 –luego del tiempo de silencio provocado por el golpe militar de 1973– y durante todos los 80, la presencia significativa de diversas escritoras es innegable.² Presencia en la que las narradoras se distinguen especialmente, y cuya

¹ Con esta expresión –*de dentro y de fuera*– se connota en Chile a los escritores propios. Aquellos que produjeron en el corazón del sistema dictatorial son llamados *de dentro*. Los escritores *de fuera* son los exiliados, los que produjeron desde Europa, los Estados Unidos o el resto de América Latina. Luisa Ulibarri, crítica chilena, afirma que aproximadamente trescientas novelas de narradores *de dentro y de fuera* fueron publicadas en esos años (véase Luisa Ulibarri: «Largo viaje hacia la noche. Motivos de la novela chilena 1973-1988», *La época. Literatura y libros*, Santiago de Chile, año 1, núm. 7, domingo 29 de mayo de 1988, pp. 1-2). Hay que considerar, entre esas trescientas obras, las novelas de los consagrados –Donoso, Skármeta, Alegría, Délano, Teitelboim, Edwards, etc. – publicadas por editoriales europeas; las novelas de los nuevos que alcanzan vasta difusión en el exterior –Isabel Allende, Ana Vásquez– y reediciones; y las novelas de los nuevos editadas en el país –Marco Antonio de la Parra, Hilario Da, Ramón Díaz Eterovic, Diamela Eltit, etc. – que obtienen una restringida difusión y escaso reconocimiento en el propio país.

² La lírica se enriquece con gran número de poetas mujeres de inapreciable calidad: Elvira Hernández, Carmen Berenguer, Marjorie Agosín, Verónica Zondek, Astrid Fugellie, etc. El género dramático también gana en presencia femenina. Y en narrativa, a partir de 1976, se observa la aparición de novelistas y cuentistas destacadas. Véase al respecto: Adriana Castillo de Berchenko: «Notas sobre la narrativa femenina chilena en la última década, 1975-1985», *Ventanal: revista de creación y crítica*, núm. 11, Université de Perpignan, France, 1986, pp. 17-41.

producción, en ciertos casos, marca hitos. Es más que probable que, en el futuro de la literatura nacional, algunas de ellas se transformen en mención inevitable apareciendo como representativas de este período.³

Una narradora marca con su impronta singular la novela chilena de los 80. Con solo tres obras, Diamela Eltit ingresa y se apropia, con plenos derechos, de un sitio importante entre las narradoras nacionales del país. *Lumpérica*, su primer volumen, 1983, revela a una autora joven, dueña de una escritura segura, extraña y poderosa. Su libro aparece como algo absolutamente inédito en el contexto novelesco del país. Insólito. Y por lo mismo, distanciado –conceptual y formalmente hablando– de los procedimientos tradicionales del narrar nacional. Un segundo texto, *Por la patria* (1986), confirma esta trayectoria narrativa diferente. Diamela Eltit se muestra en él como creadora madura y poseedora de un arte de contar sin parangón. Arte que se define como trasgresor en esencia, como desmitificador a ultranza. *El cuarto mundo*, 1988, confirma su opción estética. En ella la autora se erige, sin vacilaciones, como narradora única. Segura de un arte poético cuyos valores reivindica, dueña de un discurso propio, enraizado en una concepción auténticamente original.⁴

Tres novelas bastan para situar a Diamela Eltit como una escritora iconoclasta. Novelista de los extremos es su condición, narradora de *los bordes*, como ella misma gusta de afirmar. Sus libros no son de fácil lectura. Incomodan al lector. Inquietan y provocan rechazo. El porqué de estas reacciones es fácil de comprender. Nadie ha publicado antes relatos como los de esta autora. Tal vez alguien haya escrito con

³ Narradoras como Isabel Allende, Myriam Bustos Arratia, Ana Vásquez y Diamela Eltit. Hay muchas más. Permanecerán en el tiempo como narradoras representativas, probablemente, la primera y la última. Isabel Allende como la escritora que dio a conocer la novela chilena en el mundo. Diamela Eltit como la gran renovadora de la escritura novelesca nacional. En lo que va corrido de la década de los 90 esta hipótesis se ha confirmado; cada narradora ha seguido produciendo: I. Allende ha confirmado su irradiación internacional; D. Eltit ha sido traducida al inglés, al francés y al alemán.

⁴ Las referencias bibliográficas de las obras de Diamela Eltit son *Lumpérica*, Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983; *Por la patria*, Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986; *El cuarto mundo*, Santiago de Chile, Planeta, Colección Biblioteca del Sur, 1988. Entre 1988 y 1998, la novelista ha madurado su escritura con una prolífica producción. En este estudio se consideran sobre todo las dos primeras obras. Todas las citas van por estas ediciones.

anterioridad textos similares, pero ¿accedieron a la publicación? Es de dudarlo. Lo que sí es seguro que ninguna otra narradora chilena (ni latinoamericana) –y probablemente tampoco narrador alguno– osó decir el mundo y sus circunstancias como Eltit lo hace.

Diamela Eltit es la novelista de la condición marginal por excelencia. Los perseguidos, los maltratados, los malamados, los torturados habitan sus historias. En ellas la violación, la cosificación de los individuos, su animalización; el incesto, la violencia, el acoso, el apartamiento constituyen variantes banales de lo cotidiano. El miedo, el horror, la zozobra y la locura las acompañan inevitablemente como vivencias viscerales de lo indecible. Desde *Lumpérica* hasta *El cuarto mundo*, pasando por *Por la patria*, lector y narradora, lector y personajes, lector y mundo penetran arrastrados, impelidos, en una realidad desplazada, agónica, pero que lucha todavía por la supervivencia, por el derecho a ser. El discurso que emana, entonces, de estas obras es acezante, al borde de la asfixia, silenciado, pero también próximo al alarido. Son las voces de los interdictos de expresión las que aquí se manifiestan. Diamela Eltit, en esta situación, se asume como la organizadora textual y pacta con el lector. Pacto, contrato o compromiso, exigente y callado, que dificulta la lectura,⁵ que obliga, que reduce, que hace de quien lee también un oprimido y un acosado. Todo lector chileno, todo lector latinoamericano que acepta el desafío y asume el pacto *reconoce* las claves del universo eltitiano y, sobre todo, *se reconoce*. Reconocimiento de apariencias y de esencias, de lo que se es; reconocimiento de una identidad propia, alienada y alienante, nacional y continental.

⁵ Evidentemente, porque si el lector no asume el rol convenido no hay lectura. Como dice Todorov, la situación narrativa esencial supone junto a la imagen del narrador aquella del lector. Imagen del narrador e imagen del lector existen en estrecha dependencia y solo dentro del espacio de la ficción, donde se realizan (véase T. Todorov: «Les catégories du récit littéraire», *L'Analyse Structurale du Récit. Communications* 8, Paris, Editions du Seuil, Collection Points, 1981, p. 153). Por su parte, H. R. Jauss afirma que la figura del destinatario (el lector) en gran medida está inscrita en la obra misma «a través de un juego de anuncios, claves –manifiestas o latentes–, de referencias implícitas, de características familiares» (véase H. R. Jauss: *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 55). En el caso de las obras de Eltit, hay que pensar que la prefiguración del lector imaginario deberá encontrar su destinatario concreto en aquellos que asuman la lectura y cumplan, en consecuencia, con el pacto que involucra el reconocimiento de las claves.

Coherentemente con todo lo anterior, desde los títulos mismos de la novela –todo título programa una lectura–, se imponen, de algún modo, los signos identitarios orientadores. Los juegos connotativos, las correspondencias sonoras y conceptuales a ellos debidos, son inherentes a una vivencia de lo nacional y latinoamericano. *Lumpérica* dice bien un mundo marginado americano y sureño. *Por la patria* es sintagma elocuente de sugerencias: metáfora inevitable de un discurso autoritario, despótico y opresivo, por un lado, mensaje emblema, por otro, emblema de los cuerpos policiales, encargados de matar, de aniquilar, precisamente *por la patria*. *El cuarto mundo*, por último, expresa lo que expresa: en el *tercer mundo* que son el continente y el país, viven esos, los del *cuarto mundo*, los marginales, parias solos y apartados, reducidos a la mínima expresión de sus conciencias. Esos son los originarios, los autóctonos, los auténticos anónimos de ese *allí*. Son los mestizos, los genuinos, los que emergieron del *frote* y del *incesto*.⁶

Bien se descubre en este asedio general a la novelística de Eltit algunos de sus planteamientos estéticos básicos. Ellos no se imponen, sin embargo, monolíticos. Más bien, se suceden progresivamente texto a texto, novela a novela, en una maduración segura. Si el universo de los desplazados, del autoritarismo patriarcal y de la violencia son constantes en las tres obras –aunque en las tres trabajados diferentemente–, la coordenada de la trasgresión, enclavada en la estética del *frote* y del *incesto*, va configurándose de manera paulatina. Y este proceso es visible tanto a nivel conceptual como formal. Así, en *Lumpérica*

⁶ El *frote*, el *incesto*, motivos estructurantes, claves de sentido recurrentes y caracterizadoras de la narrativa eltitiana. Situaciones, vivencias constantes, experiencia totalizadora, *frote* e *incesto* son correlativos e interdependientes. Valores, además, en estado de latencia, intensamente sensoriales, sensuales y sexuales. El *frote* es también *toque* o *roce*, contacto vital, primario, genuino y primigenio. Siempre, o casi, en relación con la madre, en cuanto percepción intrauterina o en el tiempo de la lactancia, y, más tarde, como fantasma o recuerdo en la nostalgia siempre vivenciado. El *incesto* en correlación de sentido se configura como forma máxima de vínculo resultante del *frote* y, por lo mismo, también primaria, genuina y primigenia. Única en otras palabras. El *incesto* es pulsión siempre latente y totalizadora textual en las obras de Eltit. Abarca el mundo y se apropia de la escritura. Poco a poco el sema *incesto* deviene isotopía de lo *incestuoso* para acabar siendo metáfora de una condición identitaria nacional y continental mestiza. La marca del ser mestizo latinoamericano, entonces, tiene como clave esta concepción del *incesto*.

el contenido se focaliza en la confrontación del individuo, una mujer –L. Iluminada–, con el sistema. Un sistema mostrado a doble faz, como órgano represivo, y como masa anónima *lumpen*. La mujer es la acosada, mujer sin voz ni discurso. Enmarcada en una plaza, sufre el asedio de ambos brazos del sistema. En este orden de cosas, el sentido de base de *Lumpérica* es el desequilibrio y la incomunicación. Individuo y sociedad existen en antagónica contradicción. La escritura elitiana refleja ese choque. Su procedimiento es el de la desestructuración del lenguaje. Hay, en efecto, en esta novela, una voluntad de desequilibrio y ruptura de los moldes expresivos tradicionales. Hay también, y por otra parte, la búsqueda y la estructuración de nuevos modos de contar.⁷

En acuerdo con su propósito creativo desmitificador, Diamela Eltit arremete en contra de lo aceptado y trasgrede normas. Esas normas expresivas de un *buen decir* nacional y continental, incorporado e integrado en las conciencias por múltiples generaciones. Un *buen decir*, además, exacerbado en el presente como resultado de la imposición del sistema dictatorial. Formalmente, la trasgresión en la escritura aparece en *Lumpérica* como una búsqueda expresiva. Una expresividad otra, un desafío al discurso. Hay, en efecto, algo que caracteriza a esta novela; ese algo son los múltiples discursos del confinamiento; la ampliación, reducción e intensificación consecutivas y entremezcladas de diferentes modos de decir. Discursos casi siempre exasperados, exacerbados y que alcanzan el límite de lo soportable. En *Lumpérica* hay cosificación, animalización y descuartizamiento del lenguaje *normado*. Hay la expresión de la comunicación en sus extremos: el gruñido, la onomatopeya, el balbuceo, el laleo, el quejido, el grito, el alarido. La prosa, la poesía, el monólogo, el diálogo –o al menos algo que se le asemeja–, la expresión teatral, la fílmica o la fotográfica. Como la propia protagonista-narradora afirma: «Se propició el des-

⁷ Desde el punto de vista de la escritura, del discurso propiamente tal, Diamela Eltit destruye y construye algo nuevo. Un modo de contar que rompe con el molde realista-costumbrista naturalista de la novela chilena patriarcal es el suyo. Que rompe también con los modos expresivos vehiculados por los narradores paradigmáticos del *boom*, narradores del sistema editorial institucional y hegemónico continental y que son editados desde España. Que rompe, por último, con los moldes institucionalmente aceptados como narración de una *literatura femenina típica*.

varío en el lenguaje para alejar así la solución de la belleza y que no se sostuviera en ninguno de sus rasgos característicos».⁸ Se afirma, de este modo, una voluntad subvertidora, al mismo tiempo que la reivindicación de una originalidad propia porque «como un zoom es la escritura».⁹ Juego y técnica a la vez, aproximación y distanciamiento, escribir es, de este modo, acto de libertad personal, espacio de realización auténtica por el que es posible avanzar «ruleteada con la pura muerte, desenterrando máscara sobre máscara, y palabra caída será: letra modulada sobre el pasto, frotará cuerpo y pasto, lengua y pasto, pierna y pasto y el líquido».¹⁰

La atmósfera y el personaje son lo más importante de *Lumpérica*, porque lo evenemencial está reducido a expresión mínima. La singularidad del texto surge, entonces, del modo de enunciación que en él se propone. A través de diez capítulos se sigue y combina un abanico de variantes expresivas que toman y retoman, tocan y retocan, aumentan y reducen —«como un zoom es la escritura»— el nudo central sobre el que la ficción se articula.¹¹ Ese nudo, clave situacional del texto, es el de la solitaria L. Iluminada en la plaza. Allí, confinada toda una noche, es asediada por los Otros, el *lumperío* y los esbirros del poder. El mundo —esta situación mínima— se ficcionaliza a partir de una focalización en la conciencia de la protagonista. Las vivencias individuales, pesadillas, alucinaciones, el miedo, la pena, la náusea existencial, el pavor del acoso de la mujer componen un universo de agonía pánica. Textualmente él se refleja en un discurso entrecortado que es expresión del recluido, del aterrado. Discurso de lo extremo en el que, por lo mismo, y para superarlo, quien lo expresa acude a la evocación del ensueño, de la fantasía, para hundirse, por último, en la alucinación y la locura. Mujer, discurso y enclaustramiento son

⁸ *Lumpérica*, ed. cit., p. 74. Esta expresión es toda una declaración —feliz— de principios, de una poética totalmente iconoclasta.

⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰ *Ídem.*

¹¹ Véase al respecto Adriana Castillo de Berchenko: «Lenguaje y marginalidad en *Lumpérica* de Diamela Eltit», *Nature et Signification du Discours Marginalisant*, Actes de la table ronde du CRILAUP, collection Marges, núm. 2, Centre de Recherches Ibériques et Latino-américaines, Université de Perpignan, France, 1986, pp. 257-272.

confrontados en la literaridad a dos asedios textuales de diferente origen y que, de cierto modo, los contestan y enriquecen.¹²

Por un lado, hay la imposición normativa del poder. Su discurso –bajo la forma del interrogatorio policial– es el de la ley, y con él se informa de la versión oficial: la solitaria y los marginales de la plaza son *locos, desarrapados* y sus acciones propias de terroristas, *sospechosas*. Por otro, hay la opción del narrador básico, Diamela Eltit, quien, acudiendo indistintamente a la prosa y a los versos, desvela los secretos profundos de su escritura, el vínculo visceral del doble narrador-personaje, de la simbiosis creador-creación. Su discurso sinuoso, extraño y poderoso es, en esencia, el discurso de Diamela Eltit, el individuo personal.¹³ Una Diamela cuya situación en el mundo chileno y latinoamericano, en el sistema político y social, en el espacio cultural y literario es idéntica a la de su personaje, la marginada, excluida, separada y confinada: «sus ojos son a mis ojos gemelos [...] sus manos son a mis manos gemelas [...]. Su alma es cerrar los ojos cuando vienen los pensamientos y reabrirlos hacia el césped. Su alma es este mundo y nada más en la plaza encendida. [...]. Su alma es no llamarse diamela eltit/ sábanas blancas/ cadáver. Su alma es a la mía gemela».¹⁴

Lumpérica es el texto del descubrimiento, de la génesis de una nueva expresión en la escritura novelesca. El impulso trasgresor que la motiva se concretiza, sobre todo, en esa voluntad de cambio, de innovación. Lo que domina en esta obra, entonces, es el afán de búsqueda de nuevos modos de enunciación. En *Lumpérica* los diferentes

¹² De los diez capítulos que componen *Lumpérica*, siete (los números 1, 3, 5, 6, 8, 9 y 10) corresponden al discurso femenino marginal que expresa a L. Iluminada; dos capítulos (los números 2 y 7) reflejan el discurso patriarcal totalitario. Construidos como un diálogo de sordos, estos dos capítulos son imagen mimética perfecta de una expresión tradicional. El capítulo número 4 es, por último, el que expresa la voz del narrador básico, es decir, de la narradora Diamela Eltit. Por otra parte, solo algunos capítulos poseen un título (los números 4, 5, 8 y 9). Esta característica concuerda con lo conceptual. En efecto, estos cuatro capítulos son los más innovadores, los más iconoclastas de toda la obra.

¹³ El procedimiento es fascinante y no perceptible en una primera lectura. Es en estos niveles en los que se descubre el talento narrativo de Diamela Eltit y las posibilidades máximas de su escritura. También lo realmente original que hay en ella. El capítulo cuarto de *Lumpérica* es clave esencial ineludible del arte poético de Eltit. Toda empresa interpretativa de esta narrativa debería pasar por su análisis.

¹⁴ *Lumpérica*, ed. cit., pp. 80-81.

asaltos a la situación narrativa mínima se imponen así como experimentación de un saber propio que se construye a sí mismo. La ruptura, el corte, el cambio en lo conceptual y en la forma¹⁵ ingresan, en ese sentido, cabalmente, como una expresión de apertura y de indagación. Modalidades estas que se integran en un deseo de desequilibrio y derrumbamiento de la norma narrativa existente y en un afán de desmitificar, sobre todo a nivel de lo literario paradigmático, los tradicionales esquemas del narrar institucionalizado. Las incursiones conceptuales y expresivas de *Lumpérica* maduran hasta alcanzar un grado óptimo en la novela siguiente, *Por la patria*.

Texto narrativo más estructurado, más homogéneo, *Por la patria* propone una escritura tensa y serena a la vez, segura en su asumirse esencialmente. Si en la historia de *L. Iluminada* se encontraba, más que nada, un discurso para solista, la apartada y su vivencia de la marginalidad, *Por la patria* propone, en cambio, un discurso polifónico. La polifonía se explica aquí como un decir de individuos, de mujeres casi exclusivamente. Mujeres que viven el encierro –impuesto y asumido– como única forma de existencia. De este modo, la noción de enclaustramiento, femenino en particular, organiza el mundo, determina las personas y da sentido a la textualidad. Ley estructural de lo narrado es este concepto del *reducto*, de lo reducido espacial, evenemencial y personal. Así, y de manera diametralmente opuesta, la circunstancia del espacio mínimo, del emplazamiento –la mujer asediada en la plaza– que marcaba la situación narrada de *Lumpérica*, se ha ampliado y a la vez reducido en *Por la patria*. Ampliado porque en el segundo texto hay una mayor diversidad espacial y temporal, así como de personajes y eventos. Reducido porque esos varios estratos conforman ahora reductos cerrados, asfixiantes e intensamente emplazados. Y esto porque, en verdad, la condición del universo evocado en este libro es el de la marginalidad absoluta. En efecto, las conciencias marginales de las enclaustradas de *Por la*

¹⁵ Conceptualmente, dentro de la historia, en un momento dado, *L. Iluminada* se tijeretea los cabellos, se taja, se autoflagela. Formalmente, capítulos, secuencias, estrofas, fotografías, títulos cortan la literalidad discursiva. A esto se añade una disposición tipográfica extremadamente cuidada, que pone particularmente de relieve blancos y vacíos. Estas son connotaciones siempre significativas. Se puede afirmar, en rigor, que en este sentido se está aquí frente a una estética del corte o de la escisión.

patria se apoderan del texto y sus discursos,¹⁶ sus puntos de vista mezclados, entrecruzados y entrecortados¹⁷ en sucesión dinámica de solos y coros de voces no autorizadas construyen esa sinfonía del vivir en exclusión total. La violencia expresiva de lo dicho en *Por la patria* remece hondamente, choca, provoca. El discurso elitiano, los discursos de sus mujeres son, en esencia, expresión chilena profunda. Decir mezclado, machihembrado, fusión de lo genuino y lo impuesto, de lo vernáculo y lo advenedizo, de lo aborígen y de lo extranjero. La escritura y el lenguaje son mestizos en *Por la patria*. Son el castellano chileno del cordón urbano de miseria, del corazón de la población marginal. Pero igualmente –y no hay que olvidarlo– son los de la voluntad estética de la narradora, Diamela Eltit. Una creadora que imprime a su texto una dimensión artística otra, la de hacer ficción y transformar en literatura la expresión amalgamada –incestuosa– de lo criollo indígena y excluido normado. De todo ello nace, se genera un modo de enunciar la realidad. Realidad de lo chileno, escritura auténtica de una identidad nacional.

Por la patria es la historia de una población marginal de Santiago de Chile. Historia de sus habitantes, más que nada de sus familias, y en ellas en especial, de sus mujeres. Madres, hijas, esposas, amantes, hermanas, compañeras pueblan las páginas de esta novela. Mujeres todas, con una preferencia, sin embargo, la de la relación madre-hija. El centro de la anécdota se cifra en la historia de un grupo familiar que integran Coya, la heroína, y sus padres. Propietarios de un bar en el interior mismo de la población, el padre es asesinado –«llegó, vino herido por el hampa y los guardias lo buscan, sí, la noche es que lo traje y yo tanto tiempo y pisadas escuchando, oyendo abrir mi puerta»–¹⁸ y madre e hija fuertemente atadas en violento vínculo de atracción y rechazo siguen en ese mundo. Y es que la violencia caracteriza toda relación entre los individuos. Violencia sombría, implacable, casi siempre despiadada. Violencia generada por la imposición autoritaria.

¹⁶ En efecto, en *Por la patria* la presencia del narrador básico aparece disuelta, fundida en los discursos de sus criaturas y, en función de lo ya expresado en *Lumpérica* (cap. 4), hecho carne en los entes de ficción.

¹⁷ Como en *Lumpérica*, la valorización del corte, del tajo, de la herida sigue teniendo una dimensión estética fundamental en esta segunda novela.

¹⁸ *Por la patria*, ed. cit., p. 33.

Todos los seres que habitan esta historia están, en rigor, sometidos, amarrados a una situación de orden tiránico que los ha transformado en víctimas dependientes. Y dentro de ellos quienes más acatan, más soportan, quienes viven la condición del sometimiento a ultranza, son las mujeres. El acatamiento y, sobre todo, la dependencia son, en *Por la patria*, fenómeno complejo. Afectivo, pero también y más que nada fenómeno social, económico y cultural. El conjunto de todos estos elementos caracterizadores se integra coherente en un texto que hace gala de una escritura armónica en la que toda pulsión iconoclasta y desestabilizadora parece haberse apaciguado. Esto al menos en apariencia.¹⁹

A imagen y semejanza del mundo narrado, entonces, la escritura parece también adaptarse a ciertos moldes unificadores. Un decir fluido domina la textualidad. La opción por el salto, el corte o la escisión profunda ya no se impone con la evidencia que caracterizaba a *Lumpérica*.²⁰ Es un hecho que la voluntad organizadora del narrador domina en *Por la patria*. Por eso, a imagen y semejanza de lo que ocurre en el mundo narrado, la escritura es también dependiente. Como los habitantes de la población, como las mujeres que la habitan, ella, está igualmente reducida, emplazada, dominada por su hacedor. Y es que, coherentemente con los principios organizadores de la textualidad en *Por la patria*, palabra a palabra, silencio a silencio, página a página, blanco a blanco se construye la hipérbole del enclaustramiento, del vivir enmarcado: «vino entonces el ordenamiento. Midieron, cuadraron mediante distribución legal el barrio y seres cultos proclamaron nuestro espacio: tantos metros para unos, tantos para otros, definitivos serían. Reducción era».²¹

La noción de espacio como reducto mínimo en el sentido de restricción y rebajamiento físico y moral prevalece en *Por la patria*. El

¹⁹ En efecto, *Por la patria* es novela coherentemente planificada. Ocho capítulos la componen ordenados en dos partes. Unos y otros respectivamente titulados. Títulos, divisiones y subdivisiones revelan una voluntad orientadora de la lectura por parte de la narradora.

²⁰ Formalmente, la escritura en prosa es dominante. La prosa adopta a menudo la función narrativa; abunda también la prosa poética. Esta última da lugar a los pasajes de mayor lirismo y calidad estética de la novela. Los diferentes discursos que entregan la historia son enunciados todos ellos en la literalidad discursiva y solo algunas marcas tipográficas –una ocupación peculiar del blanco de la página– los revelan al lector.

²¹ *Por la patria*, ed. cit., p. 147.

existir precario de los individuos, su situación de dominados impone la primacía de la violencia que reduce. Esta tiene múltiples caras. Una de ellas –básica– tiene que ver con el vínculo afectivo persona a persona. A todo nivel esta forma de contacto humano parece degradada. La pareja, el padre-la hija, la madre-la hija, establece lazos afectivos reductores, marcados por la dominación. En lo social y político, la relación que asigna la violencia reductora es aún más devaluada porque la confrontación individuo-sistema se resuelve en la dicotomía oprimido-opresor o, más sibilina aún, en la de los *vencidos-vencedores*.²² De manera más cruel y refinada todavía, se produce el efecto reductor de la violencia en lo cultural. Aquí la relación degradada se establece al nivel de los que tienen o no derecho a la palabra, los autorizados o los privados de discurso; en síntesis, los binomios dispares de cultos-ignorantes o ilustrados-iletrados. Claro lo dice la propia narradora, la vivencia de la extrema precariedad no es sino obra de «esos seres cultos [que] midieron, cuadraron [...] proclamaron nuestro espacio».²³

La representación simbólica de lo reductual llena y desborda las páginas de *Por la patria* componiendo una gigantesca metáfora del enmarcamiento que va de lo más grande a lo más pequeño, de lo más exterior a lo más íntimo. Todo es reducto, por último, en esta novela. Desde la cavidad uterina materna a la casa, el barrio o la población; desde la prisión a la celda, la cama o la propia conciencia personal; desde el bar, por último, al erial que delimita la población, a la ciudad que está al otro lado, o al país o el continente en última instancia.²⁴ En la textualidad este postulado se resuelve en ampliaciones y reducciones, en discursos sucesivos de conciencias agobiadas, en diálogos interpolados que, a menudo, resultan ser monólogos, en interrogatorios policiales, en injurias, imprecaciones, llamados, encantaciones, gritos y balbuceos. De todo este magma expresivo desvelado por una escritura, al mismo tiempo fascinante y repulsiva, se desprende

²² Y que esta forma de violencia reductora es clave de sentido lo prueba el que devenga motivo recurrente en la novela. Incluso da título al capítulo 2 de la segunda parte, «Acerca de vencedores y vencidos», pp. 203-240.

²³ *Por la patria*, ed. cit., p. 147.

²⁴ La extrapolación se justifica porque *Por la patria* es novela que se gesta en un lugar confinado como Chile. País geográficamente excluido, encerrado por cordillera y océano, por desierto y hielo. País, último reducto de las dictaduras latinoamericanas en los 80. Por otra parte, América Latina como continente refleja bien su condición de tercer mundo, reducto, *patio trasero* de América del Norte.

una visión de la existencia, femenina sobre todo, marcada a fuego por el trauma de la territorialidad y de la subordinación. Se está enmarcado, emplazado y en peligro. La vivencia es el reducto asignado, es la única posibilidad de salvación. Territorio-reducto amado y odiado, buscado y repelido, porque la permanencia en él, a la vez que recluye, excluye; «Noche afuera, bar afuera, acordonado todo el barrio con sigilo sobre los cuerpos [...] no atiné sino a nombrarlos. No, a gritarlos, sabiendo que agravaba el peligro sobre mí».²⁵

La tortura, la violación, el asalto, el incesto, la prisión, el asesinato, la persecución, el ensañamiento son algunas de las prácticas repetitivas que impone la violencia reductual. Su exacerbación, denunciada en asedios consecutivos por la escritura, desemboca en propuestas expresivas extremadamente originales e inéditas. La frase eltitiana recoge en su seno los diversos niveles del habla chilena. Pero el habla que aquí accede al texto literario no es otra que la expresión suburbial de la población marginal.²⁶ Dentro de la ficción, Coya, la heroína, comprende su condición reductual de excluida gracias, justamente, a la escritura.²⁷ Comunicación y escritura son procesos conjuntos en esta comprensión de sí. En su praxis, y gracias a ella, la mujer se explica el mundo, se erige en voz de su grupo, en memoria colectiva, y, por lo mismo, en Historia de los suyos: «Memoria/ [...] / Hay una épica/ Surgida de la opresión y del destello del linchaco/ Yo para ti madre y padre en cuanto insurgente y diestra, en tanto reina y el poder de resistencia a tu vacío».²⁸ La toma de conciencia individual y colectiva es proceso de intelección difícil de vivenciar. Y si él se asume es gracias a la revelación de la esencia: «Retorno, digo, en la carencia y en el exceso [...]. Así ensayo posición y respuesta. COYA-COA (despejada, despojada, ardiente) Memoria [...]. Mi corte ha tomado todos los roles y juglar. Yazgo, estoy privada pero no ajena. He

²⁵ *Por la patria*, ed. cit., pp. 16-17.

²⁶ Expresión suburbial, comunicación oral de los cordones de miseria, su nombre es habla *coa*... Habla del hampa; de los desposeídos, del submundo miserable que rodea a la urbe que es Santiago de Chile.

²⁷ Aunque siendo narradoras diametralmente diferentes, Diamela Eltit coincide en esto con Isabel Allende. En efecto, todas las heroínas de esta última se asumen, se explican la realidad y avanzan siendo ellas mismas, individuos a parte entera gracias a la escritura. Proceso similar es la experiencia que vive en *Por la patria* Coya, la mestiza bastarda.

²⁸ *Por la patria*, ed. cit., p. 273.

ingeniado un sistema para conectarme con el afuera del barrio: sé del levantamiento ocasional, de los desalojos constantes, de las víctimas y del seguimiento a la preñez primeriza [...]. Cuando ascienda Coa, saldré a la última arremetida y al clandestino mando».²⁹

Acceder, sin embargo, a la expresión escrita es ardua tarea, búsqueda incesante de sí mismo, de la esencia identitaria. Esa esencia, Coya la encuentra en sus propios reductos, en el barrio, en el bar, en la cama de sus padres, en el entorno poblacional, pero básicamente, esa esencia se cristaliza en sus orígenes, gracias al recuerdo y a la memoria. Escribiendo la mujer se descubre poco a poco, porque decir es decirse, y eso, en su caso, atreverse a abandonar, uno a uno, los múltiples reductos en que fue encasillada. Abandonar, sobre todo, el reducto inconsciente en el que reposa la propia conciencia: «Sentada al borde de la cama voy ordenando cada uno de los parlamentos, me elaboro levitada. Cunden, crecen los papeles que domino».³⁰ Decirse significa, entonces, llegar a dominar la palabra escrita, y así, cuando las barreras se han superado, cuando el agobio de la imposición y el sometimiento se aleja, la comprensión del mundo, y del Otro, deviene realidad. Y el individuo se sabe salvado y se conoce en esencia. Esencia que es identidad acabada: «Si, cuando toda habla ha sido expulsada, cuando los movimientos reducidos, cuando reductas todas aramos un tinglado, un aindiado y profundo subsistir despiertas».³¹ La comunicación, la escritura son soportes de un conocimiento real de sí, que se define, sin embargo, como precario, mestizo y consciente: «aindiado y profundo subsistir despiertas». Conciencia individual, desde luego, pero también y fundamentalmente, aceptación de una conciencia colectiva. Coya, la marginal, escribe, de este modo, para sí y para sus iguales –las mujeres– y estas comprenden: «Las otras mujeres empiezan a entender y sonríen cuando les hablo del vino, de la farra, de las batientes puertas del bar, de la burla incansable a los Zarcos, de nuestra venganza programada a los uniformados esclavos. De nosotras».³² Hay en este conocerse colectivo un reconocerse. Reconocimiento que es reivindicación de un ser iguales, con un mismo origen, con una misma experiencia –«aindiado y porfiado subsistir»–

²⁹ *Ibid.*, pp. 273-274.

³⁰ *Ibid.*, p. 194.

³¹ *Ibid.*, p. 200.

³² *Ibid.*, p. 194.

con una misma identidad. Y entonces Coya, la escritora y portavoz, liberada y consciente de sus reductos –*machi y madre de madres*–³³ se acepta, se asume y se identifica en su ser inicial y vernáculo –«soy el último reducto/ mantengo intacta la memoria colectiva»–³⁴, ser mezclado, mestizo, único e indivisible, en libertad: «mi insurrección es total. Quiero mi casa, mi cama y yacer autóctona con otro nombre y rango./ Cedo mi cargo/ Ya no Coya incesto e hibridez/ Renazco Coa y mi maldad me subyuga».³⁵

La trasgresión total de la mujer dueña de la palabra en *Por la patria* reside en esto, precisamente. En conquistar la salida, en escapar a toda represión y a toda culpa, gracias a la creación, la comunicación, el dominio del discurso. Los marcos asfixiantes del reducto impuesto por el poder son así anulados. Y entonces el texto, esta novela atroz sobre la violencia institucionalizada, se cierra con una apertura, una esperanza final. Los marginados, poseedores a partir de ahora, del verbo –una palabra propia, auténtica e identitaria– vislumbran un universo más puro, donde la emoción existe: «El fuego, el fuego, el fuego y la épica / Volví a sentir: volví a sentir sobre el erial [...]. Todas soltamos el cuerpo y las manos móviles y diestras. Vimos el continente y fuimos otra vez combatientes y hermanas casi».³⁶ Y si la capacidad de sentir es energía reencontrada, su descubrimiento se cifra en el verbo conquistado. Sensibilidad y discursos son derechos inalienables y semente de solidaridad. Y todos ellos, unidos, confirman una irreductible humanidad.

Las mujeres escriben en Chile –Diamela Eltit como las demás– movidas por una necesidad imperiosa de comunicar, quebrando con este gesto la norma de silencio y la represión impuestas por el discurso dominante. Para lograrlo, poetisas, narradoras, escritoras en general (o al menos buena parte de ellas) tratan la substancia fónica, el cuerpo del lenguaje como lo haría un creador primigenio, artesanalmente. En este quehacer, único, como de amanuense de sí mismo, hay, desde luego, escalas y calidades, hay matices. En todo caso, desde este punto de vista, escribir es acto primario y primitivo. Gesto simultáneo del intelecto de la sensibilidad y de las manos. Escribir es además físico

³³ *Ibid.*, p. 206.

³⁴ *Ibid.*, p. 247.

³⁵ *Ibid.*, p. 260.

³⁶ *Ibid.*, p. 279.

y, a la vez, expresión afectiva y búsqueda estética. Al usar la palabra, entonces, al decirla y disponerla en el papel se vive una experiencia iniciática, sagrada, en la que escribir es tocar, agarrar, palpar, oler y gustar la materia lingüística –cuerpo del lenguaje– como si ella fuera lo único real, lo único auténtico, la verdad irrefutable, lo absoluto y esencial.

Los libros trasgresores de Diamela Eltit son prueba de esto. La relación de la escritora con la entidad física y simbólica del lenguaje en cuanto estructura trascendente es vivida en sus novelas como experiencia somática, dolorosa, traumática y violenta de la que no se sale indemne. Y es que el vínculo palabra-creadora se establece dinámico, como conflicto, lucha. Lucha íntima, profunda y decisiva. La escritora lo vive en sus textos hasta la saciedad. El lector también. Probablemente la opción más extrema de la estética trasgresora de Diamela Eltit resida en esto. En el hecho de que el acto de creación, así como el de recreación sean, en verdad, actos de amor. De amor porque esta narrativa pone a prueba, exige y resiste al mismo tiempo, un contacto físico, doloroso, extremado. Diamela, en esencia, agrade el lenguaje, lo acerca, lo asedia, arremete en su contra, lo violenta por último, para extraer de esa lucha el zumo de lo auténtico y primigenio. Este es el secreto subversivo de su arte de contar.

Arrabal, núm. 2-3, 2020, pp. 255-264.

Diamela Eltit: el ensayo como estrategia narrativa

LEONIDAS MORALES

Los libros publicados por Diamela Eltit (novelas, ensayos y otros que portan consigo una nueva y rara belleza, asociada a su incierta identidad genérica, como *El infarto del alma*) cubren un período de casi veinte años, desde 1983, con la novela *Lumpérica*, hasta 2002, con *Mano de obra*, también novela. Justamente, quiero hablar esta vez de las novelas de Diamela Eltit. Con más exactitud: voy a referirme a ciertas figuras temáticas y discursivas que su lectura va dejando a la vista, como asimismo a muy determinados «acontecimientos» literarios y culturales que aparecen implicados en su sentido.

Mi lectura comienza llamando la atención acerca del momento dentro del cual las novelas de Eltit se escriben y se publican (iniciándose así la historia de su recepción). No es uno más: es uno en cuyo transcurso se introducen transformaciones, diferencias, cortes y reciclajes tan profundos en la continuidad del anterior, que le confieren una identidad particular. En efecto, se trata, nada menos, que de las décadas (las de los 80, 90 y 2000) a lo largo de las cuales se desarrollan, en América Latina, los fenómenos culturales, sociales, políticos, económicos, con los que asociamos este singular momento actual de la modernidad, el momento posmoderno, de todos tal vez el más abigarrado, el más ambiguo y al mismo tiempo el más perturbador. Las problemáticas (éticas, estéticas, políticas, etc.) a que nos abre la lectura de las novelas de Eltit remiten al horizonte posmoderno, y es este horizonte desde donde intentaré construir el sentido de las figuras temáticas y discursivas propuestas como objeto específico de mi lectura. Pero no abordaré este objeto sin mediación: su examen deberá pasar por una serie de demarcaciones críticas como parte de su recorrido.

Primero, es necesario distinguir, en el conjunto de prácticas culturales de signo contrapuesto que componen la trama del horizonte

posmoderno, aquellas dentro de cuyo espacio se inscriben las novelas de Eltit. Comienza de inmediato a insinuarse el perfil de este espacio si reparamos en el modo en que se ha dado la recepción de estas novelas en el medio periodístico chileno. El modelo estético, e ideológico, que gobierna esta recepción se halla extendido hoy a la cultura pública de todas las sociedades modernas, aun cuando su realización chilena, como en tantos otros casos, exhiba rasgos propios, por lo general, de una precariedad inconfundible. Queda bien delimitado, en su significado, ese modelo, si se lo ve a la luz de una polaridad que se aparece como constante en toda la historia del proceso de la modernidad. Michael Hardt y Antonio Negri, los autores de *Imperio* (una gran síntesis reciente de ese complejo proceso), postulan dos modernidades, visibles y simultáneas desde el comienzo mismo del proceso, pero reñidas entre sí por una diferencia que, sin embargo, las implica en su definición.¹ Generan y sostienen en torno a sí su propio arte, su propia literatura, su propio pensamiento. Una es la modernidad libertaria, de vocación de «inmanencia», es decir, material, productora de imágenes y de pensamientos deconstructores de los órdenes ideológicos, pero a la vez promotora de espacios (los del deseo) de libertad, de relaciones humanas cada vez menos interferidas, cada vez más coherentes con su desnudez de origen. La otra modernidad es la propiamente burguesa, unida al poder y al mercado, con encuadres ideológicos regidos inclu-so por una nueva «trascendencia» (de un renovado medievalismo «esencialista» para fines propios de legitimación o naturalización). Si bien su arte, su literatura y su pensamiento son inasimilables a los de la modernidad libertaria, les «expropia» a estos, sin embargo, muchas de sus imágenes y nociones mediante operaciones de recodificación encubierta, que le permiten insertarlas, y neutralizarlas, en el interior de su lógica.

Creo no distorsionar la realidad de las cosas si al arte, a la literatura y al pensamiento cómplices de la modernidad burguesa les doy como fundamento rector uno casi ritual: el espíritu de la *mercancía*, comprendiendo el desarrollo histórico de aquellos a la luz del desarrollo histórico de esta. De la mercancía tal como la piensa Guy Debord, es decir, un producto que, en el juego del intercambio, solo ofrece de sí su

¹ Michael Hardt y Antonio Negri: *Imperio*, trad. de Alcira Bixio, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002, pp. 81 y ss.

propia imagen, el «espectáculo» de sí misma.² Toda una cultura y, por lo que aquí especialmente interesa, toda una literatura, inevitablemente masivas, se han estructurado desde el comienzo, pero visiblemente desde el siglo XIX, en torno a la imagen espectacular de la mercancía, a su lógica que es la lógica del valor de cambio, de su consumo como un valor en sí mismo, terminal, supremo. Nada representa mejor, en el siglo XIX, a la literatura como función de la mercancía, que el género del «folletín», una estructura revitalizada en la actualidad por diversos géneros, como las «telenovelas». Pues bien, es la globalización del imperio de la mercancía, es decir, la globalización de lo que Debord llama la «sociedad del espectáculo», de su lógica avasalladora y de los múltiples géneros discursivos (literarios o no) que le son tributarios, lo que define a la modernidad burguesa en su momento posmoderno; un momento que, en América Latina, como dije, se instala en el transcurso de las décadas de los 80 y de los 90, sobre todo durante esta última, que en Chile, dato insólito, corresponde al inicio de la «transición a la democracia», después de casi diecisiete años de una dictadura siniestra cuyo proyecto central fue precisamente articular el país al mercado y a la mercancía en su fase de globalización.

Los medios de comunicación, con la televisión como su paradigma, han asumido el espíritu de la mercancía. En otras palabras: se han entregado de lleno a orquestar, o a operar, una cultura pública modelada por la imagen y el espectáculo: por el espectáculo de la imagen. La literatura y el arte, para estos medios, solo son dignos de recepcionarse en cuanto son reductibles de alguna manera a la cultura del espectáculo de la imagen, o de la imagen espectacular. En otras palabras: reductibles a meros productos de consumo, o sea, fungibles. Hasta tal punto se ha perdido, en los medios de comunicación, la distinción entre literatura y arte, de un lado, y de cultura como espectáculo, de otro, que se dan casos curiosos, pero ilustrativos, como el de un diario chileno de circulación nacional y alto tiraje, *La Tercera*, que en un rediseño reciente de sus páginas, introdujo, imitando a un diario español, *El País*, una sección que llama «Cultura», seguida de otra que llama «Espectáculos». Es posible una primera lectura de esta

² Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*. Hay varias traducciones al español. La más reciente, y tal vez la mejor, es la de José Luis Pardo. Valencia, Pre-Textos, 1999 (2da. ed. 2002).

separación de secciones como una maniobra de diseño, concebida para hacerle creer al lector, o confirmar a otros lectores «víctimas» de una inercia cultural, que el periódico que leen no es tan banal en este terreno como para no distinguir entre lo que es «cultura» y lo que es «espectáculo». Y entonces relega a esta última sección, por ejemplo, las peripecias cotidianas del mundo de la televisión, de sus programas y protagonistas (sobre todo bajo la forma del chisme), y deja para la sección «Cultura» los temas «serios», por ejemplo, exposiciones y museos, o temas de arquitectura. Sin embargo, hay temas tráfugas, tratados en una u otra sección, como el teatro y el cine, indicio este que avala una segunda lectura de la separación de secciones, mucho más decisiva: consiste en interpretarla también como una maniobra de diseño, pero ahora para ocultar o encubrir una verdad de fondo: que todo es espectáculo, o mejor, que todo es cultura como espectáculo. En otras palabras: que los temas de ambas secciones, más allá de sus diferencias aparentes, legitiman su inclusión y legalizan el análisis de que son objeto desde la autoridad de un mismo modelo estético: el solidario de la modernidad de la mercancía.

Por supuesto, estos medios reciben literatura, y la incluyen obviamente en el lugar reservado a la «cultura». Tienen periodistas encargados de hacerlo. ¿Cuál ha sido su recepción de las novelas de Diamela Eltit? No las han ignorado, desde luego (no podrían: están enterados de su circulación intensa en medios intelectuales prestigiosos, dentro y fuera del país), pero dejan al descubierto algo previsible: que no disponen de los recursos críticos, teóricos y estéticos capaces de ponerlos en relación con sus redes de sentido. Ante la imposibilidad de reconocer su indigencia al respecto, han optado por encubrirla mediante la reiteración de algunos tópicos que, a manera de excusa, se han ido instalando paralelamente a la publicación de las novelas de Eltit: que estas insisten en un «hermetismo» de escritura, que son novelas destinadas al disfrute dentro de «círculos críticos minoritarios» (dándole a la frase una apenas velada connotación elitista y despectiva). En algunos casos la indigencia cae en una expresión de descaro e impudicia. No hace mucho, uno de estos críticos periodísticos, Camilo Marks (un abogado con un acercamiento de diletante a la literatura), a propósito de una antología de cuentos que acababa de publicar, donde Eltit no figuraba, decía de esta: «Es pésima escritora y se

cree diva [...]. Pero es incapaz de contar una historia». Sus reparos alcanzaban también y, nada menos, que a José Donoso: «Hay una idealización de Donoso, pero él no es el gran escritor chileno».³ Justamente, Donoso y Eltit, los dos narradores más importantes del período contemporáneo de la novela chilena.⁴

De esta situación interesa la conclusión inferible desde el punto de vista de las dos modernidades antes descritas. No caben dudas: los exponentes y digitadores, en el campo de los medios de comunicación, de la cultura y la literatura como correlatos de la modernidad de la mercancía en su fase globalizada, posmoderna, han recepcionado las novelas de Eltit desde la total ausencia de un discurso crítico idóneo, a la altura de su arte (ausencia disfrazada bajo la forma de argumentos «expiatorios»). En el fondo, esta ausencia no es otra cosa que el revés del único discurso crítico que ellos pueden armar: el que les dicta el modelo estético con que operan, subsidiario de la cultura del espectáculo. Una ausencia, en otros términos, que por sí misma deja ya a la vista cómo las novelas de Eltit (y todos sus libros), en su disposición interna, en la modalidad de su escritura, no han sido concebidas para responder, satisfaciéndolo, a tal modelo. No son novelas portadoras de una palabra complaciente en este sentido. Al revés: son portadoras de una palabra que por sí misma impone su diferencia, su condición

³ En *La Tercera*, Santiago de Chile, 19 de julio de 2002.

⁴ Una muestra de la «competencia» crítica de Camilo Marks lo constituye su lectura de la última novela de Eltit, *Mano de obra*, que hace del supermercado (el «súper») una metáfora de la mercancía en su fase de globalización. Comienza afirmando que Eltit, «a lo largo de veinte años, no ha logrado esbozar nada parecido a un cuento, una historia, un relato». Por supuesto, el crítico ignora (o no la entiende) la historia del narrador y del sujeto modernos, y de las condiciones de verdad del discurso narrativo, que sufren un vuelco radical con las vanguardias históricas del siglo xx. Para él, conquistado por la cultura de la mercancía, por los relatos que son su mimesis, relatos masivos, una novela debe ser «comprensible», con una «anécdota» bien estructurada, con un desarrollo lo más «lineal» posible. Y la novela de Eltit frustra todas estas expectativas. Por eso, para él, es una novela donde «una voz se lamenta hasta el paroxismo, en jerga impenetrable y sinuosos recursos», donde «imperla una abyección» que «los masoquistas gozarán». No hay dudas: de la novela, de su sentido y de los modos de su producción, no ha comprendido nada. Y, sin embargo, concluye muy suelto de cuerpo: «Eltit carece de originalidad y exhibe poca formación intelectual». Justamente dos aspectos que quien sepa de narración moderna y posmoderna (Marks no está en ese caso) no le negaría a la narrativa de Eltit. La «crítica» de Marks en la revista *Qué Pasa*, Santiago de Chile, 30 de agosto de 2002.

irreductible frente a la «otra» palabra, la palabra funcional al modelo estético de la cultura como espectáculo.

Pero si la palabra de Eltit no se deja absorber por la cultura como espectáculo de la modernidad de la mercancía, revela en cambio un destino significativo solidario, y sin concesiones, del horizonte de la modernidad libertaria, aquella que históricamente se ha negado siempre a plegarse al diseño de humanidad inscrito en el corazón de la mercancía, y que hoy resiste críticamente la forma extrema, autoglorificante y pretendidamente conclusiva, alcanzada por ese diseño en su fase posmoderna: la forma de una reducción de las relaciones entre el yo y el tú, entre el sujeto y el otro, a relaciones fantasmagóricas, planas, sin espesor, dominadas por el estereotipo, y entregadas a su manipulación por un poder anónimo (el de los discursos de la mercancía globalizada) que las mediatiza, las subordina y las domina, o las arrasa con su violencia cuando percibe la proximidad de un peligro (el menor peligro) al ejercicio de su dominación (hoy bajo la forma de «imperio»). Ahora bien, dentro del marco histórico posmoderno en el que se inscriben las novelas de Eltit, la forma específica de su filiación con la modernidad libertaria responde a determinadas condiciones. Por la importancia de sus efectos en la particular forma que presenta el *sujeto* y en la singular estructura del *discurso* en estas novelas, ambos, sujeto y discurso, instancias directamente comprometidas en el objeto de mi reflexión, me detendré en dos de tales condiciones.

En vez de identificarlas y describirlas remitiendo los detalles de su ocurrencia a la historia de la modernidad tal como ella ha transcurrido en las sociedades metropolitanas (las «desarrolladas» y hegemónicas), prefiero registrarlas apelando a la historia (reciente, desde luego) de Chile. Se trata de dos condicionantes investidas con los atributos de verdaderos «acontecimientos». El primero, de carácter literario, asociado específicamente a la historia de la novela, es el resultado de un proceso que se cierra en Chile con José Donoso. Si bien todas sus novelas están implicadas, de una u otra manera, en la articulación de este cierre, es una de ellas, *El obsceno pájaro de la noche*, de 1970, la que precipita de la manera más ejemplar el acontecimiento que aquí me interesa. Estoy hablando del sujeto, de su historia y de su desenlace. En la novela chilena contemporánea, desde *La última niebla* (1935), de María Luisa Bombal, la unidad del sujeto, entendida como identidad fija y producción autónoma, va progresivamente desdibuján-

dose, deconstruyéndose, haciéndose cada vez más problemática. Con Donoso, el proceso alcanza el extremo de su propio límite interior. En la novela citada, *El obsceno pájaro de la noche*, la unidad del sujeto se desintegra y entra en la noche de su borradura total, tránsito ilustrado por la conversión del sujeto en una entidad monstruosa. Donoso recurre, para representar este estadio terminal del sujeto, el de su caída en lo monstruoso, a una figura de la mitología chilota: el «invunche». El invunche es el guardián de la cueva de los brujos, camina a saltos, con un solo pie, el otro pegado a la espalda, la cabeza vuelta hacia atrás, y emite gritos ominosos porque ha perdido la facultad de hablar.⁵ En la novela de Donoso lo «monstruoso» como estado del sujeto lo manifiesta el protagonista, Humberto Peñaloza, en su adopción ambigua de identidades opuestas y sucesivas, niño y adulto, hombre y mujer. El personaje de Donoso se llama el Mudito porque tampoco habla, y, como el invunche, también es un guardián, en su caso portero de la Casa de Ejercicios Espirituales habitada por viejas sirvientas, seres ruinosos, remedos de brujas, sujetos contrahechos. Donoso apela a la figura mítica del invunche para representar con él la clausura del sujeto como identidad y su regreso a un estadio ya no humano, aquel donde parlotea el «obsceno pájaro de la noche», según el epígrafe de la novela, que cita un texto de Henry James. Este acontecimiento, en cuanto límite de la historia «moderna» del sujeto en el campo de la literatura, y cuyo reverso, insisto, no es sino llevar al extremo de su visibilidad el carácter del sujeto como identidad «construida», condiciona, desde la historia de la novela, la forma «posmoderna» del sujeto en las novelas de Eltit.

El segundo acontecimiento, político en este caso, lo precipita la dictadura militar en Chile, la de Pinochet. Dentro de sus límites cronológicos (1973-1989) fragua e inicia su despliegue el proyecto literario de Eltit. Más allá de que sus primeras novelas, *Lumpérica*, *Por la patria*, *El cuarto mundo*, *Vaca Sagrada*, *Los vigilantes*, contengan signos narrativos fácilmente legibles a la luz del contexto de la vida cotidiana durante la dictadura, un contexto de pesadilla, me parece mucho más decisivo lo que esa dictadura escenifica y dramatiza cada día: por una parte, sí, la capacidad infinita de destrucción y vejamen

⁵ Véase Oreste Plath: *Folclor chileno*, Santiago de Chile, Editorial Grijalbo, 1994, pp. 118-119.

del hombre, de su cuerpo, de su dignidad, cuando esta queda expuesta, sin resguardo, sin garantías, a la malicia y al desborde perverso de un poder absoluto, exacerbado por el veneno de su propia ideología, pero por otra parte también la evidencia de que todo poder (y no solo el de una dictadura que somete y anula, que se erige a sí misma en instancia de decisiones frente a las cuales ningún argumento ético tiene la menor posibilidad de discutirlos o cuestionarlas) tiende siempre sus trampas para cazar al sujeto, para dominarlo, inscribiendo en él sus códigos secretos de control. Esta evidencia es el segundo acontecimiento que condiciona la producción de Diamela Eltit, en el sentido en que esta producción no ignorará en ningún momento de las relaciones entre el sujeto y el otro las acechanzas del poder, sus eternas maniobras de sujeción, en la construcción de la identidad de todo sujeto.

Los dos acontecimientos descritos: la desintegración final de la unidad del sujeto acaecida en la novela de José Donoso *El obscuro pájaro de la noche*, es decir, la puesta en evidencia de la identidad del sujeto como mera construcción, y las maniobras insidiosas del poder que intervienen en esa construcción, de las que la dictadura militar de Pinochet ofrece una versión perversa aunque, a su manera, «ejemplar», son pues los supuestos (las condicionantes) del sujeto y del discurso tal como los encontramos en las novelas de Eltit. Pero este sujeto y este discurso, o sea, las formas específicas con que se presentan, ¿a qué estrategia narrativa responden? A una que desconcierta al lector común, y que irrita, como si se tratase de una provocación, al adicto a la novela tributaria de la cultura del espectáculo (de la modernidad de la mercancía). Una estrategia sin embargo necesaria. Más aún: verdadera, literariamente. De una verdad a cuya lucidez y a cuya belleza no puede el lector cómplice sustraerse. Si hubiese que darle un nombre a esta estrategia, solo una palabra se me ocurre como apropiada: la palabra *ensayo*. En efecto, es la estrategia del ensayo, entendida esta palabra en su acepción más pura: la de un «intento», la de una «prueba»⁶ (un trabajo que progresa como «intento», una empresa en curso como «prueba»), un intento o una prueba que naturalmente excluyen toda conclusión, todo gesto cerrado sobre sí mismo, tanto en su desarrollo como en el punto de su corte.

⁶ Joan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol. II, Madrid, Gredos, 1976, p. 20.

Una estrategia sin duda inevitable: si la identidad del sujeto no es más que una construcción nunca terminada, abierta al aprendizaje y a la transformación,⁷ y si esa construcción se da siempre en el interior de relaciones de poder, móviles y cambiantes, disfrazadas o descubiertas, sutiles o groseras en su expresión, que vigilan al sujeto, nunca prescindentes o externas a su construcción, no somos en el fondo sino proyectos entregados a un destino azaroso, de transitoriedades, de inflexiones y eternas finitudes. En otras palabras: no somos, como existencia, sino ensayos, permanentes ensayos. El ensayo, nos dicen las novelas de Eltit (en mi lectura), es nuestro modelo: el que nos lee y nos traduce. Son múltiples las figuras que genera esta estrategia narrativa y a la vez la sostienen. Voy a detenerme, brevemente, en dos de ellas, ya anunciadas desde el principio como objeto puntual de mi lectura. La primera es una figura temática, y la segunda, una figura discursiva, pero ambas unidas en torno a un mismo eje de sentido compartido.

El ensayo, en la medida misma en que es ensayo, constituye un movimiento de resultados nunca estabilizados, nunca definitivos. En otras palabras: está en la naturaleza de su gesto (el de un intento, el de una prueba) el interrumpir su movimiento dejando abierta la posibilidad de volver siempre a recomenzar. A un orden como este, a una lógica como esta remiten, para empezar, todos aquellos episodios narrativos que evocan, y al evocarlos, los introducen, al mismo tiempo, en el tramado de la lectura, determinados mitos, justamente algunos asociados al incesto, como en las novelas *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988) o *Los trabajadores de la muerte* (1998). ¿Por qué el incesto? O también: ¿qué sentido atribuirle a la figura temática del incesto dibujada por estas novelas? No puedo explorar aquí, en su detalle, todas las conexiones narrativas contaminadas con el significado del incesto. Solo diré lo suficiente para situarlo, al incesto, como una figura temática marcada por la lógica del ensayo.

Veo en las novelas de Eltit la escenificación de un mundo (como problemática, un mundo de índole posmoderna) recorrido y tensionado por fuerzas antagónicas, subterráneas o de superficie, que chocan entre sí y demarcan zonas o espacios de violencia. Un mundo que se

⁷ Véase Harold A. Goolishian y Harlene Anderson: «Narrativa y *self*. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia», en Dora Fried Schnitman (comp.): *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1995, pp. 293-306.

revela a sí mismo en un estado de profunda «crisis». La adscripción del incesto a la lógica del ensayo comienza ya a mostrar su pertinencia con solo recordar que, en todas las culturas que lo codifican, es siempre el objeto de una prohibición, sumada a otras prohibiciones, y que, en esas mismas culturas, según las tesis de René Girard, cuando ellas viven precisamente graves momentos de «crisis», de rápida acumulación de violencia, las prohibiciones, entre ellas la del incesto, pueden ser transgredidas ritualmente como una manera de salir de la «crisis», lo que significa renovar la cultura, refundarla. Es decir, abrirla a un nuevo recomienzo.⁸ El incesto de los hermanos mellizos, en *El cuarto mundo*, alegoriza o fabula la historia (interna, de la novela, y a la vez metáfora de la otra historia, externa, la del contexto posmoderno) de una «crisis» como marco o entorno implícito, tanto familiar como público. Dice el hermano mellizo: «Con el mundo partido en dos, mi única posibilidad de reconstrucción era mi hermana melliza. Junto a ella, solamente, podía alcanzar de nuevo la unidad».⁹ Pero el incesto de los hermanos representa aquí la «unidad» de lo indiferenciado: el regreso al reino de lo mismo bajo la forma del doble especular (toda la novela está atravesada por la categoría de lo mismo como doble, por las simetrías: dos hermanos mellizos, dos narradores, el relato total dividido en dos partes). Un regreso, vía violación de una prohibición, por el que pasa sin embargo el movimiento hacia un nuevo recomienzo. O también: un regreso donde el lector adivina la puja de movimientos larvarios hacia nuevas «diferenciaciones». Sin duda son los movimientos de otro ensayo de identidades culturales.

En las culturas arcaicas y antiguas, la «crisis» que se anuncia mediante la instalación de un estado de «violencia» generalizada en la sociedad se supera cuando la violencia encuentra un objeto (la víctima propiciatoria, el chivo expiatorio) que la atrae y la precipita sobre sí transformándola, ya liberada, en violencia «fundadora» (de una cultura renovada). Según el análisis de René Girard, Edipo sería una de estas víctimas.¹⁰ En el caso de Eltit, no es posible leer una novela

⁸ Sigo aquí, en el tema del incesto, las tesis de René Girard en su libro *La violencia y lo sagrado*, 3ra. ed., Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.

⁹ Diamela Eltit: *El cuarto mundo*, Santiago de Chile, Planeta, 1988, p. 37.

¹⁰ Ob. cit., véase sobre todo los capítulos «Edipo y la víctima propiciatoria» (pp. 76-96) y «*Totem y tabú* y las prohibiciones del incesto» (pp. 199-228).

como *Los trabajadores de la muerte* sin que la lectura actualice de inmediato, en este punto, el recuerdo de dos personajes de la tragedia griega atrapados también en una «crisis»: Medea y Edipo. Medea y la madre en la novela de Eltit han sido humilladas (traicionadas) por sus esposos: el de Medea, con una amante, y el de la madre, en la novela, abandonándola para formar una nueva familia en el sur, en la ciudad de Concepción, con una mujer «burguesa». Ambas se entregan, dominadas por la violencia, a urdir una venganza. La madre, en la novela, no intenta como Medea vengarse matando a sus hijos: es más calculadora, más paciente, y espera hasta que se den las condiciones para que uno de sus hijos viaje desde Santiago a Concepción y allí encuentre a una mujer de la que se enamorará, sin saber que es su hermana (hija del segundo matrimonio del padre). La historia del hijo, cuyo viaje concluye en un incesto, se deja leer como un correlato del viaje de Edipo y su desenlace con otro incesto paralelo. Más aún: ambas historias exhiben los rasgos que identifican a los protagonistas como víctimas propiciatorias dentro del juego de la «crisis» y de los dispositivos simbólicos de su superación.

Lo pertinente, sin embargo, desde el punto de vista de la estrategia narrativa de Eltit, como ya se adelantó, no es solo comprobar en algunas de sus novelas la estructuración de episodios que evocan rituales y mitos de las culturas arcaicas y antiguas asociados al incesto, sino ver en estos episodios una figura temática cuya función específica es la de alegorizar, o metaforizar, un nuevo ensayo de identidad: de producción de una nueva «diferencia» cultural.

Pero hay una segunda figura igualmente reveladora del ensayo como estrategia narrativa: la figura discursiva de la *versión*. En las novelas de Diamela Eltit nada adopta, como ya dije, un diseño definitivo, estable, ni en el plano del sujeto ni en el del discurso: solo existen versiones, las de un discurso y de un sujeto que se ensayan constantemente a sí mismos. En *Lumpérica* hay una sección que se llama «Ensayo general»: todos los fragmentos que la componen parecen efectivamente reescrituras de un texto cuyo cuerpo nunca acaba de perfilarse, o mejor, de un cuerpo que solo existe como tal en cada uno de sus fragmentos, o también, de sus versiones. No hay más cuerpo textual, ni tampoco más sujeto, que el de sus ensayos.

Tal vez sea *Por la patria*¹¹ la novela más ensayística, en el sentido en que aquí uso la palabra ensayo, de todas las de Eltit. Un mismo momento, junto con los personajes que lo protagonizan, comienza siendo objeto de una determinada elaboración narrativa, pero seguida, en la misma página o en páginas diferentes, de reelaboraciones que las convierten necesariamente, a cada una, en simples versiones. Un par de ejemplos. Coya y su madre están en el bar. La madre se acerca a Coya, y esta dice, refiriéndose a su madre: «Sus dedos recorren mi columna. Sus dedos recorren mi columna y creo que me pide un baile. Sí, es completamente seguro que quiere moverse conmigo ahora que las copas la animan. No me atrevo delante de la gente, pero ella me ha escogido y acepto su mano en mi cintura y sus pechos oprimiendo los míos. Casi no puedo apoyarme en su hombro, es que me da, siento vergüenza cuando su pierna se mete entreabriendo las mías: no hagái eso, le digo, pero es inútil, no hay cosa que la detenga» (pp. 18 y s.). Un par de páginas más adelante se vuelve a este momento y se ofrece de él otra reelaboración, otra versión: «Mi madre recorrió con los dedos mi columna. —¿En qué estás Coya? —Nada malo, un poco de baile apenas. Me hunde los dedos en la espalda hasta toparse con mis huesos y desde allí me aprieta y entiendo sí, que quiere ejercer conmigo su movimiento danzarín para que hagamos un número» (p. 21). Un segundo ejemplo, más drástico todavía en sus términos, se produce cuando Coya abandona el bar. Se entregan tres versiones sucesivas de ese momento. Primera: «Al salir a lo oscuro me volteé y por la rendija de la puerta vi a Juan que miraba a mi mamá de frente». Segunda: «No. Lo último que vi fue a mi madre, el perfil suyo recto y alucinado». Tercera: «Lo último que vi esa noche fueron mis propios pies que cruzaron la línea de la calle» (p. 20). Ninguna de las distintas elaboraciones del mismo momento, es decir, ninguna de sus versiones, puede reclamar para sí el privilegio de ser más verdadera que las otras: todas son verdaderas. En otras palabras: el mecanismo que produce las versiones es solidario de la misma estrategia que decide el sentido del incesto: la del ensayo.

Quién sabe, a lo mejor es una buena manera de interrumpir aquí este ensayo mío sobre el ensayo como estrategia narrativa en Diamela

¹¹ Cito por la primera edición, Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986.

Eltit, citando, con algunos comentarios agregados, el párrafo con que comienza la novela *Por la patria*. Dice así:

ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma
ma ma ma ma ma ma am am am am am am am am am am am
am am ame ame ame ame dame dame dame dame dame dame
dame madame madame madame dona madona mama mama
mama mama mamá mamá mamá mamacho el pater y en
el bar se la toman y arman trifulca (p. 9).

Podría leerse este párrafo como una «construcción en abismo»: reproduce, en su orden, la estrategia narrativa gobernada por la lógica del ensayo. En una primera lectura, el párrafo se deja descodificar como un balbuceo, como si alguien, el que enuncia, ensayara sonidos, recorriendo la distancia que va desde la sílaba a la palabra y desde esta a un principio de frase, de discurso. Pero el modo del movimiento deja a la vista perfectamente la estrategia del discurso narrativo de Eltit. No estamos aquí frente a la lógica de un movimiento lineal, de una trayectoria previsible. Lo que vemos, por el contrario, es la lógica inconfundible del ensayo, del tanteo y la prueba, de elecciones que luego se corrigen y se abren a la variación: el «ma» que pasa a ser «am», el «ame» que deriva en «dame», y este en «madame», en «dona», en «madona», en «mama» y en «mamá», una palabra esta que se transforma en un híbrido, «mamacho», para luego desembocar en la palabra opuesta a «mamá», pero en su versión latina: «pater».

Un discurso narrativo, el de Diamela Eltit, posmoderno, pero libertario, solidario de la utopía y de las opciones de verdad que el momento posmoderno permite, admite o hace posibles. Un discurso que no puede, sin falsearse, diría, acogerse a un formato, a un molde reconocido (cuya ausencia le enrostran los lectores y críticos de la cultura del espectáculo, de la modernidad de la mercancía), sino que está obligado a discurrir entre versiones como formas de su identidad ensayística. Pero también, y al mismo tiempo, y como efecto de un discurso narrativo semejante, la figura de un sujeto que se construye a sí mismo desde la lógica del ensayo, que, al final, es la lógica de una identidad en tránsito, nunca conclusa, nunca firmada como las lápidas. Peter Handke escribió un hermoso libro que llamó *Ensayo*

sobre el día logrado.¹² Diamela Eltit ha escrito numerosos libros que pueden leerse como ensayos acerca de cómo podríamos llegar a ser sujetos «logrados», es decir, sujetos «ensayados» que, como parte de su propio destino, de su propia posibilidad, de su propia figura, postulan a un otro, a una nueva relación con el otro. Ahora bien, cualquier diseño de una nueva relación con el otro implica por sí mismo, la figura postulada de una nueva comunidad. Esto es, en definitiva, lo que se perfila en el horizonte del discurso narrativo de Diamela Eltit: la figura postulada de una comunidad humana, todavía no establecida, aún objeto del deseo,¹³ pero signada con la marca a la que no puede renunciar, a menos que renuncie a sí misma: la marca que la define como un ensayo. Un ensayo eterno, irremediable y glorioso en su fragilidad y transitoriedad.

Atenea, 2004, pp. 131-144.

¹² Traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

¹³ Es sintomática la publicación, durante el período de la modernidad tardía, el de la posmodernidad, de varios libros que exploran, desde perspectivas diversas, el horizonte de una nueva «comunidad». Cito algunos: Jean-Luc Nancy: *La comunidad desobrada*, trad. de Pablo Perera, Madrid, Arena Libros, 2001 (primera edición en francés, 1986); Maurice Blanchot: *La comunidad inconfesable*, trad. de Isidro Herrera, Madrid, Arena Libros, 1999 (primera edición en francés, 1983); Giorgio Agamben: *La comunidad que viene*, trad. de José L. Villacañas y Claudio La Rocca, Valencia, Pre-Textos, 1996 (primera edición en italiano, 1990).

Escritura y cuerpo en *Lumpérica*

SARA CASTRO-KLARÉN

El cuerpo de la mujer ha ejercido una continua y múltiple fascinación en la cultura occidental. El arte, el mito, la política, la religión y la anatomía incursionan sobre el cuerpo femenino como el espacio de la reproducción biológica, la relación familiar, la división del trabajo, la regulación de la sexualidad y la estética. El cuerpo de Eva ha sido considerado como la esencia de lo sublime y como condensación de peligrosa suciedad. Cielo e infierno habitan, envuelven, abarcan y expresan el cuerpo femenino.

La centralidad que el cuerpo femenino tiene para nuestra cultura solo ha sido reconocida recientemente. De hecho, la investigación del lugar que le cabe al cuerpo femenino, por ejemplo, en la poesía o la política, constituye un intento reciente por ubicar e identificar a esta figura envuelta bajo capas de invisibilidad. Siglos de «naturalización» la han hecho difícil de ver y de palpar. De más está decir que el examen crítico de tales prácticas semióticas de naturalización no ha descubierto el cuerpo femenino como un referente empírico puro, sino más bien como los diversos y múltiples procesos culturales determinantes de la generación masculino/femenino. Afincado en la búsqueda de Michel Foucault por una producción discursiva tanto del cuerpo como de los modos de autorrepresentación femeninos, el cuerpo de la mujer ha devenido objeto de fascinantes narraciones y estudios críticos.

Sin embargo, como indica Susan Rubin Suleiman en su «(Re)Writing of the Body...»: «What seemed, at first, an unproblematic desideratum –let women speak their own body, assume her own subjecthood– has become problematic, complicated by increasingly difficult questions».¹ ¿Qué significa, por ejemplo, referirse a la mujer como

¹ Susan Robin Suleiman: «(Re)Writing of the Body. The Politics of Poetics of Female Eroticism», *The Female Body in Western Culture*, Cambridge, Harvard UP, 1985, p. 8.

sujeto escritural, autora o biografía? ¿Son estas diferentes instancias modos de ser, o son más bien productos de ciertas estrategias discursivas que se condensan en su propia práctica? ¿Cuáles son los criterios que privilegian la designación de determinadas partes del cuerpo como constitutivas de la sexualidad femenina? ¿De qué modo aparece el cuerpo de la mujer en el espacio de la *red política*?

En *Lumpérica* (1983),² Diamela Eltit explora implacablemente algunas de estas cuestiones. En esta novela que, asumiendo la tesis de Luis Irigaray, «no es una», la escritora chilena socava los parámetros definitorios de la mimesis del cuerpo de la mujer mediante el cuerpo orgiástico asignado a L. Iluminada. Eltit escribe el cuerpo en cuestión en su grado cero.³ Esta es una zona marcada por la denominación inauténtica. En esta resbalosa superficie de la escritura, tomar y mantener situaciones a priori constituye un espejismo. En esta zona desierta el lenguaje aparece desnudo de los atributos de la figuración. La palabra recorre paisajes neutrales e incoloros,⁴ acercándose crecientemente a una coincidencia con el blanco de la página, con la piel enferma y amarilla de los hambrientos *pálidos* que habitan la plaza y observan a L. Iluminada en Santiago de Chile.

1. Cuerpo y voz

Lumpérica se escribe como una novela autoconsciente y autorreflexiva. Su presentación tipográfica, que enfatiza los quiebres abruptos, los fragmentos sin marco o el espacio en la página, sirve como un constante recuerdo de la incomodidad de la novela respecto de convenciones

² Diamela Eltit: *Lumpérica*. Las Ediciones del Ornitórrinco. Santiago de Chile, 1983. Todas las citas de la novela corresponden a su primera edición. (*N. del E.*).

³ Además de tratar la tesis sartreana del compromiso en *¿Qué es la literatura?* (1949), en su *Grado cero de la escritura* (1953), Roland Barthes cuestiona la posición del escritor como proveedor de conciencia, o como liberador. En vez del compromiso ético y estilístico, Barthes ofrece la *écriture* (discurso personal), que no es estrictamente histórico ni irremediamente individual. *Lumpérica* comparte esta noción en cuanto que la literatura es la historia de la escritura alienada, cuyo objetivo, por lo tanto, es su propia obliteración. Este sentido de los límites y de la inautenticidad informa también el fragmento y la consciente disposición refractaria de la escritura en la novela.

⁴ Roland Barthes: *Writing Degree Zero*, prefacio de Susan Sontag, trad. de Anette Lavers y Collin Smith, New York, Hill and Wang, 1968, p. 5.

novelísticas heredadas o esperables. Al eliminar de modo manifiesto las superficies suavizantes del tiempo narrativo y las secuencias de causa y efecto psicológicos, la ficción de un cuerpo femenino orgiástico/dolorido descarta tanto la erótica del estilo como de la palabra soez.⁵

El cuerpo que *Lumpérica* recupera, el cuerpo en la escritura, o la escritura en el cuerpo de L. Iluminada, adquiere figura sobre la superficie emergente de los rituales del interrogatorio o del lugar de tortura en Santiago de Chile. La luz que se proyecta sobre el objeto –ella– y la implacable incursión de la voz acusatoria constituyen las autoridades discursivas que definen y delimitan el estatuto del objeto. La luz inundante, la copulación, la violación, los orgasmos sonados o autoinducidos, los golpes en la cabeza, el interrogatorio implacable transforman y hablan a ese cuerpo manifiesto, nombrable, pero no descriptible.⁶

El cuerpo escrito en este texto indagatorio y desconcertante no constituye ocasión de protesta o celebración comprometida a la manera de *Sexual Politics* (Kate Millet, 1969). *Lumpérica* es un texto fascinante, profundamente inteligente, que explora y escribe la extensión del cuerpo bajo extremo dolor. L. Iluminada es la suma, o posiblemente la resta, de un cuerpo desgarrado que intenta encontrar una voz en el límite con la muerte. Paradójicamente es la luz encededora del luminoso sobre la plaza la que, al torturar el cuerpo, lo rescata del silencio total. La conciencia del dolor conecta el cuerpo con su propio grito, y así, gradualmente, surgen las palabras. Nacen lentamente a través de una materialidad lóbrega, que a su vez las hace opacas, resbalosas, gruesas y pesadas. A medida que el cuerpo se quiebra repetidamente, se interrumpe también el acceso consciente a la memoria. Los contenidos de la percepción y del discurso parecen total y exclusivamente saturados por la materialidad del cuerpo. El discurso se articula en el movimiento corporal. Parece unido a este y desprendido de la memoria. Dada la oscuridad de su origen, las palabras se pegan a las débiles y apremiantes sensaciones del cuerpo en nuevas y frecuentemente incompletas cadenas de significantes.

⁵ En su caracterización del nuevo estilo soez como desafío, Suleiman incluye los «best seller» *Fear of Flying* (1973), de Erica Jong, y *Rubyfruit Jungle* (1973), de Rita Mae Brown.

⁶ Cfr. Michel Foucault: *Archaeology of Knowledge and the Discourse of Languages*, trad. de A. M. Sheridan, New York, Phanteon, 1972, p. 47.

Lumpérica es una novela escrita contra el flujo de las convenciones narrativas más importantes. La acción no desarrolla una serie de escenas. Por el contrario, repite versiones o escamotea la única escena que intenta representar: la apropiación (violación y/o acto sexual) de o por L. Iluminada. Así, los principios organizadores dominantes de la narración niegan o contienen el tiempo, eje central de todo relato. Aún más, los textos logran contar la historia de L. Iluminada, reduciendo el concepto de personaje a una presencia mínima: la del fragmento de un nombre. Sin tiempo, desposeída de incidentes y reducida a un personaje y algo más, tal como en *La mariée mise à nu par ses célibataires, même...* (1923), de Marcel Duchamp, este relato imposibilita la narración biográfica. La destrucción del personaje, del tiempo y de los incidentes está justificada por la circunscripción del cuerpo al presente, dado que el dolor está siempre desconectado de contenidos referenciales.⁷ Sistemática e implacablemente se eliminan las referencias al pasado, que explicarían la situación de L. Iluminada en la plaza. Con cada palabra que encuentra su espacio en la linealidad de la escritura, el cuerpo, aislado de su contexto social, pierde solidez y significado.

Así, el lenguaje que ensaya articular las sensaciones del cuerpo se oscurece y resiste la interpretación. Saber si la violencia que castiga las extremidades inferiores del cuerpo de L. Iluminada es autoinducida o perpetrada por quienes montan la escena determinaría la reconstrucción que el lector posiblemente haría de la historia. Pero la disposición del texto porfiadamente rehúye y evita interpretaciones cuyo significado podría descansar en la identificación/diferenciación de los agentes de la acción. Lo que informa la constitución del cuerpo es su rechazo de la comfortable separación entre historia y ficción, entre la función de lo imaginario y la del sistema simbólico en el ámbito de lo «real».

En «¿Quo Vadis?», sección en la cual Eltit propone una política de su ficción, la autora afirma su intención de escribir «a espaldas de la literatura» (p. 96), porque en Chile

⁷ Para una descripción del estado de conciencia característico del cuerpo expuesto al dolor, véase Elaine Scarry: *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford UP, 1985, p. 5.

«[...] En la literatura lo han hecho».

«Porque a lo largo de este territorio asqueroso los han elegido para descarnarlos transportándolos por letras, en el estúpido procedimiento que no les revela el aura, impidiéndoles la posibilidad de empalidecer y resurgir bajo la luz eléctrica que es la única capaz de mostrar sus deslumbrantes lacras».

«Estrujados e impresos les han negado esa luz para conformar estampas perfectamente falsas –sin riesgos– esa imagen que les permite, intermitentes, la ilusa distancia del que ha creído en una clase de permanencia diferida» (p. 97).

Posiblemente, e incluso más importante para la doble búsqueda de la obra –escribir en los márgenes del cuerpo femenino– sea el hecho de que Eltit elimina los signos que diferencian el dolor del placer. Con la difusión de estos límites, las escenas en la plaza nos dejan, al menos momentáneamente, en una zona ética neutra. Conocer dicha diferencia ha sido fundamental para nuestra visión religiosa y moral del cuerpo. El placer ha sido siempre sancionado en una tradición en la cual el cuerpo constituye la prisión del alma. En este sentido, en su *The Body's Recollection of Being...*, Michael Levine observa que «According to the traditional Western story, the soul, filled with repugnance and hate towards its body, which during our life time holds it as captive, longs for the moment of death, when it is finally freed to leave the realm of mortality».⁸

Al subvertir la taxonomía de la diferencia placer/dolor, el significado de las reiteradas copulaciones en la plaza se vuelve cada vez más problemático. ¿Se la viola mientras es interrogada? ¿Es la vejación sexual metáfora de la violencia del interrogatorio? ¿Es ella histérica y se masturba constantemente? ¿Se la obliga a dicha masturbación para beneficio de sus torturadores? ¿Quiere, o se la obliga a, seducir a los pálidos? ¿Es la intensidad de su deseo tan urgente que necesita copular

⁸ Michael Levine: *The Body's Recollection of Being. Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985, p. 183. (N. del E.).

incluso cuando sus piernas están ulceradas? Estos y otros gestos del cuerpo de L. Iluminada constituyen incógnitas y no respuestas en la puesta en escena en la plaza en Santiago de Chile.

2. Acertijos

Es posible leer frases, citas, nombres, párrafos y capítulos enteros como si fueran acertijos. Pareciera que algo crucial falta, que algo –otra cosa– aparece fuera de lugar, o bien, que existe un exceso de dicción, gramática, léxico, tiempo o sujeto. Incluso el encaje de la serie rompe con la lógica cultural de un lector como yo. Cada ruptura y su repetición prometen, como un acertijo, una revelación sorprendente, la cual frecuentemente se posterga de modo indefinido. La arquitectura de todo el texto, marcada por bruscos cambios de sujeto (tópico/función gramatical) y género (textual/social) exige que las diez secciones que forman el texto se ensamblen como si se reconstruyeran los fragmentos de un enigma. Tal como el ritmo de «adivina adivinanza ¿qué tiene el rey en la panza? / Una pesa y una balanza», la solución del acertijo no es solo cuestión intelectual o lógica cultural. Encontrar la respuesta correcta también depende de una sensibilidad por el juego lingüístico. La ficción del cuerpo femenino, como la del acertijo, se despliega simultáneamente a la de la lectura del texto. Ninguna formación previa al signo puede utilizarse con certeza ni en anticipación de la figura ni de la dirección del desenlace. Esto se debe a que, como ha demostrado Elaine Scarry en su *The Body in Pain. The...* (1985), el dolor destruye los contenidos de la conciencia. El cuerpo doliente no es poroso ni a la objetivación ni al lenguaje.⁹

El inefable secreto del acertijo es la agonía de la tortura. Es esta la que escinde al ser en dos. Postula al cuerpo como «esa cosa que me causa dolor».¹⁰ En «su proyecto de olvido», *Lumpérica* representa la curiosa familiaridad con un cuerpo alienado de sí mismo:

Las uñas de sus pies son a mis uñas gemelas [...]. Sus uñas de los pies son a mis uñas gemelas en la identidad de sus funcio-

⁹ *The Body in Pain: The...*, ed. cit., pp 51-57.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

nes [...]. Sus ojos son a mis ojos sufrientes de la mirada, por eso son el escaso nexo que priva el abandono [...]. Sus ojos son a mis ojos gemelos en su pigmentación, en la perpetua humedad transparente que los protege [...]. Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra [...]. Su alma es a la mía gemela (pp. 78-81).

La tortura oblitera la unidad del sujeto. Lo que se percibe son astillas, restos, ruinas de un cuerpo que junto con el deshecho del lenguaje emergen en las páginas de este cuerpo ficticio. Incluso entonces es cierto que ella «[q]uedó irreconocible en el terror a la electricidad manifestada en gestos primarios [...]. Olvidó todo. Hasta a la mujer que le cerró las piernas y de nuevo al patio» (p. 73).

Infringir dolor y vergüenza sobre el cuerpo capturado e indefenso es solo parte de la escena de la tortura. La interrogación, la invasión de la subjetividad de la víctima constituyen la otra parte, que completa el martirio en la plaza de Santiago de Chile. Responder al interrogador equivale a encontrar la respuesta al acertijo. No existe un antecedente para el objetivo de la búsqueda del interrogador. Solo el flujo del duelo entre preguntas y respuestas puede –arbitrariamente– designar el momento en que el torturador acepta (la verdad) la confesión de la víctima.

El sujeto del discurso, bajo interrogatorio, se ve obligado a considerar los objetos y los gestos más banales. El interrogador insiste en conocer la motivación de cada cosa. Un mundo de acciones accidentales, rutinarias o no intencionadas se transforma, a manos del interrogador, en una barroca muestra de signos. «Por qué vino a la plaza? ¿Qué es una plaza? ¿Para qué sirve? ¿Por qué decidió cruzarla diagonalmente? ¿Cuándo la vio? ¿Por qué se le acercó? ¿Por qué juntó su cara a la de ella?». Una respuesta espontánea a cualquiera de estas preguntas podría resultar fatal. Podría desliar la espiral del enigma, podría revelar la respuesta equivocada, o la correcta. Ambas son igualmente peligrosas, porque solo el interrogador tiene el poder de determinar cuánto y qué tipo de producción discursiva basta.

Entonces, él/ella admite que nada motivó su acercamiento al cuerpo caído de la mujer en la plaza. Al caer ella hizo un gesto, como si intentara llevarse la mano a la cabeza. En su mano tenía un trozo de tiza que se deshizo al dar la mano en la cabeza. ¿Quiso escribir algo? Nadie sabe. Al desmayarse su cuerpo emitió un gruñido. ¿Quiso este

gesto ser significativo? El acusado/la acusada es incapaz de conferirle significado a este ruido a pesar de la insistencia del acusador. «No sé qué dijo» (p. 132) parece ser la única respuesta posible (¿segura?). Así, el acertijo mantiene su misterio. No se ha roto ni siquiera bajo tortura. Sin embargo, la estratagema del enigma («asumió la estrategia del acertijo»), al igual que una vuelta de tuerca, vuelve a tornar. Al final el texto de Eltit le pregunta al lector «¿qué dijo?».

3. Las cicatrices de la escritura

Los anales de la represión y la tortura motivados por política y religión documentan detalladamente los espacios cerrados que aíslan y contribuyen al quiebre del cuerpo de las víctimas. Sin embargo, también el libertino sádico elige retiros, espacios cerrados, castillos herméticos donde poder montar orgías. En Chile, los espacios que exhibían el poder del Estado se conocían como «El teatro azul» («Blue lit stage»)¹¹ Sin duda, quienes, como los libertinos del Marqués, entendían la relación entre poder y discurso, construyeron en Chile salas y edificios cerrados donde el cuerpo iluminado, una vez quebrado, permanecía silencioso y sometido a funciones de esclavo impuestas por el director de escena.

La metáfora filmica que Eltit elige para caracterizar las condiciones bajo las cuales el cuerpo de L. Iluminada gesticula vida está claramente conectada con «El teatro azul». Sin embargo, la fuerte y persistente mezcla y entretreído que ejecuta la novela entre lo erótico y lo discursivo pareciera relegar a un pálido trasfondo los contextos o los contenidos políticos de la acción. Esto se debería en parte a las dificultades que presentan la descripción y el análisis del dolor, y también a la consiguiente necesidad de desplegar el lenguaje al nivel de lo imaginario en un cuerpo sometido a dolor/placer como, por ejemplo, la figura de la *Mater Dolorosa* en el plano imaginario de la pintura y la escultura.

Sin embargo, el cuerpo orgiástico de L. Iluminada no podría estar más lejos del complejo representacional Virgen/Madre. Por el contrario, es la maquinaria orgiástica de Sade la que inmediatamente viene

¹¹ Elaine Scarry: ob. cit., p. 28.

a la mente.¹² Aun de mayor importancia para una lectura política de *Lumpérica* es la contaminación sádica entre lo erótico y lo semiótico. Eltit la designa a manera de «abrazo obsceno en que grito y luminoso se acoplan». Más evidente y poderosa que las afinidades con Sade resulta la analogía con los rituales sacramentales del rito católico y del cuerpo de Cristo.¹³ La fuerza transgresora de la novela es probablemente insuperable en la recuperación y reinscripción cristológica. Eltit recurre al discurso del ritual de la tradición católica en la escritura de la transgresión del cuerpo femenino y del discurso. En su descenso a la muerte, el cuerpo torturado logra restañarse y se libera tanto de las costras formadas sobre heridas como de las diversas capas de escritura que lo encubren. La escena escritural de la novela teatraliza la arqueología del ritual de purificación y resurrección.

Como en todo ritual, también en este texto la repetición de la misma escena traumática vincula a los participantes con la comunidad de muertos y vivos, en este caso representados por los pálidos. La repetición y la copia son ciertamente procedimientos propios de la escritura, especialmente, como señala D. M. Levine en *The Body's Recollection of Being...* (1989), en la transcripción de textos sacros. El ritual, como la escena en la plaza de Santiago de Chile, detiene el mundo y permite la entrada a otro espacio. Análogo a la actuación o al sueño, el ritual une el cuerpo a la repetida producción de posturas, gestos, movimientos de alto valor simbólico. En *Lumpérica* el proceso de codificación y grabación de un cuerpo femenino depende del aislamiento y la repetición descontextualizante de los mismos actos que separan el cuerpo –no digamos persona– del flujo del diario vivir. La repetición del gesto y la pose le confieren a la escena *pathos* y misterio. La cara recamada del sujeto en cuestión es repetidamente expuesta a la feroz luz del

¹² En su análisis del poder transgresor de Sade, Barthes, en *Sade, Fourier, Loyola*, expresa: «Comenzamos a saber que las transgresiones del lenguaje poseen un poder ofensivo al menos tan fuerte como el de las transgresiones morales, y que la “poesía” que el lenguaje mismo de las transgresiones del lenguaje, es siempre impugnadora en tal sentido». Cfr. Roland Barthes, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976, p. 36.

¹³ En «Stabat Mater», Julia Kristeva, al discutir el modo como el cristianismo ha elaborado el cuerpo de la Virgen María, apunta que «milk and tears are signs per excellence of the *Mater Dolorosa*». La leche y las lágrimas son dos metáforas no lingüísticas de una «semiótica» que no coincide con la comunicación discursiva. Cfr. Julia Kristeva: «Stabat Mater», *The Female Body in Western Culture*, Cambridge, Harvard UP, 1985.

luminoso, hasta que inducida (¿por el guion?, ¿su propio deseo?, ¿las órdenes del torturador?) a un éxtasis orgiástico, se golpea la cabeza contra el árbol. La cabeza sangra profusamente; se puede haber roto el cráneo. La consciencia cede. La escena termina.

En la serie de posturas y gestos articulados antes del clímax, reconocemos los rituales del bautismo, la confirmación y el ofertorio. Inicialmente su cuerpo, junto con el de los pálidos, es nominado por la proyección de luz y letras del luminoso sobre la plaza. Se abre un fichero para cada nueva identidad. «En el renombre exudan deleite y reapropiados constituyen el escenario» (p. 9). Esta escena bautismal se yuxtapone a la escena del arresto masivo. Por otra parte, se superpone a una iniciación sexual orgiástica masiva, la que a su vez se proyecta sobre la toma de una escena de una película indeterminada.

La fiesta delirante/el arresto masivo del bautismo cede paso a otra escena. El ritual que se recrea esta vez es el de la confirmación, y nuevamente es el luminoso el elemento dominante. Al azar se proyectan las letras en el espacio. El luminoso inscribe sus nombres, confirmando así la identidad del nuevo lumpen y la existencia de quienes se congregan en la plaza. Tal confirmación es posible bajo la luz del luminoso y el ritual de las tomas. Irónicamente (¿?) el hablante pregunta o comenta: «¿Dónde fuera de la plaza se obtendría ese privilegio?» (p. 17).

La noche trae consigo el insomnio, y con él se recrea el ritual del ofertorio. Ofertorio, autosacrificio coronan la jerarquía del ritual religioso. Divide, marca y ofrece el cuerpo mediante la mutilación y la sangría. Por eso, L. Iluminada «estrella su cabeza contra el árbol [...] hasta que la sangre le baña su cara, se limpia con las manos [...] las lame [...] el goce de su propia herida [...] su estado conduce al éxtasis [...] Dice –tengo sed–» (p. 15).

La analogía con la pasión de Cristo es inescapable. Se puede rastrear en cada detalle, desde el golpe contra el madero hasta las repetidas caídas del cuerpo exhausto que, sin embargo, se mueve con toda su voluntad y contra su voluntad hacia un fin determinado. Aparte del silencioso y agudísimo dolor, la sangre y las lágrimas implicados en ambas escenas sacrificiales, lo que más importa en esta reapropiación de la escena más sacra del ritual cristiano es el hecho de que *Lum-périca* la reescribe como ritual perteneciente a un cuerpo femenino, logrando, simultáneamente, su sexualidad y escritura. Además de al dolor, el texto deliberadamente apunta también al placer: «goce de su

propia herida». El éxtasis se experimenta en dos puntos de entrada al cuerpo histérico. Con un violento golpe se rompe la cabeza y hace fluir la sangre. Pero esta también fluye de «su propia herida», aludiendo claramente al aparato genital femenino y sus placeres. La analogía con el cuerpo de Cristo resulta, por lo tanto, apropiada y reinscrita. La escena transgrede y subvierte la tradición cultural.

Más aún, la analogía con la vida y la pasión de Cristo, desde el bautismo a la crucifixión, llena el vacío producido en la novela por la autonegación y la biografía. Le confiere a las reiteradas escenas un cierto sentido de progresión e, incluso, de clímax. Todavía más, la pasión de Cristo sitúa la lectura del texto en una modalidad mitopoiética, que le otorga sentido a la autonegación de la mimesis social y política.¹⁴

A nivel semiótico, la arquitectura del ritual –reiteración, copia, repetición, condensación– frena las fuerzas centrífugas del texto que emanan de su incursión en la escritura del mito, la política y la literatura. Al proponer la silenciosa gesticulación del cuerpo en vez de un personaje como objeto del acertijo –«no sé qué»–, *Lumpérica* logra producir un texto en sus más mínimos y no obstante más penetrantes niveles de consciencia, donde es posible reestablecer la vuelta «of the repressed and the nonverbal».¹⁵ La estructura del ritual une los elementos y aparentemente sin sentido gestos de la mano, las caderas rotantes y acéfalas, la fricción de las piernas, en posturas y posiciones que devienen las unidades mínimas de posibles relaciones. El ritual consagra los gestos del cuerpo. Arma sus partes (cabeza afeitada, brazos arrugados, piernas ulceradas, labios partidos, brazos vendados) y permite su lectura a nivel simbólico. El ritual también reconfigura el cuerpo al restringir sus poses y sus combinaciones. Tales restricciones vinculan el cuerpo a la promesa de un ritual: la reintegración a la comunidad y la liberación del dolor de la muerte.

Finalmente, sería erróneo interpretar la función analógica y semiótica del ritual en *Lumpérica* como una conversión religiosa. Por el contrario, en la novela, la economía del ritual es parte del desafío

¹⁴ Para un análisis de la política del cuerpo de una nación Estado, y la política del cuerpo de la mujer en el espacio público de la república, véase el estudio de Lynn Hunt: *Eroticism and the Body Politic*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1991, sobre la descripción pornográfica de María Antonieta durante la Revolución Francesa.

¹⁵ Julia Kristeva: ob. cit., p. 109.

del texto a la sabiduría o ideología convencionales, ya sea de índole política, literaria o mítico-religiosa. El ritual constituye, en cambio, el escenario más apropiado para la presencia del cuerpo a nivel de una situación dolorosa/placentera no verbal, resistente a la representación. En el ritual recreado en *Lumpérica*, ritual que a todo coste resiste el dualismo metafísico occidental del cuerpo y el alma,¹⁶ el cuerpo en dolor/placer alcanza la consciencia solo como una imagen parcial de sí mismo en la articulación de un gesto. Así, del ritual deviene un proceso de encarnación. Al unir ritualmente parte del cuerpo al lenguaje, *Lumpérica* rastrea, en orden inverso, el mensaje del Evangelio: «Y el verbo se hizo carne».

Tal inversión cierra el «Ensayo general» –la última sección de la novela–. Habiendo sobrevivido a la tortura, L. Iluminada deja de existir. Pelarse los vendajes que cubrían los cortes en los brazos señala una especie de «the lifting of the body onto the page and taking it beyond its original boundaries».¹⁷ Lo que allí está escrito es el nombre de Lumpenluminada. Como John Donne, Eltit no permite que el cuerpo se separe de la voz.

Aunque vacilante, lo vive, rememora y nombra. El final de la novela apunta a la posibilidad de una encarnación de la escritura que, hasta el momento, no tiene antecedente en nuestras letras.

Juan Carlos Lértora (ed.): *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, pp. 97-108.

¹⁶ Michael Levine: ob. cit., p. 183.

¹⁷ Elaine Scarry: ob. cit., pp. 79-80.

Los significados de la escritura y su relación con la identidad femenina latinoamericana en *Por la patria*, de Diamela Eltit

[MARINA ARRATE](#)

La novela *Por la patria*¹ se teje alrededor de la figura femenina Coya/Coa, quien, empeñada en la búsqueda en su memoria del momento de su concepción (la reconstitución del coito generador de sus padres), transita por entre todos los impedimentos –sociales, culturales, históricos, intrapsíquicos– que obstaculizan el reconocimiento de su identidad.

La historia narrada da cuenta de un intento de reconstrucción de la historia de Coya/Coa, paralelo a la reconstrucción de los sucesos que remiten a la dictadura militar chilena, paralelo a su vez a la configuración de un lenguaje híbrido y mestizo, que encuentra su mejor denominación en el nombre de Coya/Coa.

Sobre el nombre de la protagonista sigo las explicaciones ofrecidas por Diamela Eltit en una entrevista: «Leyendo un libro me topé con la existencia de la jerarquía Coya en la cultura incásica. Coya era la hermana del inca y a la vez su mujer y la madre del futuro inca. Eso

¹ Este artículo recoge algunas ideas expuestas en mi tesis sobre *Por la patria*, de Diamela Eltit. Ahí postulo que el incesto, representado en la novela a nivel biológico, lingüístico (donde se mixturán anómalamente las formas) y cultural (donde se expresan visiones de mundo aún no terminadas de ensamblar: indígenas, españolas, mestizas), alude a la concepción del origen; a una vivencia que, en el caso de la protagonista Coya/Coa, refiere a fantasías correspondientes a sustratos preedípicos, anteriores a la conformación normativa regida (según el canon europeo) por la Ley del Padre y que, a nivel social y cultural, corresponden a la prehistoria mítica (anterior a la escritura) de una identidad mestiza y degradada, de Coya a Coa, que resulta el vértice reprimido por la historia oficial en torno a la raigambre indígena de nuestra constitución racial. En un esquema, esto se puede representar del siguiente modo:

¹ Ley del Padre Edipo Cultura oficial Lengua castellana Escritura Hombre/Mujer Raza española

por una parte. Por otra, estaba el Coa, que es el lenguaje delictual que excede ese ámbito para traspasar los estratos más desposeídos».²

Los significados del nombre aluden simultáneamente a la historia de la mujer como a las características del lenguaje. Historia de la mujer latinoamericana: de reina a recluida, y confirmación de un lenguaje que, producto incestuoso, comporta tanto características de un lenguaje «culto» y «aristocrático», como de un lenguaje «no oficial».

La semantización del nombre Coya/Coa resulta de los esfuerzos de la protagonista por vencer a las fuerzas opresivas y represivas figuradas en Juan, el carcelero. Juan, el protagonista masculino, enamorado de Coya/Coa, ha traicionado al padre de Coya/Coa, incitando a su muerte. Se vincula así a las fuerzas represivas dictatoriales. Luego de «la noche de la tragedia» (el artero golpe militar de 1973), Coya/Coa y sus amigas son tomadas prisioneras; Juan aparece como el guardián a cargo de la celda que ellas ocupan. El padre ha muerto y la madre ha desaparecido. Ya en la celda (segunda parte de la novela), Coya/Coa comienza a escribir.

Los esfuerzos por esclarecer la propia identidad se manifiestan en torno a dos ejes claves: el primero es el manejo de la sexualidad, y el segundo se representa por la vía de la escritura. El modo rebelde, disruptor, agresivo del manejo de la sexualidad de la protagonista se plantea fundamentalmente en la representación de las figuras incestuosas con el padre y la madre (cuestión anversa a la norma sexual social prescrita en relación con el tabú), y por el manejo de la sexualidad con relación a Juan, directamente vinculado al manejo del poder. La sexualidad subyuga y somete. Por esta vía, Coya/Coa enfrenta y somete a su carcelero. El segundo eje pone de manifiesto el poder que irradia de la escritura de la versión de la Historia.³

El primer esbozo de texto surge luego de la muerte del padre y de la primera redada. Coya/Coa ha sido golpeada, y Juan la ha vendado. Abrumada por el dolor comienza a delirar. Juan le propone: «Entremos en diálogo, yo te voy a ir apuntando las cosas» (p. 47).⁴ El primer

² Entrevista de Claudia Donoso con Diamela Eltit, «Tenemos puesto el espejo para el otro lado», *Apsi*, enero-febrero de 1987, pp. 47-49.

³ Diferencio con «h», la historia narrada en el texto, y con «H», la Historia concebida como el recorrido de los pueblos.

⁴ Todas las citas de la novela corresponden a la primera edición de *Por la patria*, Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986. (*N. del E.*)

momento de la escritura retiene un matiz terapéutico: fijar las cosas. Escribirlas es fijarlas, que dejen de tener una capacidad móvil, que en la novela lleva a la protagonista al delirio, a la mitificación de lo olvidado, al desbande de la identidad.

A partir de ese mismo momento comienza la lucha de las versiones. Si la madre se fue con un esclavo o no; de gusto o engañada (pp. 48-49); si Juan es un soplón o no (pp. 52-54). Esta última pugna cruza la novela hasta el final, allí donde Juan desespera por apropiarse de la memoria de Coya/Coa con el fin de «recomponer una actuación que necesito rehabilitar, evitar el desprestigio» (p. 224).

Estos apuntes iniciales prefiguran la escritura de la protagonista de la novela, escritura que inicia cuando ella y sus compañeras están recluidas en la cárcel. Ya han ocurrido las torturas, los interrogatorios, las violencias sexuales, psíquicas. En soledad, Coya/Coa inicia la acción de la escritura. «Es algo para el atardecer, para las horas en que el encierro se vuelve extenso y los custodios abandonan, dejan a cada cual sus pesares» (p. 194). Berta, una de las amigas de Coya/Coa, desea leer esos papeles. Coya/Coa le responde: «Para ustedes la gloria, la fama y la decadencia de la patria» (p. 195). Escritura para las mujeres, reivindicativa, energizante: «Cuando la miro, contemplo que le he dado un sustento, que Berta camina como cuando se encendían barricadas al hielo las fogatas» (p. 195). La escritura porta, en ese sentido, la virtual potencia revolucionaria que en la cárcel está vedada y que ha sido además castigada: la versión de los vencidos.

La escisión entre vencidos/vencedores, que en la novela no tolera mediaciones, es la que disputa el cetro de la versión oficial de la Historia, con Coya/Coa representando uno de los bandos, y Juan, el otro. La escritura se yergue como otro vehículo de resistencia a los intentos de dominación de Juan.

Juan, carcelero de la mujer encerrada, alude no solo a un modo de referir la situación relativa a la opresión dictatorial, sino también a una metáfora de la relación femenino-masculina. El hombre reduce a la mujer al encierro y la confina a la interacción exclusiva con mujeres. Develamiento de un machismo desatado: no se ama a la mujer; se busca dominar un territorio. Dice Juan:

Eres Coa mi memoria. Coya raza. No te amo, eres el
descampado que me rige y la memoria de mi origen.

Esa es la forma de mi búsqueda incipiente, constante, enferma (p. 271).

De este modo, será la validación de las mujeres la que busque Coya/Coa, la que necesita para escribir, para erigirse en protagonista veraz. Escribir significa para Coya/Coa relacionarse con mujeres y, de este modo, enfrentar el mundo masculino y desometerse, liberarse.

La primera subparte de la segunda mitad del libro: «Ella siempre tiró pa reina», finaliza con el plan de la obra. Coya/Coa escribe su propia historia:

Distante, atacada de una absoluta falta de contacto
temerosa de la oscuridad, escribo:
Parlamento, documentos, manifiestos (p. 199).

Parlamentos, documentos, manifiestos nos remiten al título de la quinta subparte de la primera mitad del libro. De este modo, el sujeto del enunciado y el de la enunciación coinciden en la novela. Esto produce como efecto un sobresalto, una reconsideración del marco mental con el que leemos la novela. La ficción se desficcionaliza, se percibe una fricción entre vida y ficción. La escritura pasa a primer plano, y con ella toda la pugna allí implicada.

En una discusión con Berta sobre el primer papel en la representación, leemos:

Las mujeres van a estar felices. Las mujeres estas
van a delirar de gusto, le rebatí. Va a ser todo una gran
copia, un sustituto, una toma colectiva del habla.
Que hablen, que hablen, que hablen,
llenando las voces la gran pieza y por
la claraboya central, la luz del atardecer
apoyando, esperando que la memoria
siga funcionando, operando sobre el
espacio de los derruidos cerebros (pp. 199-200).

¿Será esta mujer acallada, o vencerá? ¿Qué es lo que dice? ¿Cuál es su lucha? ¿Contra qué lucha? Hay «una gran copia, un sustituto,

una toma colectiva del habla»; hay una recuperación de la memoria (memoria del propio nacimiento que implica definición de una identidad), dilucidación del golpe militar chileno, intento de recuperación de la historia femenina latinoamericana, de la memoria acallada, de lo que no se ha dicho, de lo que no se dice. Es decir, aquello que en nuestro propio cerebro ha sido cercenado comienza a tomar voz en esta lectura. Dice Diamela Eltit:

Nuestra historia, organizada desde el trauma de la ocupación por los conquistadores españoles, insertó, junto con la ocupación, la bipolaridad de vencedores y vencidos, regimentando, de esta manera, el espacio territorial y el espacio del discurso. Así, se liberó para los vencedores el privilegio de construir el discurso oficial, el discurso oficial de la historia. Este relato fue evidentemente represor y excluyente para los cuerpos indígenas, habitantes primitivos del territorio.⁵

Esta memoria cercenada por las necesidades políticas de la colonización es la que Coya/Coa representa, así como su escritura. Memoria cercenada en el polo femenino, mestizo y degradado. Memoria que se perpetúa en la oralidad; allí donde la mujer, relegada al interior de la familia, vive ajena a la escritura, se perpetúa en el murmullo, en el habla, en el traspaso oral de sus contenidos.

Se trata de la recuperación del polo femenino latinoamericano desde su base indígena, su constitución mestiza, su reducción cívica. Inextricablemente unida a esta recuperación se rescata el habla popular, la oralidad de la lengua, el modo de evolución de la lengua que se habla: las coas.

La novela dramatiza esta pugna en la escenificación de la misma escritura. Es decir, es la escritura como objeto de la novela la que, al desplegarse protagónicamente, escenifica así su problemática inserción en el espacio de los discursos.

Del mismo modo, y desde este mismo punto de vista, comprendemos la ruptura de los cánones morfológicos, sintácticos, referenciales y genéricos. Se trata de poner en circulación el murmullo de la oralidad, de subvertir el orden oficial de los discursos, ligados tanto a la

⁵ Entrevista citada.

dictadura militar chilena como a la larga trayectoria de la dominación masculina del discurso, con su apego a las formas tradicionales de la sintaxis, la reverencia del léxico, las cotas más o menos inamovibles asignadas a los géneros literarios, la instalación del sentido único de los significantes.

La apertura del texto a diversos sentidos permite la relectura de los dispositivos culturales que encierran nuestra percepción y permite la revisión de aquella subjetividad que nos encierra en el mundo interior de la celda familiar, celda que aparece escenificada en la novela en su segunda parte. Esta segunda parte que escenifica la escritura como defensa de la versión de los vencidos, escritura que remite a la escritura de la novela, permite leerla como el intento de posesión del recuerdo, no solo de la propia concepción de la protagonista, sino además del acoplamiento mítico de la prehistoria latinoamericana, aquella de la que no hay constancias ni referentes, sino apenas retazos, hilos, caireles. Momento en que no hay aún escritura ni, por lo tanto, Historia. La Historia, la lucha por la versión de la Historia, se inicia después de la «noche de la tragedia», cuando el golpe militar chileno de 1973, cuando la conquista española.

Recordemos que las culturas prehispánicas no gozaban aún de escritura. A la llegada de los españoles, los aztecas mostraban pictogramas elaborados, cuya relación icónica se había separado lo suficiente como para tener significados simbólicos. Ese proceso se interrumpe. Pienso que la oralidad de esos pueblos debía ser fuerte y organizada como para permitir la perpetuación de una cultura que no dejaba de ser sofisticada y compleja. Por otro lado, si consideramos la pervivencia de las palabras indígenas que aún pueblan nuestro léxico —mapuches, quechuas, especialmente— podemos remontar el árbol de nuestra constitución cultural de modo tal que nos permita corregir ciertos errores de percepción que a veces nos ciegan. Indudablemente, el índice del ingrediente indígena es bajo, pero existe. Esta novela trabaja con las deformaciones del castellano producto de los usos coas. Es esta hibridez léxica la que nos instala en un vaciado cultural (lingüística, incesto cultural, deformación histórica y oral de la lengua), la que nos obliga a reconsiderar los sentidos de la herencia indígena y sus posteriores circunvoluciones mestizas. Se trata de una recomposición y modificación de nuestro espacio mental.

Es también desde este fundido y desde la asunción de la marginalidad femenina que comprendemos la ruptura de los géneros literarios en esta novela. Hay en ella inclusión de lírica, drama, género epistolar, revisión del concepto de lo épico.

La inclusión de características de diversos géneros en la confección y hechura del texto parece obedecer a necesidad de la expresión que no se tolera en los formatos tradicionales. Por ejemplo, la subparte «Testimonios, Parlamentos, Documentos, Manifiestos», que incluye mayoritariamente epístolas de las madres de las protagonistas y sus respuestas, pone de relieve, e instala en la escena del texto, un modo discursivo indudablemente dramático de dar cuenta de la realidad, vida y trayectoria de las mujeres, compañeras de ruta de Coya/Coa. Las cartas, como emisores a distancia de los sentimientos y vivencias de estas mujeres, nos hablan de la fuerza testimonial del documento que, al erguirse como tal al interior de la novela, convierte a la narradora en una recolectora de información y no en fabuladora. Nuevamente, nos encontramos frente a la demanda de la narradora de una inserción distinta en la mente del lector. Es novela, es testimonio, es Historia. La ficción de esta novela pareciera descansar en el modo particular en que estos diversos elementos –testimonio, escritura, versiones– se engarzan en un argumento.

La teatralización del coito de los padres por la Rucia incorpora otra modalidad en la escritura. El teatro aleja a la narradora de la escritura y nos instala de lleno en los sucesos. No hay relato, hay escenas.

La mezcla de géneros de esta novela se subordina a una característica crucial del texto: su codificación como novela épica. Allí donde tradicionalmente se considera la literatura épica como aquella que narra los sucesos históricos de un pueblo,⁶ con un sujeto de la enunciación distante y omnisciente, un héroe que condensa en sí el proyecto de su grupo y lleva adelante el éxito de la empresa, este texto contiene algunas semejanzas y diferencias con la convención literaria en relación con la épica. Hay la narración de los sucesos históricos del pueblo de Chile y la presencia de una heroína, Coya/Coa. Como sostiene Raquel Olea, la acción heroica de la protagonista conflictúa

⁶ G. Hegel: *Poética*, trad. de M. Granel, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948.

el discurso épico monológico en que el narrador habla a otro, y por otro, transmitiendo verdad y «significado trascendental».⁷

Es interesante anotar cómo la protagonista se asume como tal. Esto, a mi entender, pone en claro dos aspectos: el primero se relaciona con la competencia entre las mujeres, y acaba cuando la relación entre ellas se democratiza y se dirime uno de los puntos de roce entre las mujeres: Juan.

El segundo tiene que ver con la jerarquía de las madres y una historia de formación y designio de la protagonista. La validación de la Madre General y el reconocimiento de la jerarquía de las madres en relación con la capacidad de Coya/Coa de ser «memoria colectiva» (p. 247) la tornan en protagonista capaz de llevar adelante su empresa.

El desdoblamiento psíquico que permite la unión de las mujeres, y al que alude Raquel Olea en su comentario, se produce por el trabajo conjunto del plan de la obra que comanda Coya/Coa. Berta corrige incansablemente y todas ensayan. Cuando Juan logra arrinconar a Coya/Coa y ella escinde adjudicando a la Rucia la posesión de su memoria se produce –en el movimiento vengativo de la Rucia y la rebeldía frente a Coya/Coa– un reacomodo de la posición de las mujeres. Coya/Coa ha ejercido dominio sobre ellas; es la dueña del hombre y quien se le enfrenta. Las comparsas, llamadas así por Coya/Coa, la secundan por reconocer su mayor poder. Pero cuando la Rucia actúa el coito de los padres, hace gala de poder, lo muestra, lo usa; se colude con Juan en contra de Coya/Coa.

La Rucia toma el lugar de Madre General y alinea a las mujeres en la jerarquía. La respuesta a este interrogatorio es el tercer fragmento, titulado «Vencedores y Vencidos», y es el relato del menoscabo y la degradación de la mujer latinoamericana victimada y reducida, así

⁷ Raquel Olea: «Una épica de la marginalidad: *Por la patria*», *LAR*, núm. 11, Concepción, agosto de 1987. Ya desde el título de su primera novela, *Lumpérica*, unión de Lumpen y América, se registra una voluntad, un esfuerzo creador por descodificar de un modo inédito las relaciones entre sujeto y entorno a partir de la marginalidad. El protagonismo de seres marginales es el eje organizador de los textos. L. Iluminada en *Lumpérica*, Coya/Coa en *Por la patria*, los mellizos en *El cuarto mundo*, el vagabundo en *El Padre Mío*. Alejados de los circuitos oficiales de la cultura burguesa –circuitos económicos, sociales, familiares e institucionales–, estos marginados se erigen como figuras de la carencia y la transgresión, apropiándose de lugares públicos: la plaza, en *Lumpérica*, el bar en *Por la patria*.

como la expresión de amor de Coya/Coa por sus padres, su pasado, su historia, sus congéneres. Explícita su condición de Coya/Coa, mujer de larga trayectoria continental y frente a la Rucia depone su cargo, se asume solamente como Coa: solo el producto degradado. En ese momento, la Rucia depone el ataque y la reconoce:

–Tú Coya, reina y mía. Tú Coa también. Basta de lucha fratricida (p. 261).

La relación entre las mujeres se ha democratizado. El consenso es ahora general. Juan abandona el recinto. Coya/Coa escribe en la pared: «Paz y plenitud sobre el antro chileno». Todas las voces han ingresado al habla, incluida aquella de la rebelde Rucia. Y permaneciendo incluidas en el habla, ingresan, por lo tanto, a la escritura. De este modo el desbloqueo psíquico permite la mancomunidad de las mujeres recluidas y la colectivización del proyecto de la protagonista: *tornar de vencida en vencedora especie*.

Las mujeres se entregan a sí mismas las claves de sus procesos psíquicos de anulación, relegación y sometimiento. Y en este sentido, la escritura de esta novela cumple esta función. Se escribe la Historia de los vencidos, se explicita lo vedado, lo oculto y la historia de sometimiento y relegación de las mujeres. Del mismo modo, se valida la adultez de Coya/Coa cuando ella ingresa a su propia historia, es decir, cuando ella es capaz de escribir su propia historia.

Liberadas de la cárcel por la amnistía, salen en libertad las mujeres «[m]ultiplicadas en veinte coas de raza coya y yo coya en el incesto total de la patria» (p. 277). A continuación aparece un fragmento de escritura coa frente a cada una de las amigas de Coya/Coa, fragmentos en que cada una de ellas habla con palabras provenientes de alguna germanía o jerga propia de los países latinoamericanos. Algunas palabras allí usadas provienen de la germanía peruana o guatemalteca o boliviana. La liberación de las mujeres es la liberación de los lenguajes hablados, es decir, de la oralidad, de los dialectos rebeldes a los sentidos oficiales.

El coa, que es el lenguaje de los delincuentes, es aquel que el grupo crea para comunicarse entre sí y eludir la vigilancia de los perseguidores; su objetivo es volverse impermeable a la lectura de estos. De

allí también su hermetismo. El mismo sentido se percibe cuando es este lenguaje –cifrado, oculto, oral– el que adscrito a las mujeres, a los oprimidos, aparece en la escritura como modo de burlar la vigilancia. Es el discurso que se libera. En contraste, el castellano oficial es el de los conquistadores españoles, el mismo de la dictadura. La lengua oral –mezcla de jerga indígena y español–, lengua mestiza, no ingresa a la escritura; esta lengua, relegada a los rincones, a lo oscuro, es la que habla la mujer recluida, la que porta en sí los contenidos ocultos del polo femenino cercenado; la que puede decir lo que el otro lenguaje no permite.

En términos lingüísticos, toda la novela es un intento por cubrir el espacio que va de Coya a Coa; la escritura de la novela es un gran esfuerzo por semantizar el nombre Coya Coa, por cubrir el espacio «eriazó» de la identidad femenina latinoamericana, por trazar un hilo continuo entre los innumerables quiebres, violencias y cortes de la historia y la memoria. La escritura de esta novela padece, al igual que su protagonista, de los cortes y quiebres que implica la elaboración del recuerdo y la recuperación de la memoria.

La narradora acude a todos los recursos imaginables para decir lo que necesita decir; esto explica la mezcla de géneros y el remedo oral del habla, en que la escritura muestra rupturas morfológicas y sintácticas.

La recomposición de la figura de la madre es una cuestión notable y esclarecedora, por cuanto, si bien no se niegan sus culpas, se busca la comprensión de sus actos; incluso más, se anota la colusión de la figura masculina en la traición que ha cometido.⁸ Así, Juan toma parte de las culpas asignadas a la mujer: él es el traidor, el soplón, el que ha permitido la infiltración, el ingreso del otro:

El hombre que está al fondo la mira fijo y se da cuenta
la madre que usa uniforme. No alcanza a distinguir

⁸ Octavio Paz afirma que «si la Chingada es una representación de la madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino que en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es Doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero este, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Malinche se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles». *El laberinto de la soledad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1959.

el color del paño.

El hombre se mira con Juan.

Se guiñan.

Pasaron la madre al vino y ahora quizás la bala y el puño
la aguardan.

–Juan, grita la madre, hijo de puta, estai vendido a los
perros (p. 24).

Por primera vez, históricamente, se muestra el rostro traidor del hombre, su participación en la tragedia. De este modo, la recomposición del mito fundacional latinoamericano y su historia vuelve a tomar un giro. En este caso, es la hija –Coa Coa– la que vuelve a reflotar la historia, con su fuerte resistencia y su potencia reparadora.

No hay condena ni para el padre ni para la madre. Incluso, Juan es protegido «del compacto juicio que le (te) vendrá» (p. 274). Como contramemoria de Coya/Coa, como contrapartida de la ahora triunfante versión de los vencidos, él es reconocido como sujeto clave de los acontecimientos:

Voy a protegerte para que me expliques, suplicando el
perdón para el fenecimiento de mi padre y el soplo
enclavado.

Vagarás por las calles, llorando (p. 274).

La posible hipótesis de la tenaz búsqueda del poder de un huérfano de Historia (padre ausente-madre degradada)⁹ y la retahíla de

⁹ Al respecto, las observaciones anotadas por Sonia Montecino resultan esclarecedoras. En nuestra cultura, conformada por hijos de madre india y conquistador español, el padre se vuelve un ausente, el hombre después abandona a esta mujer embarazada. Sostiene Sonia Montecino: «La unión entre el español y la india terminó muy pocas veces en la institución del matrimonio. Normalmente, la madre permanecía junto a su hijo, a su huacho, abandonada y buscando estrategias para su sustento. El padre español se transformó en un ausente. La protagonista, presente y singular, era quien entregaba una parte del origen: el padre era plural, podía ser este o aquel español, un padre genérico». *Madres y huachos*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1991, p. 49. Es así como las identificaciones primarias llevan a la mujer a encontrarse en su ser madre –como su madre, su abuela y toda su parentela femenina– y para el hombre, allí donde no hay figura paterna, «en ser indefectiblemente un hijo, no un varón, sino el hijo de una madre» (ibid., p. 49). Por mi parte quisiera agregar las observaciones de Hernán Vidal y que S. Montecino recoge. Para Vidal, el ejército

complejos y sentimientos de inferioridad (la situación de impotencia que devela la Rucia) que de ello se desprende puede quizás explicar, como espera Coya/Coa, la conducta de soplonaje que llevó a la muerte al padre de Coya/Coa. El mito sigue su trayectoria: madre india, padre español, hijos mestizos. La hija reivindica a su madre, engrandece su género. El hijo, «huacho», humillado, machista, vencido, se debate entre la negación, la mentira y la culpa.

La figura femenina adquiere otro cariz: ya no está sometida al arbitrio masculino. En términos de Octavio Paz, no puede ser «chingada», violentada. Si así ocurriera, hay «*ad portas*» un juicio histórico. Por esta razón, la importancia de la escritura, su dejar constancia:

¿Qué has dicho de Juan?

No he dicho nada.

–Está aquí anotado por tu puño y letra, pero quiero que lo repitas una y otra vez hasta que lo olvides.

Abrió la puerta y llamó a la compañía.

–Coya les va a decir, va a enmendar su conducta ante nosotros.

–Igual lo tienes anotado. Se los voy a decir de una sola vez y definitiva: que Juan es un soplón, me refiero (p. 59).

El acceso de las mujeres a la escritura de la Historia es crucial ya que, de ese modo, deja de ser ella el «chivo expiatorio», el recipiente del mal, la Eva culpable.

Juan Carlos Lértora (ed.): *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, pp. 141-154.

se constituye simbólicamente, en el imaginario mestizo, como la figura del padre ausente, asimilado a los conquistadores; intentando responder las preguntas acerca de las posibles identificaciones de este hijo huérfano de padre, este «huacho», Vidal postula que los mestizos resuelven las repercusiones desorientadas de su particular conflictiva edípica, plegándose al padre ausente con una férrea lealtad y desplegando su ferocidad contra los parientes de la madre. Hernán Vidal: *Mitología militar chilena. Surrealismo desde el superego*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, núm. 6, 1989, p. 72.

El cuarto mundo. Desde la comunidad «paria» hasta la aldea global y mercantilizada

EUGENIA BRITO

El cuarto mundo,¹ la tercera novela escrita por Diamela Eltit, tiene un complejo tramado de mundos imaginarios que se entrecruzan y absorben en el escenario textual de una casa periférica, situada en los bordes de la comunidad local.

El protagonista de esta novela se encuentra en un escenario abstracto, en el cual él mismo como narrador es encargado de contar la fecha de su propia gestación y nacimiento, a la par que da cuenta de su fantasmal categoría de doble de su hermana melliza, cuya aparición vive como acoso, atracción y horror.

La apuesta literaria del libro consiste en abrir la escena cultural a la primera casa vivida por el hombre, el vientre materno, y sumergir la escritura en la cámara uterina como lugar en que acontece una versión tanteada como la primera en que emerge y se sociabiliza el significante cultural y político que moviliza la psique de dos hermanos mellizos.

Sin embargo, la frágil situación de la casa se repite en la debilidad de la figura que la narra, lo mismo que en las sensaciones y pulsiones que dominan a la voz masculina, según relata en el monólogo interior, en que se inicia el libro.

Si la narración toma como eje una casa metafórica, también la historia transcurre, desde su inicio, con sensaciones y pulsiones inéditas, para las cuales no existe el dispositivo lingüístico. De modo que la autora se aproxima de manera audaz, focalizando la narración en el propio hijo, quien, enfrentado a un sueño materno, relata:

[...] contenía imágenes distantes y sutiles, algo así como la eclosión de un volcán y la caída de la lava [...]. El color rojo de

¹ Santiago de Chile, Editorial Planeta, Biblioteca del Sur, 1988.

la lava me causó espanto, y, a la vez, me llenó de júbilo como ante una gloriosa ceremonia (p. 12).

Estos sueños se despliegan como ecos y resonancias de una pareja que acopla mentes y cuerpos de una manera indiferente y dispar. Son engendrados en medio de la enfermedad y el delirio de la madre y con la desesperación de un padre, asustado por ese cuerpo pulsional que es el de la esposa.

La casa está ubicada en los márgenes de una ciudad chilena. Ese margen social, continental y político se corresponde con el sutil tratamiento que en esta novela Eltit realiza de los márgenes e intersticios somáticos y psíquicos de la mente humana. Y se conecta también con los sentidos que pueda tener la concepción matérica de un libro escrito sobre la periferia y a partir de ella.

Una casa que contiene las ruinas de una familia, si esta se concibe como la relación par, por ende, dialogada, de personas que arman una familia y que preparan a sus hijos para su ingreso creativo en la sociedad a la que pertenecen. Nada de eso ocurre aquí. Padre y madre funcionan separadamente, como en una guerra sin cuartel, en la que cada gesto, cada acto del uno tiene su repercusión en el (o la) otro (a).

Los mellizos asisten desde su niñez a esa contienda, pero a su vez mantienen una alucinada atención del uno en la otra. No preparados para una división de identidades, permanecen, desde la mirada del varón que narra en la primera parte, simbióticamente unidos, lo que conducirá al drama que narra este libro. Cito:

Éramos apenas larvas llevadas por las aguas, manejadas por dos cordones que conseguían mantenernos en espacios casi autónomos.

Sin embargo, los sueños de mi madre, que se producían con gran frecuencia, rompían la ilusión. Sus sueños estaban formados por dos figuras simétricas que terminaban por fundirse como dos torres, dos panteras, dos ancianos, dos caminos (p. 13).

El trabajo narrativo hurga en el proceso de creación de identidades cercanas a la enfermedad, que no logran, por un programa familiar psicotizante, ni la independencia ni la autonomía. Más bien se trata

aquí de una profunda y total desidentidad, en que cada uno de los mellizos pierde en el otro sus contornos.

A la ansiedad del feto varón, la mujer responde con la obsesión; ante su alejamiento, la hermana busca trucos para acercarse, planeando ante los movimientos de retiro del hermano dejarse llevar por la corriente de las aguas embrionarias para acosarlo y estrellarlo, de modo amenazante para él. Ese momento íntimo lo obliga a enfrentarse a la obsesión de ella, en la que encuentra la profunda complicidad con la madre.

Ya desde la cámara uterina, el futuro niño ejerce la disciplina de pensar, así logra saber que cada una de las acometidas de la hermana responde a claves de sueños maternos que para él son traumáticos, insoportables. La madre genera una barrera ante él (p. 15).

Así enlazados, logran los hermanos combatir el miedo a la ceguera del futuro hijo varón, causado por el hecho de asistir a los terrores maternos desde la oscuridad y enfrentados a sonidos guturales de una madre, cuyo relato les parece premonitorio y aterrante.

[...] casi asfixiado crucé la salida. Las manos que me tomaron y me tiraron hacia fuera fueron las mismas que me acuchillaron, rompiendo la carne que me unía a mi madre.

Fue un día después de mi hermana. El roce con las piernas de mi madre me preparó a la áspera tosquedad de la piel adulta (p. 22).

Si Diamela Eltit en esta novela renueva su escritura, su proyecto literario va a desplazarse desde el espacio de la periferia en las ruinas de la ciudad devastada por la dictadura, hacia los espacios más íntimos de la familia como una célula política, pero también como núcleo corroído por el poder dominante. Desde la primera casa del hombre, el alucinado vientre materno, el hermano mellizo, María Chipia, es desplazado por su hermana, con la que conjuga su identidad en los bordes de la placenta que los une sin mantener oposición. Pues la madre no sabe (o no puede o no quiere) separar esos cuerpos/esos textos del psiquismo que los mantiene unidos.

De modo que es una casa situada en la periferia, al margen de la ciudad, la que determina la estructuración de la escena en que sucede el incesto dirigido de manera inconsciente por los padres, desde la

formación del objeto de deseo hasta su desvío, por el efecto de un gesto, un sueño, una palabra sobre el otro o la otra, que ocupa un lenguaje.

Podríamos decir que este texto marca un cambio en su desarrollo literario, abriendo una segunda fase de la narrativa elitiana, que aborda el neoliberalismo, después de la salida de la dictadura. La primera etapa correspondería a *Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986). Primera etapa de la alteración de la sintaxis para alojar en ella las diferencias políticas, culturales y sociales. Abrir la frase para instalar en el silencio gramatical la propuesta alterna y corrosiva de la cifra del margen en los años 80. *El cuarto mundo* abre un nuevo espacio textual que, respetando las unidades sintagmáticas y semánticas, inaugura una narrativa marcada por otras características, tales como la fusión inesperada de texto y metatexto en la sintaxis novelística. Atraer también desde lo imaginario lo casi imposible de nombrar: el mundo preedipico, inasible por medio del lenguaje.

A esa segunda etapa pertenecen también *Los vigilantes*, *Vaca Sagrada* y *Los trabajadores de la muerte*, por su trabajo formal, que se hace más pleno y lúcido, intentando desde nuevos ángulos la reconstitución de la escena narrativa. Y por la crítica permanente a la política neoliberal, marcada por la selección formal de temas y por los abordajes poéticos de sus textos.

Cesa también la deconstrucción de los órdenes sintácticos, gramaticales y léxicos, para pasar directamente a la crítica más abiertamente política del sistema neoliberal instalado en Chile desde hace ya varios años.

El metatexto de *El cuarto mundo* se entrega mediante la participación de una tercera voz narrativa, que aparece al final del texto y que le da un giro insospechado y un sentido muy preciso a la narración, generando fisuras en la lógica binaria como sistema de estructuración del pensamiento. Porque si parte de la novela ocurre dentro del misterioso primer mundo de dos embriones en el útero materno y, además, ya lo he mencionado, el embrión masculino guarda memoria y da testimonio de la gestación de su melliza, muy bien podemos suponer que los sentidos, recorriendo las huellas somáticas en la memoria de un adulto sobre su propia genealogía en la secreta cámara materna, siguen las huellas de la histeria en la fugacidad del significante paterno.

Como en todas sus otras novelas, la escritura no es sino la puesta en escena de un ritual. Su composición será, entonces, la simbolización

de una alucinación en que las figuras masculina y femenina elaboran el texto del origen, que por cierto está, como todo origen, diferido y relatado desde el lenguaje.

El habla masculina es débil, cercada tanto por los padres como por la hermana, desde su propia concepción hasta el momento de la narración. Repite el habla ausente de un padre fagocitado por la madre y recibe los deseos de la madre, a la par que actúa como un fantasma de la hermana, apareciendo «como una larva», según la escritura. Su compañía, el dolor de la compañía que el hermano representa, se explica en parte por la marca en su memoria de un desalojo paterno, de una ausencia psicogenética y, por ende, la asunción de una bastarda. Una cosa trae la otra y la soledad, el desamparo, el carácter tercermundista de la «casa» tienen como consecuencia el inevitable incesto de dos hermanos que se sienten indivisos, sin fronteras entre ambos.

El desborde familiar, como todo exceso, conduce a la muerte. Tras producirse el incesto entre los hermanos, este lleva al paroxismo la tragedia familiar. Los padres abandonan a los hijos culpables, pero esa tragedia tiene un final curioso y ambiguo. Veamos: «Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y un 8 de abril, diame-la eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta» (p. 128). La inclusión del nombre de la autora como personaje de la novela cierra el texto y es clave para comprender los sentidos de su desarrollo. ¿Quién es aquí diamela eltit y cuál es la hija que va a la venta?

Podríamos apresurarnos en contestar que la novela entrega por fin el nombre de la innominada melliza a la que superpone el nombre de la autora. Pero creemos que se trata de un proceso más complejo. Si Diamela Eltit escritora incluye su propio nombre —y no es la primera vez, también lo hace en *Lumpérica*— es que ella crea su propia ficción, planteándose como personaje que va a parir «en una casa abandonada a la fraternidad», para hablar de una venta que curiosamente se pregonna al final del relato. Se trata, entonces, de una partitura diferente, ni más ni menos que la de una novela que es, a la vez, metafóricamente «una niña», lo que da cuenta del carácter periférico y tercermundista de esta escritura.

La novela es completamente circular en su estructura: se habla de y se crea un embarazo; se abre y se cierra con un parto. En el último

parto, la fecha «entre un 7 y un 8 de abril» se gesta en la dualidad de un cuerpo textual que abandona y da a la venta.

La literatura ya no es concebida como en *Por la patria*, en una reparación histórica, como resistencia al poder oficial, sino que muestra el fin de una era: la moderna, y la llegada de la posmodernidad: lo que se vende ya no es un libro, del que se espera ilumine los sentidos del relato latinoamericano. No. Lo que se vende es la ilusión de un sentido, de su verdad y su contexto. La novela aborda aquí, desde la construcción de la casa «sudaca», su paradójica enunciación literaria, esto es, la situación de América Latina en el mercado neoliberal, su dependencia social y económica.

Por lo tanto, periferia y mujer son signos que se asocian y que mutan la construcción genérica en que los roles masculino/femenino son un espacio indiviso ante la «minúscula sudaca», que es la niña que va a la venta. Esta niña que aquí aparece es la gran metáfora de una nueva ordenación social construida políticamente para la cultura popular y masiva latinoamericana. Es la niña que asume el lugar de la periferia y de la construcción de una subjetividad nombrada como femenina, por joven, por lo tanto, contiene un futuro posible, el que será ya no lo local, puesto que, con la niña, hay un imaginario que se fuga y que se transporta al mercado internacional.

La figura de la niña se asocia, además, a la semiotización elitiana de su escritura en esta fase como productora de un género «novela» que realiza una correlación entre nación, escritura y mujer. En esta correlación, la mujer asume la condición productora de signos que algunas veces disloca y, en otras, moviliza y desplaza. Aquí los condensa en una niña paradójica, cuya aparición como significante al final del libro moviliza hacia atrás todo el proceso de construcción del relato del texto. Por ende, lo que se vende es una niña nacida de la periferia misma, la venta trasciende los bienes materiales. La venta va al simbólico mismo, esa es la transacción final.

Por ello, esta «niña» actúa la fantasía periférica de la hermandad unida al amor, la locura y la muerte de los dos seres expulsados del paraíso familiar, cuyo destino era al fin anticipado por la incapacidad de la madre y por el desdén paterno.

La familia debe mostrar su lado destructivo y canibalesco, provocando una mortal y fratricida lucha por la posesión de los cuerpos de los mellizos y de la hija menor.

La era del libro, que se inaugurara con Cervantes y El Quijote ha terminado. Con ella, la expectativa de «representación» de una comunidad que en ese objeto alegorizara proyectos históricos en curso y la contienda histórica que los posibilitaba. Ahora lo que se muestra es el ingreso al mercado y al libro como un objeto que se desplaza de frontera a frontera, diseminando el lugar de su procedencia.

El enigma de la novela en análisis está en proponer un texto que contiene todos los requisitos de un gran libro para la época moderna, dentro de las postrimerías de la modernidad, en la posmodernidad, en que el mercado está presupuestado como comportamiento significativo del intertexto producido y provocado por él. El mercado, entonces, no es un «afuera» prescindible; está contenido, con toda su impunidad, en la construcción tanto de la casa periférica, como de la comunidad-familias-hijos-hija de la que habla *El cuarto mundo*.

Entonces, otra luz ilumina el texto. Una luz de neón, la de las metrópolis y sus suburbios periféricos. La de los grandes consorcios financieros metropolitanos que multiplican sus redes en oficinas de préstamos y convenios. Esa luz nos hace ver como los nombres de los capítulos: el admonitorio «Será irrevocable la derrota» anticipa un consabido destino para la letra minúscula sudamericana, mientras que «Tengo la mano terriblemente agarrotada» apunta al cansancio de la pulsión escritural, a la angustia de un esperado y próximo apocalipsis, a la visión de la desintegración de todo sentido que rescate una porción, un espejismo siquiera de alguna instancia salvadora para esta casa metafísica que es *El cuarto mundo*. A la mendacidad de esta casa. A la venta de cuerpos, y de partes del cuerpo, órganos en el mundo ya descrito por Giorgio Agamben en *Homo sacer. El poder...*²

Por ello, resulta interesante la necesidad de contar la historia de un nacimiento, desde su gestación como embrión, y todas las vicisitudes, el acoso, el ahogo, la sospecha, la angustia, la terrible necesidad del Otro, que demarcan esa periferia tercermundista que es la del subalterno latinoamericano. Su planificación incestuosa dadas las cosméticas femenino/masculino elaboradas por la ideología burguesa y la unión no casual entre economía y deseo que politiza los estereotipos hombre-mujer hasta el extremo de convertirlos en grandes significantes textuales. Esas máscaras caen.

² Véase *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, España, Pre-Textos, 1998.

Caen desde la consagración de un crimen: hacia los cuerpos, la base matérica y viva de toda transacción y la estipulación de una venta. En parte ese crimen proviene de la salvaje extirpación de una psique del referente paterno.

Ausencia que es suplida por el mito como consecuencia, en la compulsiva repetición de ese tiempo abstracto e irreal en la historia.

Pero la necesidad parte de la carencia. Carencia de cuerpo, de autonomía, de identidad: carencia de rostro. Género mixto y, por tanto, la caída en la tan nombrada histeria: la desesperada y fantasiosa búsqueda del amor en los cuerpos sin nombre para llenar un lugar que no existe no tiene más paradero que medir siempre su inconmensurable vacío.

Repetir en todos los cuerpos el nombre del que hace caer: el incesto latinoamericano, tan frecuentemente amparado desde la familia y su promiscuidad, protegida por la Iglesia y legalizada por el Estado, aunque este último no sea sino un montaje de signos que protegen la pequeña periferia de su completa caída como masa incivil, librada a la desafiliación íntegra a la comunidad, sin deseo de pertenencia, pues ya no se sabe bien a qué pertenecer. El país ha perdido su historia. Lo que queda es una parcela de poder de las apariencias, una masa asalariada y tribus nómades que ensayan una historia tatuada sobre la base de corporalidades escénicas traducidas de los escenarios del primer mundo.

Por ello, alegóricamente, como es propio de Eltit, en la vidriosa cámara uterina –y mirada con todos los *flashes*– se gesta la obsesión desgarradora de ser, como los mellizos, el Otro y el Mismo, de no encontrar diferencia. Este deseo, que parte de la madre, va a aplastarlos, por ello, «es inevitable la derrota». La ilusión de poder la da la no diferencia, la total compenetración del uno en la otra. Es el vacío corporal y ontológico lo que los lleva a buscar, en el precario e incipiente cuerpo del otro, la repetición del programa psicotizante: entre el 7 y el 8 de abril.

El cuerpo de la niña dada a luz cita a la pareja incestuosa, su crimen es la venta. Pero la venta es una vez más la desmaterialización de la historia, la pérdida de toda autonomía para la densidad local. La niña, sin nombre, abandonada, se disemina, de manera castigada por la aldea global y las transnacionales, mientras que sus padres se pierden en la irrealidad y la pérdida de sentido de la textualidad latinoamericana.

La casa se convierte en el país que, desde el útero materno, se vuelve absorbente y desquiciador. La casa comienza siendo una cárcel vigilada por el ojo normativo ciudadano que exilia a los incestuosos, preparando su tránsito a la muerte de la pareja. La figura monstruosa y asexuada de la hermana menor, María de Alava, es el puente entre los padres y la pareja. Ella expresa como síntoma lo abigarrado del lugar, lo informe del cuerpo femenino posesionado por los síntomas delirantes de la psicosis:

Estamos salvajemente preparados para la extinción. Un pequeño e iluminado grupo familiar maldito. María de Alava, poseída por la obsesión, me ordena que me incline.

Ya no será posible mi confesión de rodillas –le digo– estoy permanentemente expuesta a la náusea. Mirarte desde el suelo me asquea.

No dilates, no divagues. Examinemos el último artículo.

Soy culpable, María de Alava. Yo misma clamé el delito. Fue mi goce profundo el que impidió detener el arqueo de mi cuerpo.

María de Alava apunta. Anota los cargos que resultan excesivos para una sola muerte. Si yo me extingo, María de Alava ahogará al niño. Quedará libre. Pero nuestra casa está sitiada por la nación más poderosa del mundo y ella tampoco pervivirá.

(En mi vientre el niño está sufriendo convulsiones).

Mi padre gime en la otra pieza, gime por la vergüenza de mi madre.

Mi padre se ha convertido en un insoportable voyeurista –digo– (p. 101).

La naturaleza alucinante del hermano radica en la imprecisión de algunas percepciones y por la dificultosa narración de los imposibles orígenes (que fueran escritos en la novela, pero ya traducidos con su puntuación enferma), que lo llevan a la dificultad de encontrar una vía de organización identitaria. No poder encontrar en el otro más que la respuesta a pulsiones narcisísticas no satisfechas en la primera etapa de su formación infantil y adolescente. No poder reconocer una

diferencia, sino siempre un doble, una sombra poderosa de sí. Ello genera la enfermedad, una revolución orgánica que anticipa y predice el cambio radical que vivirán los hermanos.

Ser en la mirada del otro es la poderosa demanda de la escritura, y este otro se expande desde un cuerpo materno a un cuerpo-país, un cuerpo cultural y político, aunque ello signifique el sacrificio del cuerpo femenino, y a la ausencia del Otro, su producción en el teatro del cuerpo, en la histeria. El cuerpo que la padece aloja esta falta en él, haciéndolo arquearse hasta morir, agarrotado (como la mano que escribe).

El cuarto mundo sella, en la psique de la melliza, su drástica bisexualidad, lo que ella llama su «desorden genital», que genera el deseo del incesto y, por ende, la aparición del hermano como pareja, su unión física como repetición de la unión biológica alucinada en la cámara del útero materno. El vientre de la mujer como una cárcel se reitera en sucesivas imágenes hasta llegar a ser la alegoría de un país, invadido y sometido a «la nación más poderosa del mundo».

Porque ¿qué es lo que impulsa a la figura femenina hacia ese otro, su doble, auspiciando su propia victimación? La comprensión de una clave genética. El ojo del hermano, el ojo del padre cuya mirada auspicia el corte de la unión alegórica del cordón. Esa mirada desea la separación, aunque el ojo sepa la profunda avidez del continente materno por su contenido: sueños, restos, deseos insostenibles, excedentes, residuos de excesos que portan el cuerpo de la hija.

Entonces parir se convierte en la gestación de un híbrido, que simula su pluralidad de fuerzas y energías en las formas excedidas y desalojadas de su autonomía, siempre en un fluir inestable y dramático de continuidades y asociaciones con la otra o el otro de la otra (la madre).

La mirada de este fluir sobre los muros, sobre el suelo de la casa y sus postreros, cautivos cuerpos, es la última frontera.

La casa es la extensión de ese laberinto uterino por donde las formas hijas se deshacen y pierden toda posibilidad de actuar un ser que reconozca el otro como no más no menos que el yo.

Y así como en *Por la patria*, el incesto de Coya-Coa con su padre da la clave de su poder, en *El cuarto mundo*, novela de mayor desolación que la anterior, el incesto con el hermano auspicia un sacrificio y el fin de una territorialidad que sucumbe al poder. La única permanencia es la literatura que no puede sino ser configurada como una niña que va

a la venta. Y lo hace como un bien vendible, cumpliendo el estigma de la orfandad, obedeciendo a los padres, también desamparados y huérfanos.

La criatura en venta no puede sino ser una niña, dado el carácter semiótico del proyecto literario de Eltit. Si el continente latinoamericano, leído desde sus novelas, marca la ausencia o muerte del hombre como héroe fundador de la cultura, entonces es la mujer la que asume, desde una profunda crisis, este desorden no solo genital sino histórico. Y la escritora aquí corrige la historia, pero lo hace desde el desgarró, el sufrimiento reparante del cuerpo femenino.

La ficcionalización de la locura en *El cuarto mundo* es la producción de un texto que encara las estructuras de poder a partir de la locura, en una primera instancia, y de la bisexualidad, en una segunda. Los nombres de bruja, María Chipia y María de Alava, no son un recurso casual dentro de la novela. La bruja medieval, sobre cuyo texto histórico buscó materiales Diamela Eltit para concebir su historia, es el antecedente de la histérica contemporánea. La bruja es solitaria y aterradora; es un arquetipo en que se condensa todo lo prohibido para la mujer dentro del mundo medieval. Por ello fue tan severamente castigada, quemada o liberada en cuevas en medio de la selva, desnuda y sola, destinada a morir. Razones por las que no es ajena a los desenlaces narrativos de los personajes de Eltit.

En cuanto a la histérica, encerrada en el núcleo familiar, permanece atada a él, reproduciendo en su cuerpo como escenario sus deseos hacia el padre, hermano o cuñado (como podemos leer en Freud). La histérica es también una mujer sola, estéril y repudiada y, por lo tanto, marginada por cuanto no puede facilitar como «don», lugar tradicional de la mujer, la circulación de las economías entre familias y grupos sociales. La histérica es presa de un Edipo que no puede romper. Estos nombres requeridos, atraídos por las cargas semánticas del texto, desde su literalidad, son marginales en relación con el texto oficial. Figuras sacrificadas de ayer y de hoy. El abandono y el exilio es su condena.

Ahora, la escritura de *El cuarto mundo* imprime sobre esa cultura castigadora una lectura dual, tanto a partir de la historia que narra, como desde la concepción matérica del libro. Si bien el texto no cuenta más que «una irrevocable derrota», la mano «agarrotada de la escritura» también posibilita un modo de circulación de ese deseo: la venta. La conversión en mercancía, en un objeto seductor, generador de deseo,

es la ironía con la que críticamente Eltit enfrenta el fin de la fraternidad y la cohesión sociales en la era posmoderna. La casa se deshace, víctima de la locura y el abandono, pero su «hija», la novela que la relata, va al mercado. Esa es la propuesta final de esta novela, así lee la «comida oficial» en la que se supone que comparecen todos los poderes que conforman un discurso hegemónico que ha descartado el lugar, por difícil, por feo, por inútil y que se viste de gala para estar en el mundo en el que Chile no es sino un pequeño e insignificante punto del hemisferio Sur.

Eugenia Brito: *Ficciones del muro. Brunet, Donoso, Eltit*.
Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2014, pp. 127-141.

Cuerpo, escritura y biopoder en *Vaca Sagrada*, de Diamela Eltit

KEMY OYARZÚN

*La generación actual se concibe y se percibe Antropófago.
El Antropófago: nuestro creador, principio de todo.*

ANTÓNIO DE ALCÂNTARA MACHADO

Cuerpo vivido. Cuerpo visto

Cada comunidad imaginaria inscribe el cuerpo en determinadas posibilidades semióticas y semánticas, y tiene además sus formas específicas de significarlo. Los estudios feministas y cuir ponen en el debate ciudadanías corporeizadas.¹ Anteriormente, desde la fenomenología, la percepción irrumpía en el escenario. Merleau-Ponty distinguió entre «cuerpo vivido» y «cuerpo visto», insistiendo en que este último ha hegemonizado la cultura occidental, particularmente a partir del *cogito* cartesiano, «pienso, luego existo».² Se inaugura un nuevo desplazamiento: existo, percibo, veo, pienso.³ En consecuencia, podríamos

¹ Lo *queer* o *cuir* se refiere al movimiento por los derechos sexuales LGBTI (lésbicos, gay, bisexuales, trans, intersexuales). Implica la visibilización, el radicalismo político cultural contra leyes discriminatorias y, en especial, orgullo de la propia homosexualidad (José Fernando Serrano y otros: «¿Cómo se piensa lo “queer” en América Latina?». Presentación del dossier. *Íconos, Revista de Ciencias Sociales*, 2011, [sin mes] ISSN 1390-1249, p. 3); desestabilizar el binarismo que imponía e impone la heteronormatividad. Para Beatriz Preciado, se trata de nuevas formas de hacer política (Beatriz Preciado: *Testo yonqui*, Madrid, Espasa-Calpe, 2008, p. 13). América Latina se apropió del término *queer* acuñado en Norteamérica para referirse a lo abyecto, a lo cuir; noción de género en desborde, capaz de provocar que las categorías identitarias no solo se ubiquen en la frontera sino hagan de ese un lugar de deleite y exceso, de modo que funciona como categoría de análisis para ciertas subjetividades contemporáneas, sobrepasando la nominación norteamericana.

² Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenología de la percepción*, trad. de Jem Cabanes, Barcelona, Planeta Argentina, 1993. Edición original, París, Gallimard, 1945.

³ Según Carlos Ossa, «la inauguración de un modo de organización visual del mundo que no tiene una concepción definida y estructurada, más bien, asume la ley mimética de la reproducción mecánica —propia del período— y la convierte en un sistema de

insistir en que, subordinada a la cultura occidental, la «ciudad letrada» latinoamericana también ha hecho pasar la existencia de lo diverso por la ilusión unitaria y excluyente de la mirada, una mirada racionalista, patriarcal y neocolonial. *Vaca Sagrada* se instala en el eje de la tensión cultural entre esa «ciudad letrada»⁴ y una «ciudad encarnada» que emerge en los 80 y se ha acentuado con fuerza en la posdictadura a partir de movimientos sociales corporeizados. La relación entre uno y otro registro tiene que ver con la diferencia entre «cuerpo fragmentado, percibido» y «cuerpo simbolizado», entendiendo que esa simbolización hace pasar como unitario y homogéneo el cuerpo pulsional. Más que el cuerpo visto, el cuerpo existente, plural y fragmentado deviene la instancia más porosa al movimiento y a la heterogeneidad. Metodológicamente, el presente estudio es deudor de los feminismos teóricos, cuir y de los estudios culturales latinoamericanos.⁵ La dimensión sexo-género como performativa es central a nuestra mirada, en la medida en que desencarna la diferencia binaria y la expone a desplazamientos que expresan nuevos y móviles agenciamientos, siempre incardinados, encarnados, transitorios.⁶

Los retornos del cuerpo existente y fragmentado han sido persistentes en la cultura, sobre todo desde El Bosco al surrealismo, pero también en textos de los pueblos originarios, marginados de la mirada colonial, tales como el *Popol Vuh* o el *Chilam Balam*. Desplegar literariamente el cuerpo fragmentado de lo existente implica simbolizar una subjetividad encarnada en el tiempo y el territorio, proceso de creación perceptiva y verbal que *Vaca Sagrada*, novela que Diamela Eltit publicó al comienzo de la posdictadura, pone en debate.⁷ Creo que Diamela Eltit resignifica los modos de habitar cuerpo a cuerpo la ciudad letrada, sin renunciar al potencial deseante de la letra *incardinada* o

veridicción, disciplina y estatus». «El soberano óptico: la formación visual del poder». *Revista Chilena de Literatura*, núm. 89, 2015, p. 216.

⁴ Ángel Rama: *La ciudad letrada*, Nueva Jersey, Ediciones del Norte, 1984, p. 20.

⁵ Kemy Oyarzún: «Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual», *Asedios a la heterogeneidad cultural*, ed. de Mazzotti y Zevellos, Filadelfia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, pp. 81-100.

⁶ Cfr. Raquel Olea: «El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 42, 1993, pp. 165-171, y Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

⁷ Diamela Eltit: *Vaca Sagrada*, Buenos Aires, Planeta, 1991.

encarnada, aspecto central de la propuesta de los movimientos sexo-genéricos disidentes.⁸ El sujeto encarna, siempre en movimiento para desplazarse, móvil y performativo, en un proceso de fuerzas (afectos y desafectos) que se interceptan según variables de tiempo y espacio, históricas y territoriales. Para Michel Foucault esa encarnación no solo es un problema literario-cultural, sino biopolítico, al convertirse la propia vida material en objeto de poder a partir del siglo XVIII.⁹ En el caso de las dictaduras del Cono Sur, el cuerpo se experimenta en un vuelco materialista. Rematerializados con sentidos ético-políticos, estéticos, lo personal y cotidiano, así como los cuerpos mismos en sus actos de habla, dejan entrever las relaciones cotidianas de poder. El poder tatúa los cuerpos directamente; por ello la invisibilización de esos tatuajes –bien lo devela *Vaca Sagrada*– habrá de «doler» en la carne.

Para los dispositivos victorianos (de larga duración en Chile y América Latina), el blanqueo corporal ha afectado sobre todo el sexo en una era en que se disputan su laicidad, heterogeneidad y pluralismo. La dialéctica de la represión en la modernidad tiene como nudo más temido la concepción laica del cuerpo, incluida la familia.¹⁰ Los feminismos han evidenciado esa tensión, desde proyectos de igualdad y diferencia, a partir del concepto de sistema sexo-género; rearticular sexualidades, culturas y ciudadanías es parte del pensamiento de diferencias equivalentes y no jerárquicas.

El sexo sigue expresado como no laico, pasando de esa sacralización premoderna a su fetichismo como mercancía. Ese sería el referente

⁸ Al preguntarse por las corrientes lingüísticas, los sujetos «sexualmente diferenciados» y las formas específicas de la desobjetivación femenina, la lingüista Patrizia Violi insiste en que el sujeto está encarnado, incardinado, aunque la lingüística tradicional no lo concibiese así. Es el sujeto trascendental y esencialista el que aparece descorporeizado. En el caso chileno y latinoamericano debemos entender que esa descorporeización es efecto de neo/colonización. Cfr. Patrizia Violi: *El infinito singular*, Valencia, Universitat de València, 1991.

⁹ Michel Foucault: *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1986, p. 818.

¹⁰ La familia es uno de los aparatos ideológicos aparentemente «íntimos» del Estado y, como tal, sirve para dobles propósitos. En Chile el «filiocentrismo» o ideologema de la familia se acentúa en dictadura. Este ideologema moldea los sujetos en las «artes» y «artimañas» del vasallaje. Es el Estado «vuelto del revés». Caracterizamos como «modernización conservadora» el ideologema de la familia predominante en Chile. Cfr. Kemy Oyarzún: «La familia como ideologema: género, globalización y cultura en Chile», *Revista Chilena de Humanidades*, núm. 20, 2000, pp. 115-146.

más profundo y condensado del término «sagrado» en el título de la novela que aquí nos ocupa. La protagonista narradora expresa el mandato hegemónico de tener que «borrar cualquier atisbo de carnalidad» (p. 90), pese a que su cuerpo estaba «en estado de permanente demanda» (p. 90). El ideograma predominante del sexo y la familia constituye en posdictadura una forma de «modernización conservadora»¹¹ cuyas operaciones son dobles: a) mandato a callar y b) al mismo tiempo, interpelación a hacer hablar sobre el sexo. El mandato a decir «la verdad» del cuerpo allá abajo se cumple primero en el ámbito neoconfesional de lo psicológico cuando el cuerpo y la sexualidad se medicalizan y la novela psicológica se abre a la intriga del retorno formal del inconsciente. *Vaca Sagrada* expresa una revuelta ante los dos polos de ese ideograma (callar y hacer hablar), precisamente cuando se produce el estallido de la sexualidad como «vil y preciosa mercancía»,¹² en el hipercapitalismo posdictatorial.¹³

Canibalismo, hito privilegiado del cuerpo narrado

hacer vivir en sí mismo el cuerpo devorado.

CLAUDE FISCHLER

Canibalismo, fiesta, sublevación de las trabajadoras sexuales, cuerpo picoteado, desengaño político, despertar hacia la soledad y proyecto escritural en abismo constituyen en esta lectura hitos significativos del ciclo textual. Por razones de espacio, nuestra lectura se centrará en el impacto del canibalismo, el trabajo sexual y escritural, el ojo picoteado y la fuga hacia la soledad como autoconocimiento estético.

¹¹ Cfr. Kemy Oyarzún: ob. cit., p. 117.

¹² Cfr. Gayle Rubin: «El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo», trad. de Stella Mastrangelo, *Revista Nueva Antropología*, vol. 8, núm. 30, 1986, p. 107.

¹³ Este ensayo constituye una mirada diacrítica sobre las más significativas visiones de la crítica existente. Me refiero a los aportes de Paula y Soledad Bianchi, Eugenia Brito, Rubí Carreño, Sandra Garabano, Juan Carlos Lértora, Leonidas Morales, Jean Franco, Lucía Guerra, Jo Labanyi, María Inés Lagos, Bernardita Llanos, Luz Ángela Martínez, Fernando Moreno, Cecilia Ojeda, Raquel Olea, Julio Ortega, Claudia Posadas, Marcela Prado y Cynthia Tompkins.

El canibalismo es un hito clave de los desplazamientos del relato; se expresa cuando la protagonista descubre que su cuerpo empieza a traicionarla (p. 90), tensionando la relación entre Yo y mundo, entre objeto y sujeto deseantes, entre lo abyecto y la cultura. A partir de allí, pero nunca en forma de encadenamiento causal, la protagonista sentirá asco hacia su cuerpo, repudio del placer sobre sí misma (p. 127). Literalmente, el canibalismo como significante apunta al momento en que ella toma «un trozo de carne descompuesta» y empieza a comerla lentamente (p. 90). Al mismo tiempo que su propio cuerpo la empieza a traicionar, ella siente que el cuerpo de Manuel, detenido en el sur, empieza a disolverse en su memoria (p. 90), de modo que digerir o no lo acaecido en ese sur dictatorial expresa un punto álgido del relato. El acto de canibalismo (comer la carne descompuesta) refiere así oralidad «no civilizada», pero también, en un gesto paródico, implica la «barbarie» del terrorismo de Estado, en la medida en que es allí que la relación entre cuerpo y cultura se «descompone». Ese canibalismo se convierte en bumerán narrativo, polo de repulsa y atracción para una enunciación que pulsa y pugna por la autonomía de la voz narradora. La descomposición del cuerpo de la memoria, cuerpo del objeto del deseo, se opone aquí al Yo de la protagonista y precipita una fuga de la relación erótica interrumpida por una acción que revela los resortes psicopolíticos de la dictadura. El cuerpo consumido es ya un cuerpo abyecto, caído y torturado, que inaugura el desplome del sentido, fantasma que apunta literalmente fuera de sí. Diríamos entonces que, a partir del canibalismo, el dispositivo del cuerpo abyecto cumplirá una función estético-política en la novela: profundizar la fuga más allá del *cogito* cartesiano y colonial, más allá del sujeto logo y falocéntrico. El movimiento antropofágico de las vanguardias brasileras constituiría un importante antecedente de este quehacer en 1928. Sin embargo, aquí el canibalismo no solo afecta la crisis de lo nacional globalizado. Sostengo que se trataría más bien de una *antropofagia patriarcal*.¹⁴

En Chile, donde la separación entre Iglesia y Estado ha sido cíclica e incompleta, particularmente a partir de la dictadura y sus secuelas, la visión laica de las relaciones entre cuerpo, sexualidad y cultura ha

¹⁴ El canibalismo cultural brasilero apuntaba a una capa profunda y desconocida; retomar estéticamente ese Brasil subyacente, embrionario, implicaba realizar una síntesis cultural autónoma, con mayor densidad de conciencia nacional: Oswald de Andrade: «Manifiesto Antropófago», *Revista de Antropofagia*, São Paulo, abril, 1975.

sido un proyecto en difícil construcción. Mientras más fuerte resuenan la represión y la censura, más fuerte emergen la repugnancia y la indignación ante la violencia material y simbólica de los cuerpos. Hacia el final de la novela, la protagonista narradora se separa de Sergio, relación signada por el engaño y la mansedumbre, marcando el deslinde de la hegemónica «correspondencia absoluta entre sus cuerpos y sus mentes» (p. 175). La insumisión es una forma de contraviolencia, una representación que encierra la abyección como resemantización de los opuestos excluyentes entre otro y otra. El abyecto marca el polo de la revuelta, allí donde extrañeza y repugnancia emergen en el límite entre la castración y la alucinación.¹⁵ A partir del canibalismo escritural, la contraviolencia expresará sobre todo la desconfianza que le suscitan las relaciones asimétricas (amo/amor): «Alucinaba finos cortes que atravesaban la carne» (p. 50); «[n]ecesitaba equiparar la violencia» (p. 60). *Vaca Sagrada* se convierte en la entrada estético-literaria a ese linde de lo abyecto y la abyección en una sociedad que se mueve entre la represión y el deseo edípico, entre el asalto mercantil, la razón y el ideologema del espectáculo. Provocar una vuelta de tuerca y transformar lo abyecto en valor estético funciona a modo de esbozo de los límites de esta novela, escribir desde «márgenes intrusos» (p. 87).

La «rotura» entre mente, lenguaje y cuerpo se convertirá en el horizonte semiótico de gran parte de las escrituras chilenas, sobre todo a partir de la década de los 80. El tiempo de los «cuerpos ingravidos» se habrá dispersado (Eduardo Barrios) para emerger con una materialidad sensorial lindante en el sinsentido, textura que asalta, desconcierta y deslumbra a la vez, particularmente en los textos de Diamela Eltit. La densidad figurativa se condensa al borde de la comunicabilidad e irrumpe con violencia semiótica en la superficie del texto, recordándonos letra a letra que el cuerpo *pulsa* en las propias escrituras, al bies del registro simbólico de la cultura; que su régimen no es de los compartimentos estancos y el canibalismo simbólico será la contraviolencia. Hoy la letra encarnada es nudo feminista y cuir, sobre todo a nivel de los dispositivos de poder que encarnan en las subjetividades. Las violencias se han acumulado, abriendo brechas insondables en el cuerpo de la nación y en los cuerpos sometidos a extremos actos de

¹⁵ Julia Kristeva: *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores. Título original: *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 8.

violación, secuestro, tortura, muerte. Violencia simbólica, violencia sexual y agonía moral despuntan perturbadoramente en nuestra literatura. No es que no existieran en los años 20, 30, 40 o 60. Es que las violencias siempre parecen recién paridas en su inmediatez histórica y biográfica, en su seco impacto, desde la calle a la madriguera de lo doméstico. Los 70 y 80 nos sacudieron generacionalmente con una fuerza solo equiparable tal vez a la intensidad de esa utopía creíble que se alzó en los años 60 y 70, pero también en relación con los subsiguientes golpes de impunidad y olvido en dictadura y posdictadura: «me había correspondido habitar en un espacio sin historia, un territorio infértil, un acoso brutal» (p. 79).

Subjetividades encarnadas: habitar es la consigna

¿Cómo se apropia *Vaca Sagrada* del cuerpo? ¿Cómo *suenan* el cuerpo y la piel, el golpe seco del insulto o la herida abierta del ojo en esta novela? Para este estudio, invirtiendo el «sentido común», entendemos lo obsceno precisamente como desmemoria, tatuaje de un sistema de poder cuyas estrategias han situado y sitiado la subjetividad en una brecha excluyente entre lenguaje, mente y cuerpo. Ante esa estrategia de blanqueo, *Vaca Sagrada* hace proliferar el tinte de la sangre, verdadero hilo de la trama novelesca. El cuerpo se ha convertido en soporte de la vida y, al mismo tiempo, en el mayor objeto de abyección, frontera móvil entre la vida y la muerte, fantasma del propio cadáver de lo humano, asalto a la racionalidad vigente. La sangre, semantema de la novela, es hilo que fluye entre esas fronteras; perra sangrienta, cuerpo que muge.

Para «cuerpos insignificantes» (p. 170) como los de las mujeres golpeadas, las prostitutas, las trabajadoras maltratadas de esta novela, ¿es la violencia muda? Su *sinsentido* ¿es del todo expresable más allá de sonidos guturales, chispazos de imágenes en desorden, sintaxis violentada? ¿Cuán referenciable es el «extremo nomadismo interno» que sacude a los cuerpos vejados, despojados sobre todo de su propia subjetividad? (p. 70) ¿A qué dispositivos retóricos refiere esta violencia epistémica? En algún momento de la historia occidental, la desobjetivación pasa a primer plano con la naturalización del cuerpo,

al menos en dos pliegues epistemológicos: a) en el neopositivismo de la ciencia y b) en los esencialismos filosóficos. En la larga trayectoria del patriarcado occidental, la desobjetivación afecta a las mujeres y a los subalternos, ubicadas/os en el ámbito de lo natural, supuestamente más cercanas/os a lo animal que a la cultura, a la barbarie más que a la civilización letrada. Hoy, esta mirada a *Vaca Sagrada* puede contribuir a reubicar el sexo en una cultura de cuerpos subjetivados en sus diferencias equivalentes.

No se trata aquí de naturalizar la subjetividad, sino de encarnarla y poner en debate tanto la naturalización como la desnaturalización de esa materialidad heteróclita, carne de relaciones inter e intrasubjetivas en el campo de la cultura: «Mi ávido animal quiere pastar [...] no tengo animal» (p. 168). Asumir la desvalorización de ciertos sujetos, sobre todo femeninos, es sinónimo aquí de un cierto devenir animal, pero no se trata simplemente de asumir la metáfora de «vacas sagradas», porque ello conlleva constructos de biopoder en los que se ha mitificado su potencial de reproducción, su sexuación subalterna, su mansedumbre. *Vaca Sagrada* pasa de lo reproductivo a la creación estética para asumir identidades plurales que se van conjugando en dialéctica performativa, entre el cuerpo y la subjetividad en territorios cada vez más urbanos: «Una infección la tenía fuera de sí, agravada por la ciudad, por los pedazos de ciudad pegados en su cuerpo. La ciudad entera tenía un virus helado que deambulaba por dentro de los habitantes» (p. 159).

Mi relectura del texto de Diamela Eltit parte del dilema de un cuerpo en estado de «extremo nomadismo», «fracturado» e «irregular» (pp. 70 y 126, respectivamente), cuyos efectos escriturales producen el «desbande de los signos» (p. 44). Escrita en primera persona, la novela supone un «destino reflexivo», abierto a la intimidad, y un «destino transitivo», más propio de la dimensión institucional de la escritura.¹⁶ El destino transitivo quedará subordinado a la dimensión reflexiva en la segunda parte de la novela, cuando el texto se precipita hacia una abierta puesta en abismo (escritura dentro de la escritura, segmento «Diez Noches de Francisca Lombardo»). Entonces, la narración inscribe sus propios orígenes, desde el enunciado «sueño,

¹⁶ Leonidas Morales: «Narración y referentes en Diamela Eltit», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 51, 1997, p. 144.

miento mucho» (p. 11) del comienzo, al enunciado «escribiría sobre ellos» del final (p. 188).

La novela parodia las tecnologías de Yo y profundiza aspectos psicosociales del patriarcado colonial respecto a las identidades y relaciones de sexo y género. Al hacerlo, erosiona formas de expresión y formas de constitución de identidades, formas de vínculo y ligazones simbólicas autoritarias, mostrando que (como en gran parte de la obra de Diamela Eltit) el despotismo no era solo un asunto dictatorial vinculado al registro de lo público. La ciudad letrada se hallaba ya en picada y la escritura en desbande. Aquí las violencias recorren la enunciación desde lo íntimo y privado hasta lo público y urbano. Lo corporal parece difícilmente contenido por las palabras, estando dislocada la relación hegemónica entre sexo-cuerpo, lenguaje y poder. Hacia el final, el texto así lo explicita: «pude enterarme del dilema de los cuerpos, entender la magnífica y dolorosa expiación de lo humano» (p. 176). La comprensión del dilema cuerpo condensa la metonimia de la novela y es potenciada por el «vuelo» de los signos, por una escritura desbandada que despliega toda su empatía a partir de esa fuga.

Ejes de lectura: dos tráficos corporales

Esta lectura se abre primero al eje conformado por la triangulación poliamorosa de las relaciones entre Francisca, Ana y Sergio, creciente crisis de sentido que desemboca en separación y pone en jaque a la familia monogámica y sus inocuas transgresiones; segundo, atisbamos un proceso de lenta demanda del cuerpo de Francisca en medio del despojo hacia la mitad de la novela, cuando percibe que su carne se desborda y su piel empieza a traicionarla (p. 90). Es entonces que se logra expresar una demanda territorial de intenso sentido epocal, interseccional, de género y clase: desterritorializar el cuerpo para que «habite con soltura» (p. 126), porque «estaban barriendo con las trabajadoras» (p. 168). Efectivamente, una de ellas resulta ser precisamente la trabajadora escritural, en el despliegue mismo del «asalariado oficio de su mano» (p. 161), referencia relacionada con la dimensión institucional de la literatura en la filiación mano/sexo, escritora/prostitutas. La mano deseante que escribe es mano alquilada. Las otras son las trabajadoras sexuales, genitales en arriendo.

El concepto de prostitución se desexualiza en la medida en que se amplía a la mercantilización. Cada una alquila o vende fragmentos corporales distintos. Entre ambas se alza el terreno común del hacinamiento y los tatuajes de asalariadas: «No había nada para nosotros en la ciudad. Desposeídos totalmente vagábamos [...] persiguiendo un trabajo inexistente» (p. 128). La identificación entre trabajo escritural y trabajo sexual se insinúa en la «estrechez» de los cuerpos, en las problemáticas formas de habitarlo, particularmente en la ciudad: «¿Cómo viviremos si nuestros cuerpos chocan contra las paredes?» (p. 132), «habitar fue la consigna» (p. 133).

La crítica Cecilia Ojeda asocia la modalidad escritural de *Vaca Sagrada* al desencanto con los macrorrelatos liberadores, refiriéndose a la «Revolución en Libertad» de Eduardo Frei Montalva.¹⁷ A su vez, la violencia sexual –aquella «batalla genital» de la que menos se ha hablado institucional, estéticamente– se devela como evento indecible, verdadero blanco en la memoria de subjetividades singulares y colectivas (p. 60) en el plano de la enunciación. La violencia es el límite. Sangramientos genitales y oculares expresan múltiples espacios y lugares del poder, cuyas relaciones emergen ubicuas y fluidas entre lo íntimo y lo público. Traspasar esa situación-límite en los propios dominios de la lengua, he ahí la cuestión. Habitar la violencia física («golpes de puño cerrado») y la violencia verbal («perra malagradecida»), dar sentido a los «extremos marginales de su cuerpo» (p. 70) se constituyen como encrucijadas escriturales de esta novela, en la que por instantes se aspira a «gruñir como un animal» (p. 104) o poner en palabras toda la «agonía moral» (p. 175) de nuestros tiempos. En ese contexto, *Vaca Sagrada* inaugura una vocación por dar forma estético-política a violencias que para los años 90 emergen con signos plurales y abarcando espacios heterogéneos. Me refiero a concepciones de poder que han dejado de centrarse en lo palaciego para adentrarse en los pliegues de lo corporal y sus partes: femicidios, violencias en las madrigueras domésticas, la «garra dulce» de lo erótico, la extracción corpórea y genital del lucro. Todo ello, contra el vestigio se-

¹⁷ Si bien hay más de alguna similitud entre la «Revolución en Libertad» de Eduardo Frei y el proyecto de la Unidad Popular de Salvador Allende, las diferencias son notables; el golpe militar se dio contra este último y con el apoyo explícito de la directiva del Partido Demócrata Cristiano. Cfr. Cecilia Ojeda: «Eltit cita a Artaud: el desborde de la(s) identidad(es) en *Vaca Sagrada*», *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 36, 2002, pp. 311-328.

mioculto de los diecisiete años de torturas y prácticas de patíbulo «no convencional». Se trata, en mi opinión, de una labor no menor sobre todo al comienzo de la posdictadura, cuando el *Informe Rettig* se estaba gestando y las deudas históricas estallaban en la superficie lisa de lo innombrado e impune.¹⁸ Lo realmente obscuro y abyecto se ha desplazado al escenario nacional posdictatorial, aquí cuando a más de cuarenta años de la dictadura, la impunidad se ha impuesto como límite de «realismo posible» entre la democracia y la justicia histórica, particularmente respecto a violaciones sexuales cometidas en el contexto del terrorismo estatal.

En la novela, la repolitización de los «entres» (cuerpo/cultura) se torna más inquietante que nunca. Las esencias separadas son constructos del lenguaje, no del mundo ni de los cuerpos.¹⁹ Por eso, lo que aquí ha entrado en ruptura no es meramente un tipo de cuerpo ni de discurso. Más que el binarismo propiamente dicho, se trata de una cierta lógica excluyente con la cual se conjugan los binarismos; un tipo de relación entre lo existente y lo visto, pensado o representado, el propio nexo de los binarismos. El cuerpo aún se expresa desde el binarismo abstracto (O-O): *o cuerpo visto o cuerpo viviente*. Sin embargo, *Vaca Sagrada* muestra que la propia relación es sistémica; sistema mundo, sistema cuerpo, sistema discurso. Sistema de resonancias hegemónicas. El nexo es carne política, carne biopolítica. La novela conjuga cuerpo visto y cuerpo existente, cuerpo golpeado (Francisca), cuerpo desaparecido de la intriga (Manuel, torturado en el sur), cuerpo alquilado (prostitutas y escritora). La acumulación es el propio significante de las coordenadas de un poder corporeizado: un biopoder. La encarnación narrativa se constituye en provocación directa a la ley, aquí donde la violencia ha sabido condensar el

¹⁸ La Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación fue un organismo creado en Chile por el presidente Patricio Aylwin en 1990, con el objeto de esclarecer «la verdad sobre las graves violaciones a los derechos humanos cometidas en el país entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990», período que duró el régimen militar de Augusto Pinochet. La Comisión fue presidida por el jurista Raúl Rettig. Su resultado se conoce como *Informe Rettig*. El 8 de febrero de 1991, la Comisión entregó al presidente Patricio Aylwin un informe final en que se detallan 3550 denuncias de violaciones a los derechos humanos, de las cuales 2296 fueron consideradas como homicidios calificados. Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1991). *Informe Rettig*, vol. 1, Santiago, Ministerio del Interior de Chile, 2004.

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenología de la percepción*, ed. cit., p. 219.

malestar en el seno del sistema binario predominante. La ideología hace carne en sujetos y objetos reificados, en la propia materia de estas corporalidades sobrantes abiertas por la novela. El mundo es menos lo que pienso que lo que vivo; el «propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema». La comunicación con el mundo privilegia el «piel a piel»; un «cuerpo a cuerpo».

En este sentido, Diamela Eltit juega la posibilidad de trastocar la relación cuerpo/cultura vigente, planteando que se vive en un universo de experiencias, en intercambio *directo* con los seres y las cosas, con y desde el propio cuerpo *para-sí* y *para-otros*, desde el sistema de percepción y las representaciones. Es de ese trecho que se trata: entre la primera y la segunda piel,²⁰ entre la invisibilización del poder y el tatuaje de la carne, entre las violencias urbanas y la violación sexual, entre lo privado y lo público, la vida y la muerte, la producción deseante y el hábito, la mansedumbre y las fugas libertarias. Exorcizar a la mansa, dócil vaca sagrada, significativa de lo femenino en cuanto reproducción de la especie, pero también deconstruir la fuerza de trabajo y los ideogramas del capitalismo patriarcal, ahí la semántica textual.

Para las subjetividades, la experiencia de la violencia resulta más próxima a lo carnal que a lo conceptual; ella pone de relieve algo que estaba ahí todo el tiempo. El cuerpo viviente parece *inenarrable*, aunque es obstinadamente narrado aquí. En el dolor, la lengua resuena. Se vuelve sonido. Por eso el desafío del taller de significación de *Vaca Sagrada* es doble: no ceder al silencio ni a la autocensura; configurar el territorio corporal en una nueva economía estético-política. «Y-Y-Y» en lugar del estamental y rígido «O-O-O». Resistir es del orden del sentido Y del cuerpo. No hay mayor desmesura; la narradora no sabría morderse la lengua (p. 93). Todo comienza y termina aquí con la sangre; con sus flujos y cortes, con sus nuevos engarces, en devenir incierto.

Los feminismos han puesto en evidencia la importancia de introducir el cuerpo sexuado en las definiciones de subjetividad y cultura.²¹

²⁰ Didier Anzieu: *Funciones del Yo-piel*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, p. 51.

²¹ Luce Irigaray: *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 56.

En *Vaca Sagrada* se narra la emergencia de un sujeto femenino en crisis, ajeno y culpable a la vez. Pero ello no puede narrarse como *Bildungsroman*, en la medida en que los ciclos no inscriben el acceso a la razón patriarcal, sino que recorren el hilo de la sangre, desnaturalizando ese orden a partir de la desmesura escritural. Más que el aprendizaje consciente del sujeto, el ciclo textualizado por la novela narra el descenso al cuerpo, a la tesura de la carne, apertura a una memoria oculta para la propia protagonista en la medida en que ella ha sido desubjetivada por el amor y por el *establishment* letrado, por el trabajo enajenado y por la territorialidad urbana.

El imaginario urbano de las trastierras latinoamericanas en el hipercapitalismo condensa esa desmesura en sus propios e impropios desplazamientos, situándose a medio camino entre el discurso letrado y el cambiante sistema de percepción, en una relación específica entre el sistema mundo y el sistema cuerpo, entre soma y sema. La apertura de la novela a la subjetivación de la protagonista tensiona y reposiciona binarismos como lo interno y lo externo, el yo y los(as) otros(as), el cuerpo y la palabra, la oralidad y la escritura, lo femenino y lo masculino, la naturaleza y la cultura, lo «sano» y lo «malsano». El deslinde entre lo privado y lo público es siempre zona de infección, dice el verbo lúcido de Francesca Lombardo.²² La letra, ilustrada y soberracionalizada, minoritaria en el vasto horizonte de las parias, no puede contener ya este «desorden». No puede inscribir lo humanamente desconcertante. Tampoco la «miseria exhibicionista del dolor» (p. 174).

El cuerpo fragmentado y múltiple, turbulento y problemático, en estado performativo y móvil, emerge como zona de inquietud y asombro precisamente en virtud de la coagulación de la representación: «mi corazón estaba congelado» (p. 187), dice hacia el final de *Vaca Sagrada* la protagonista narradora. La esencia de los binarismos excluyentes separa y coarta la turbulencia del devenir encarnado. El sujeto encarnado no solo está en el mundo. Habita en flujo.²³

²² Cfr. Francesca Lombardo: «Del contagio», *Revista Nomadías*, núm. 3, Santiago de Chile, Universidad de Chile y Cuarto Propio, 1998.

²³ El sujeto del *cogito* cartesiano es universal y abstracto. La noción de sujeto performativo y encarnado remite a dos aspectos: a) que el sujeto se «actualiza» en su devenir, concepto de origen chomskiano, que no está previamente definido ni predeterminado, y b) que el sujeto se hace «carne» en cuerpos sexuados, los que,

Máquina de pulsiones y acontecimientos fugaces que la estrechez del territorio no abarca. La tensión entre «coagulación» y «flujo», entre cuerpo visto y cuerpo existente es sin duda estéticamente productiva para aproximarnos a la textura de Diamela Eltit, en particular a partir de la figura de la sangre y sus flujos. En contraste, la cultura letrada privilegia el ojo-panóptico que no solo lee en nombre de todos, sino que, al hacerlo, segrega en nombre de unos pocos. Sangre en el ojo, la protagonista escribe y concluye finalmente que «brotaba sangre por todos los orificios del cuerpo» (p. 161), proliferación desmedida de la vida, fuga hacia la diferencia, viraje hacia sordas batallas de sentido. Las desubjetivadas sabrán acceder al discurso a su propia *manera*. La complicidad de la puesta en abismo escritural así lo denuncia y denuncia.

La gente que sangra no engendra

Ya antes, Diamela Eltit había anticipado el dilema del cuerpo y el flujo en la escritura: «Está dicho/Sangra» (p. 174). La autorreflexión la lleva a concluir que la propia demanda escritural habría venido de su sangre (p. 187), de su sexualidad, de entre sus piernas, aquella «más preciada mercancía [...] por donde se me iba la vida» (p. 187). *Vaca Sagrada* fluye por y con la sangre desde los bordes de lo biológico a lo cultural y viceversa: erotismo, sexo mercantil, memoria, violencias, escritura. En el caso de la novela, a lo marginal se suma la figura preponderante de la sangre, flujo que posibilita el desplazamiento metonímico de la novela desde el inicio narrativo y que, como bien han señalado otros críticos, se vincula semánticamente a lo femenino a partir de la menstruación. La significación semántica y semiótica de la sangre se extiende a dos dimensiones más: la violencia sexual, de género y la devaluación de las «otras» especies por parte de una cultura que segrega lo animal como expresión devaluada de la otredad y la diferencia, de la corporeidad y de lo no androcéntrico. La novela transforma el aforismo de Bataille, «en cada hombre un animal encerrado en una prisión», en fuga libertaria: «mi animal escondido salió de su guarida» (p. 96). El tránsito novelesco es, a partir de la asociación con lo corporal y

a su vez, son directamente intervenidos por dispositivos de poder en el régimen del patíbulo, en el encierro, el castigo, el panóptico, la prisión o la medicalización (Cfr. Foucault: *Vigilar y castigar*, ed. cit.).

animal, un «descenso» (p. 96). Al inicio, la protagonista ve sangrar a una perra parturienta que arrastra la barriga «dejando destilar un hilo de sangre» (p. 44) y esa visión, como un corte en primerísimo plano, abre el descenso hacia lo inesperado. La panza reproductiva está abierta. La sangre marcará los ciclos de la novela (incipit, conflictos, desenlace) en son de la sexuación, diferenciación equivalente, individuación femenina: menarquia, menstruación y menopausia. Estar o no estar con sangre determinan goce y castigo, sexualidad o apetencia, mentira o conocimiento, pero también violencias y posibilidades de autonomía.

El yo deviene una tecnología particular de sexuación, de individuación sexuada y corporalidad abierta, pero, paradójicamente, lo sexual es a su vez una estrategia desterritorial, actancial y subalterna, que tiene en esta novela como lugar privilegiado a los sujetos de triangulación amorosa, ya sea en el erotismo orgiástico o en la asfixiante mansedumbre, en la reificación de la mercancía, en el delirio alucinatorio o en el maltrato cotidiano. Entonces, la subversión se expresa en la turgencia de traspasar a otra especie, a otro estado animal: perra o pájaro, cucaracha, cordera o vaca. La otredad no parece reconocer fronteras. Sin embargo, advierte la novela, el límite radica en no ceder al exhibicionismo del dolor ni a la «monotonía de un cuerpo incesantemente profanado». Tampoco ceder a la victimización, orgía hiriente de un prolongado «asedio genital». La diferencia con Sade es fecunda: de la improductividad reproductiva a la creación estético-política, la ruptura de vínculos y la plena soberanía producen violencia y goce, sangre y flujos deseantes, pero sobre todo autonomía, «la gran soledad de un ser verdaderamente libre»²⁴ que escribe.

La novela habita los sitios de lo abyecto para experimentarlo, conocerlo, narrarlo, criticarlo. Para ir más allá de él. La autonomía se va conjugando en el seno del reticulado político y económico de la familia nuclear, del dinero y de su ley, verdaderos agentes del dolor: «Mi cuerpo desnudo alcanzó una autonomía sorprendente, asalariada, encabritada» (p. 96). De ahí el trabajo estético con la profanación animal y sexual. La escritura profana lo «sagrado» de la vaca. Lo torcido, agonía moral, se desprende de esas mismas instituciones, escenarios del asedio corporal que luego se expresa como «moralina» victoriana.²⁵ *Vaca Sagrada* pone en relación la sexualidad (en cuanto

²⁴ Georges Bataille: *La literatura y el mal*, El Aleph, 2000, p. 54.

²⁵ Carlos Monsiváis: *¿A quién le tiene que pedir perdón?*, México, Letras Libres, 1999, p. 46-48.

abuso y tortura, goce y dolor) con la dictadura y la posdictadura, pero sobre todo en cuanto regímenes vistos del revés, desde lo cotidiano e íntimo, politizables estéticamente.

La crisis del sujeto en relación con el lenguaje va produciendo varios desmoronamientos en la hegemónica construcción del sistema cuerpo/discurso. Ya *Lumpérica*, en 1983, había enunciado la enajenación por «la pendiente de la letra» (p. 105). En los mapas periféricos, el cuerpo de las mujeres –útil en el sistema sexo-género hegemónico, solo en la medida en que se niega como *ser-para-sí*– remite en última instancia a otro espacio, a una productividad otra. El deber-ser escritural se construye a contraluz de la agonía moral existente para que los cuerpos de *ellas* dejen efectivamente de ser insignificantes (p. 174). La escritura de Eltit –no solo *Vaca Sagrada*– inscribe a la sujeto escritora en el malestar del *establishment* literario y de la institución mercantil del discurso («condición asalariada de mi mano»). Entre la mano asalariada y la «enorme lengua rosada» (p. 181), una civilización deseada y diversa, pero aún en suspenso. La metáfora del cuerpo prostibulario y abyecto condensa el vínculo entre nación y sexo-género; redibuja las homologías entre política sexuada y política excluyente aquí, en la nación periférica. La letra ya está en la pendiente, degradada y violentada «desde abajo», desde el hilillo de la sangre. El Yo es subjetivable en la medida en que niegue la cordera y la mansedumbre de la vaca: «era la cordera, no era yo, entre la cordera y el animal que mugía» (p. 96). Esa gradiente es un descenso hacia la abertura de lo «inferior», hacia el animal y la genitalidad, hacia la perra y la sangre que «llegaba todos los meses» (p. 44) para descender hacia la discontinuidad entre el abajo y el arriba, la inversión de rangos y jerarquías: «Mi animal [...] mugía por salir con una enorme lengua rosada» (p. 181). La correspondencia entre cuerpo y mente se ha conjurado de otro modo. Puede que cuerpos como esos no engendren ni procreen, pero indudablemente crean.

Neobarrosa división sexual

A su vez, la corporización estética de los fragmentos «desechables» de nuestra historia inmediata no solo remite a lo «neobarroco» o neovanguardista, sobre todo si esas categorías se esencializan. *Vaca Sagrada*

comparte con aquellas estéticas el paisaje dislocado de planos y oraciones, la predilección por lo asimétrico, las distorsiones y contorsiones sintácticas, la continuidad de la vida y la muerte (la sangre), la fusión de lo ficticio y lo real. La distinción misma se hace borrosa o barrosa si no contextualizamos la enunciación en sus coordenadas específicas.

Me resulta enriquecedor el giro paródico de Néstor Perlongher (1949-1992) al acuñar el término «neobarroso», para aproximar el concepto de neobarroco al fango rioplatense y, por extensión, a nuestras trastierras periféricas en un gesto de autonomía identitaria.²⁶ Que la sangre, ese «fango» cultural, emerja a la superficie de la literatura, la ciudad letrada y la historia, he ahí el mandato feminista y cuir de *Vaca Sagrada*.

En un plano genealógico, la constitución de la masculinidad hegemónica, en su supuesta oposición absoluta a lo femenino, sostiene una relación ambivalente hacia la sangre, principio de diferenciación de la mujer vista desde abajo, desde la genitalidad. En el patriarcado, la construcción simbólica de la sangre y sus ciclos determina la subordinación de la mujer al útero y a su capacidad de «reproducir», aunque para el goce masculino, esa dimensión pueda ser suspendida, fingida o censurada. La protagonista de la novela debe «fingir» no estar en sangre, de lo contrario Sergio no la acepta para el goce. Cuando el hábito de la convivencia termina con su deseo, es Francisca quien finge. La mentira vincula erotismo y escritura.

Culturalmente, el útero y la procreación aparecen agigantados para la mujer, en la misma medida en que su deseo y creatividad aparecen invisibilizados. El destino no es la anatomía, sino el biopoder: «Volved hacia fuera [los órganos genitales] de la mujer, doblad y replegad hacia adentro por así decirlo, los del hombre, y los encontraréis semejantes en todos los aspectos».²⁷ La mujer (y por extensión, lo femenino o afeminado) ha sido construida como lo «invertido» en el imaginario científico del siglo XVIII. El esperma (lo masculino) engendra. La

²⁶ No es posible profundizar sobre las relecturas y lecturas críticas en torno al neobarroco en este ensayo. Conuerdo con Perlongher y Soledad Bianchi al enfatizar la parodia en el concepto de «barroso» aplicado al neobarroco. Véase su texto en *El Barroco fronterizo*, número temático de la *Revista Chilena de Literatura*. Soledad Bianchi: «Del neobarroco o la inestabilidad del taco alto (¿un neobarroco chilensis?)», *Revista Chilena de Literatura* 89, *El Barroco Fronterizo*, abril de 2015, pp. 323-33.

²⁷ Thomas Laqueur: *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 55.

sangre (lo femenino) no, diría con mucha antelación Aristóteles. Lo femenino solo se engendraría a sí mismo. Lo masculino sería único «poseedor del principio de movimiento y generación».²⁸ La genealogía heterotópica de la sangre deviene metonimia de lo invertido y subalterno desde muy atrás. La lenta duración de la ideología patriarcal sobre el cuerpo supone que mientras *uno* aporta el movimiento y la forma (elemento activo), *la otra* aporta supuestamente la materia y el habitáculo del «embrión», convirtiéndose en ideologema de lo pasivo. Luego, en cuanto «madre», la mujer no habrá sido representada para conocer ni gozar.²⁹ En última instancia, las inversiones de la novela a nivel de la enunciación se relacionan con la transformación de la reproducción en producción deseante (creación estético-literaria), aún después del «fin» de la sangre. La novela sí puede decir la sangre y la ausencia de ella, aunque para eso deba destronar el ideologema ilustrado, romper con las filiaciones patriarcales y hacer estallar el Edipo en la relación triádica entre la protagonista, Sergio y Francisca. Irónicamente, la autarquía y la ausencia de sangre de la protagonista marcan la conclusión narrativa. El estallido final de la novela habrá sido un fin, no un medio.

Picoteo de pájaro. Bum, bum

Al comienzo de la novela, el *ojo coagulador* está ya destruido; viene astillado desde antes: «una estaca [...] venía a mi ojo derecho para cegarme, se desviaba [...] y se incrustaba entre mis piernas abiertas» (p. 97). Mirada existente o cuerpo visto, el cuerpo vivido y la mirada táctil, se privilegiarán por sobre el ojo ilustrado y panóptico, ojo que lee y ojo que vigila, respectivamente. No ser la mujer mirada. Ingresar al esquivo universo del voyerismo. Mujer mirona y deseante. En este punto del texto, el ojo panóptico se derrama, disperso por todo el texto, el ojo es perforación ocular, carne abierta. Sin el ojo roto, no habría exterioridad posible; solo agujeros negros y superficie agujereada. Aquí emergen fragmentos corporales parciales, sin la «redondez» del

²⁸ Aristóteles: *Ética nicomáquea. Ética eudemia. Acerca del alma*, Barcelona, Gredos, 2007, p. 63.

²⁹ Laqueur muestra que durante dos siglos la ciencia sexual supuso la ausencia del orgasmo femenino, dado que no se requería orgasmo para la procreación.

rostro visto desde el ojo, sin la contención del espejismo de cuerpo total, redondo, unitario y entero. Por los orificios se adentra el placer, cuando la sangre ha devenido neutra (p. 176), hecho que ocurre cuando la prostituta asume su alquiler sexual: «mi paga servirá para ir matando fríamente a mi animal» (p. 100); «no me voy a contratar por un salario de hambre» (p. 109). La especie animal entra en contradicción excluyente con la especie mujer y con la especie trabajadora sexuada; solo aflorará semánticamente en el relato a partir de desplazamientos insumisos.

La relación entre la novela y el corte de ojo ha sido comparada con el inicio de *El perro andaluz* y marca la diseminación de otros cortes y engarces en los enunciados novelescos. Ahí las máquinas deseantes. Por eso, la mejor aproximación a esta retórica es un imaginario en movimiento. Sin corte, no hay flujo. La triangulación, ojo/lenguaje/humanismo androcéntrico, está colapsada. Los lazos entre ojo y violencia se hacen evidentes en el golpe, «puño cerrado en uno de sus ojos» (p. 73). Luego, la asociación de la violencia se acopla a la dupla en el semantema «ojo/pájaro». La narradora observaba esa dupla «atacar el cielo con sus alas» (p. 181). Una ambigua ligazón entre pájaro, ojo y violencia se anuda en el pájaro negro que le vuela un ojo, en la «bandada» de pájaros que se deja caer sobre la carne de Manuel. Una «multitud de horribles graznidos» (p. 60) va anunciando la entrada del odio a la intriga narrativa; la propia agonía de la narradora deviene una bandada que oscurecía el cielo en la tarde. La figura ambigua y ambivalente del pájaro enuncia referencias al autoritarismo y al logocentrismo en relación con los cuerpos, a los sujetos sexuados, al territorio. Se anuncia una desarticulación epistémica, estética y política que la escritura de Diamela Eltit ha sabido desplegar con fulgor en toda su obra.

¿Cómo se conjuga la triangulación ojo/lenguaje/humanismo androcéntrico? La novela parte con un rotundo quiebre en el horizonte de las filiaciones (la abuela estaba muriendo al comienzo del relato), en el registro de los amores (Manuel está preso en el sur), en las relaciones de la literatura chilena con la «poesía lárca» (el semantema del pájaro de «mal agüero», su vuelo y sus bandadas). Son rupturas que hablan de cortes genealógicos con la función supuestamente idílica de la infancia y el terruño de la poesía lárca. El sur ha devenido lugar de violencia política en el caso de Manuel. Ya no hay vuelo de ángeles

ni de gorriones, parafraseando intencionadamente a Jorge Teillier.³⁰ La indeterminación del ojo/pájaro, esa «golosina caníbal»,³¹ avanza. La narradora imagina una «bandada alejándose con la carroña atrapada entre sus picos» (p. 69). Sabemos que la palabra «pico» en Chile se refiere a falo. Corte urbano con la nostalgia, la tierra ancestral y el paisaje rural. El «vuelo poético» ha descendido al registro animal, a la «bajeza» del cuerpo, a chirridos y graznidos perturbadores. No hay aquí origen ni destino mítico. El ideologema del mito ha eclosionado. Ni relaciones de supuesta armonía, ni naturaleza prístina a la cual referirse. La violencia ha caído en bandada sobre el lírico sur lárlico, relegado a territorio sitiado. La extrañeza ha sustituido la relación entre ojo, palabra poética y espacio. La narradora ve a los pájaros cruzando el cielo en su «orden despótico»; los observa «atacar el cielo con sus alas» (p. 181).

Una vez vinculado el pájaro con la violencia, «bum, bum» (p. 168), resonancia de castración y agonía en la novela, se produce el vuelco abyecto; la asociación entre pájaro, erotismo, placer y canto: «cantaban al cielo», «chillaban sin saber yo desde qué júbilo», «graznidos de placer», de «un placer gutural y salvaje que avergonzaba lo humano», «sordidez diseminada en el canto» (p. 182). Los pájaros «harían cualquier cosa por sobrevivir y por eso el canto, y por eso la atrocidad primitiva que los habitaba» (p. 182). La lenta y tortuosa castración patriarcal va configurando un «vuelo fatídico de pájaros» (p. 183) en cuyo «orden despótico» resuenan el patriarcado y la prolongada agonía moral del sistema dictatorial pactado que merodea la enunciación novelesca. La figura del pájaro es también metonímica.

³⁰ Aquí solo me refiero a la llamada «poesía lárlica» del sur y a las «alas del paraíso» en contraste con el picoteo del ave de carroña. Obviamente, esto no es extensivo a toda la escritura del sur, como se entiende si estudiamos texturas de Marta Brunet (Oyarzún, 2014). Jorge Teillier (1935-1996), impulsor de la llamada «poesía lárlica», es parte de la heterogénea generación de poetas nacidos alrededor de 1930, junto con disímiles proyectos escriturales de Enrique Lihn, Miguel Arteche o Armando Uribe. Cito: «Frente al caos de la existencia social y ciudadana los poetas de los lares (sin ponerse de acuerdo entre ellos) pretenden afirmarse en un mundo bien hecho, sobre todo en el mundo del orden inmemorial de las aldeas y de los campos, en donde siempre se produce la misma segura rotación de las siembras y cosechas, de sepultación y resurrección, tan similares a la gestación de los dioses [...] y de los poemas», Jorge Teillier: «Los poetas», cit. por Alexis Candia: «El paraíso perdido de Jorge Teillier», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 70, abril de 2007, pp. 57-77.

³¹ Cita de Bataille a Stevenson. En *La literatura y el mal*, ob. cit.

En uno de esos pliegues, el relato logra condensar la figura como desplazamiento fálico, «erecto» de un «pájaro enardecido», un «maldito pájaro desconsiderado» (p. 93). La narradora lo interpela hacia la mitad de la novela: «no te creo nada, el pájaro ciego y sordo solo se levanta al ritmo de su apetencia. Pájaro adulador y mentiroso. Estás con el pájaro en la mano, alado en la cama, finges soñar conmigo» (p. 93). Es este el que se irá asociando a la dimensión falogocéntrica de la escritura: «caligráfico, pájaro tramposo», «eco de un mismo éxtasis» que «se ha refugiado en la cúpula de un pájaro» (p. 113), «de género ambiguo», «vieja lechuza de mal agüero» (p. 178). Hacia el final, el falo simbólico, de fugaz aleteo (p. 109), se descompone ante los ojos de la narradora mientras su espejismo de placer y violencia remite al sexo/mano alquilados: «la condición asalariada de mi mano no fue oportuna más que para rozar a un pájaro hambriento y medio ciego que se apartó de la bandada» (p. 181).

Puede que el desborde del cuerpo en la novela se vincule a la inquietud por la cotidianidad, al auge del feminismo y los estudios cuir, a la politización de la intimidad y la afectividad, a las cartografías urbanas, pero también a la creciente importancia y resignificación del imaginario poscinematográfico y urbano.³² Diamela Eltit hace aflorar las indicaciones performativas que despliegan peregrinajes y territorios, paisajes y tiempos urbanos desde *Lumpérica*. Ahí, la ciudad ya se convertía en desmesurada textualidad, «ciudad prostibularia del capitalismo tardío».³³ El contraste entre los signos urbanos y ese sur al cual se desliza la fuga imaginaria de la protagonista durante gran parte de *Vaca Sagrada* se disuelve en la búsqueda y hallazgo de espacio y oficio propios, en una de las habitaciones de su casa: «escribiría sobre ellos [...] amparada por la soledad» (p. 188). La madriguera doméstica, *domos* de sometimiento, habrá sido resignificada al ser reconquistada *para sí* en la escritura.

¿No es la abstracción del cuerpo (el cuerpo del trabajo incluido) uno de los rasgos más definitorios del fetichismo de la mercancía? En virtud de las estrategias de patíbulo de la dictadura, de la «vil y sensual» corporalidad mercantil o de la codificación virtual y digital,

³² Luz Ángela Martínez: «La dimensión espacial en *Vaca Sagrada* de Diamela Eltit: La urbe narrativa», *Revista Chilena de Literatura*, 1996, pp. 65-82.

³³ Paula Bianchi: «Ciudades prostibulares en dos ficciones latinoamericanas contemporáneas», *Revista Artemis*, ed. V, agosto-diciembre de 2012, p. 39.

hoy parecemos más cerca de corporalidades heterogéneas en disputa, tal vez porque en la posdictadura hemos presenciado más de cuarenta años de eclosión figurativa, que ha entretejido los hilos de una historia en «inexorable agonía» (p. 178). Esa crisis se perfilaba ciertamente al comienzo del retorno de la democracia cuando fue publicada la novela. Y en estos últimos años, nada parece más evidente que esa prolongada agonía sistémica. El desencanto hacia los contratos sociales, textuales y sexuales vigentes obstaculiza con un excedente estético las viejas jerarquías, los rangos y estamentos, excedente de desilusión en el horizonte pasmado de nuestras más conservadoras modernizaciones.

El ciclo novelesco avanza hacia la resignificación del yo, hacia identidades no yoístas: «perdí junto con la mirada mi soberbia» (p. 183). El desmantelamiento de la descorporización neocolonial va estrechamente ligado a una autonivelación, a un despojo liberador del yoísmo vertical. Cuerpo existente y cuerpo visto se distancian y oponen en un pliegue que, a más de ser «construido simbólicamente» y de ser sobreimpuesto con una violencia que no siempre ha sido «meramente simbólica», puede llegar a convertirse en soporte de contrapoder estético-político. Desde esa diferencia de piel (de indumentaria «carnal», se entiende), la escritura de Eltit ingresa a la arena movediza de los territorios de la coerción y despliega el deseo, la voluntad deslumbrante de existir de otro modo, de reinventar registros escriturales, discursivos y civilizatorios de otro tipo. La cartografía chilena de las marginalidades incluye no solo parámetros sexo-genéricos y etno- raciales, sino particularmente mnémicos. *Vaca Sagrada* rescata memoria y retazos biográficos fallidos. Sobre esos soportes psicofísicos se abren reconfiguraciones de cuerpos y texturas deseantes.

Escribir amparada en soledad

El fin de la novela es un comienzo, una segunda historia. El proceso narrativo se espejea reflexivamente hacia el final, cuando la protagonista enuncia que recién entonces inicia un «angustioso viaje tras (sus) propias pistas abriendo un jeroglífico por los extramuros de (su) mente» (p. 187). Lo estético se hallará inscrito en esos jeroglíficos, en la marginalidad de esos extramuros y en sus formas inéditas de habitarlos.

El panóptico se ha subordinado al micro reticulado de la organización neoliberal del poder. La antigua metáfora de la ciudad letrada saneable e higiénica se desplaza ahora a la metonimia del virus: «Una infección la tenía fuera de sí, agravada por la ciudad, por los pedazos de ciudad pegados en su cuerpo» (p. 159). En ese punto se inscribe el sintagma del sida como metáfora de poder, «[l]a ciudad entera tenía un virus helado que deambulaba por dentro de los habitantes» (p. 159). Es aquí que el texto se precipita hacia el autodespojo, descenso hacia el conocimiento coincidente con una expiación de lo humano, en cuanto soberbia y mentira; elaboración de una segunda historia y la puesta en abismo de la escritura: «[c]uando levanté la cabeza comprendí que escribiría sobre ellos [...] amparada por la soledad» (p. 188).

Se dice en *Vaca Sagrada* que la narradora protagonista «estaba tejiendo algo caótico para otorgar sentido a los extremos marginales de su cuerpo» (p. 70). ¿Qué es eso «caótico» en la novela? Creo que el caos generador de sentido enuncia aquí el derrumbe de un sistema cuerpo sometido al panóptico, a la racionalidad falogocéntrica, al Edipo capital. En este sentido, el feminismo escritural contemporáneo se abre al dilema del cuerpo para replantear un «saber de lo somático», trazas de existencia abyecta, despojada en una corporalidad excluida y marginada de la cultura, cuya mayor ironía es la de ser precisamente ideologizada desde el orden simbólico de lo natural (¿qué hay más naturalizado que el cuerpo, ese animal que nos habita en la cotidianidad?).

Es probable que la sostenida sumisión del cuerpo a la representación logo y falogocéntrica en la investigación histórica occidental se relacione con su naturalización, su supuesta esencialidad, su pretendida universalidad, su «intraducible» singularidad. Los reclamos del cuerpo se empezaron a oír con fuerza a fines del siglo XIX con el cuerpo pulsional de Freud y el cuerpo danzante de Nietzsche. La trayectoria llegó a su ápice en los trabajos de Deleuze y Guattari, y Braidotti.

El ciclo del cuerpo en esta novela de Diamela Eltit está atravesado por un corte y un descenso. Hacia la mitad del relato, sin embargo, el canibalismo y la fiesta abren al goce y al asco de la propia abyección. En adelante, la escritura se precipita hacia arriba, hacia la recuperación del torso, de la autorreflexión y del conocimiento, pero esta vez, desde el soporte de un cuerpo abierto. El corte del hilo de la sangre abre el espacio libertario de la soledad. La creación estético-política emerge como una revuelta precisamente a partir de la abyección y su negación,

el poder plenamente habitar el cuerpo «con un deseo excedido, una fuerza que giraba locamente hacia múltiples direcciones» (p. 176). Emerge con ello la escritora y una subjetividad femenina en lucidez agónica y crítica del sistema cuerpo en la cultura hegemónica actual, un cuerpo vivenciado como cuarto propio y en libertaria soledad.

Revista Chilena de Literatura, núm. 97, 2018, pp. 245-268

Lenguaje, género y poder en *Los vigilantes*, de Diamela Eltit

MARÍA INÉS LAGOS

El fragmento central y más extenso de *Los vigilantes*¹ (1994), escrito en forma epistolar, pone de relieve las estrategias de resistencia de una madre que se niega a admitir los cargos que le hace el padre de su hijo. Como en toda novela epistolar, especialmente en cartas escritas en presente, los lectores nos convertimos en *voyeurs* de una intimidad, de manera que en el momento de la lectura las reacciones de la madre se reactualizan y el lector puede sentirse próximo a los corresponsales. *Los vigilantes* gira en torno al conflicto de una familia inmersa en un contexto social que se caracteriza por un asedio constante. A primera vista pareciera que se enfrentan dos voces claramente identificables por sus rasgos genéricos, la voz de un padre que reclama su autoridad paterna y la de una madre acosada. Pero al mismo tiempo que la novela deconstruye la dicotomía fuerte/débil, racional/emotivo tradicionalmente asociada a los estereotipos masculinos y femeninos, respectivamente, sugiere que la imagen del poder asociada con el padre posee una autoridad social que resulta difícil disputarle. Este texto muestra, entonces, el modo como la retórica propia del discurso epistolar permite la representación de la tensión e interacción entre los corresponsales –la autora de la carta busca tener un efecto en el destinatario, pero al mismo tiempo la afecta su respuesta– y también cómo esta oposición –o su representación– está teñida por la diferencia genérica.

El texto que leemos a lo largo de esta sección es el de una madre que expone su caso mediante un persuasivo uso del lenguaje. Su indiscutible capacidad para argumentar es excepcional, sobre todo si consideramos que la voz de la madre es una presencia relativamente

¹ Diamela Eltit: *Los vigilantes*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 1994.

infrecuente en las letras hispanoamericanas, aun en los textos de escritoras contemporáneas. Si bien las madres están presentes en el trasfondo, no aparecen normalmente en primer plano haciendo uso de la palabra. Algunos ejemplos de voces conspicuamente ausentes serían la de la madre en «La bella durmiente» (1976), de Rosario Ferré, quien le habla a su hija a punto de casarse a través de recortes de la crónica social; la madre cuya voz la hija no logra recordar en *En breve cárcel* (1981), de Sylvia Molloy; y la que intenta resistir la autoridad del padre a través de un lenguaje de gestos y ademanes más que mediante una confrontación discursiva, como en *La malasangre* (1981), de Griselda Gambaro. También en *El cuarto mundo* (1988), la tercera novela de Diamela Eltit, la madre es una presencia importante, sin embargo, solo se la conoce a través del discurso de los hijos.

Un notable duelo epistolar en el que una mujer enfrenta la lógica masculina tuvo lugar ya en el siglo xvii en Hispanoamérica. Un breve examen de este antecedente canónico permitirá comprender mejor la tradición cultural que plantea la obra de Eltit. En 1691 Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) le escribe al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, una *Carta de Respuesta* para defenderse de los cargos que se le imputan, especialmente la acusación de que le ha dedicado demasiado tiempo al estudio de las letras profanas descuidando las sagradas. Curiosamente, la recriminación del obispo viene acompañada de un escrito de Sor Juana que este ha hecho imprimir titulándolo «Carta Atenagórica», lo cual es prueba fehaciente de que la monja ha estado dedicada al estudio de la teología, ya que en este documento Sor Juana critica un sermón sobre los nombres de Cristo que el jesuita Antonio de Vieyra había pronunciado años antes. En su respuesta, Sor Juana echa mano a toda su pericia en el manejo de la retórica y a sus conocimientos de teología e historia patristica para contestar a la autoridad sin ofender. Por un lado, Sor Juana dice que no sabe cómo responder, pero por otro, al decir, manifiesta que sabe, lo que Josefina Ludmer ha llamado «tretas del débil».² Ludmer distingue entre saber y decir, sugiriendo que el no saber responder de Sor Juana se refiere a no saber cómo responder a la autoridad. «[A]quí se trata de un no saber decir relativo y posicional: no se sabe decir frente al que

² Josefina Ludmer: «Las tretas del débil», *La sartén por el mango*, ed. de Patricia González y Eliana Ortega, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1984, pp. 47-54.

está arriba, y ese no saber implica precisamente el reconocimiento de la superioridad del otro. La ignorancia es, pues, una relación social determinada transferida al discurso: Juana no sabe decir en posición de subalternidad». ³ Una sagaz estrategia de Sor Juana es recurrir a la ambigüedad genérica del autor de la carta, pues el obispo ha firmado su texto con el seudónimo Sor Filotea de la Cruz. ⁴ Este subterfugio del obispo le permite referirse a su contendiente como a una igual, a una hermana con la que comparte intereses y labores, y al mismo tiempo a una superiora a la que le debe respeto. ⁵ Así, mientras Sor Juana se subordina a la autoridad eclesiástica, se atreve a hablar al dirigirse a otra monja, estableciendo en su carta relaciones horizontales y verticales con el/la destinatario/a. De modo similar, la madre en la novela de Eltit contesta a las acusaciones del padre y, al hacerlo, responde utilizando un lenguaje lógico y racional para resistir y rechazar los cargos en su contra. En ambos casos las cartas son asunto privado, pero, como Sor Juana parece haber sabido, en realidad ella no era sino una pieza en un juego mucho mayor y peligroso. «No solo contesta al obispo, sino a sus adversarios y censores. Se da cuenta de que la atacan, sobre todo por ser mujer y de ahí que su defensa se transforme inmediatamente en una defensa de su sexo». ⁶ Como sugiere Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, el regaño que experimenta Sor Juana a través del obispo de Puebla, su amigo, es solo la piedra de toque en una lucha que se libraba a los dos lados del Atlántico. Asimismo, en la correspondencia privada entre la madre y el padre en

³ *Ibíd.*, p. 48.

⁴ Jean Franco explica que Sor Filotea había sido el seudónimo de San Francisco de Sales (cfr. *Jean Franco: Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*, New York, Columbia UP, 1989, p. 43). Electa Arenal y Amanda Powell agregan que, al recurrir a esta estrategia, el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, sigue el modelo de su predecesor en el cargo y el de San Francisco de Sales, al que admiraba, quien había usado este nombre para dirigirse a las monjas (cfr. «Introduction», *The Answer/La Respuesta*, New York, The Feminist P, 1994, p. 106).

⁵ Sor Juana escribe: «Si el estilo, venerable señora mía, de esta carta no hubiere sido como a vos es debido, os pido perdón de la casera familiaridad o menos autoridad de que tratándoos como a una religiosa de velo, hermana mía, se me ha olvidado la distancia de vuestra ilustrísima persona, que a veros yo sin velo, no sucediera así» (Arenal y Powell: *ob. cit.*, p. 102). Jean Franco comenta este pasaje en *Plotting Women. Gender and...* (p. 44).

⁶ Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 538.

Los vigilantes interviene un entramado social que contribuye a crear el conflicto y participa en él. Como observa Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*,⁷ la regulación del comportamiento privado dentro de la familia ha sido uno de los recursos fundamentales para proteger los intereses de una clase que quiere mantener su poder. La conducta de las mujeres y de los hijos repercute en la imagen que proyecta la familia y, por lo tanto, incide directamente en la reputación del padre en la sociedad y debe ser vigilada.

En ambos casos se trata de cartas de mujeres a un hombre que detenta el poder, y en las que el discurso epistolar del subalterno necesita afinarse al oído del destinatario buscando un lenguaje apropiado para soslayar la jerarquía. No obstante, mientras Sor Juana adopta la postura del que no sabe, aunque paradójicamente revela un extraordinario dominio de la teología y de la historia de los padres de la Iglesia, la madre en *Los vigilantes* muestra que sí sabe responder. Conviene recordar, sin embargo, que Sor Juana no siempre fue tan cuidadosa al dirigirse a las autoridades eclesiásticas. La llamada *Carta de Monterrey*, descubierta solo hace un par de décadas y escrita a su confesor (circa 1681), da testimonio de una Sor Juana mucho más asertiva y que revela mayor seguridad en la exposición de su caso, pues en esa carta no se humilla como en la *Respuesta*. En 1691 sus circunstancias han cambiado y Sor Juana sabe que necesita tener más cautela. Sin embargo, esto no quiere decir, como anota Paz, que Sor Juana sea sincera en lo que dice. «Cualquier lector advertido percibe, al leer esas páginas, que si la *Respuesta* fue un examen de conciencia, ella no salió arrepentida de ese examen».⁸ Así, mientras Sor Juana adopta la voz del subordinado como estrategia de su decir, la madre en la novela se dirige al padre como si tuviera iguales derechos y capacidad de razonamiento.

El intercambio epistolar de *Los vigilantes* cuenta con un testigo interno, el hijo que observa a la mujer que escribe.⁹ Los dos mo-

⁷ Michel Foucault: *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*, New York, Vintage Books, 1980, pp. 120-125.

⁸ Octavio Paz: ob. cit., p. 538.

⁹ Janet Gurkin llama «lector interno» al narratario en el género epistolar (p. 88); en este caso, el hijo no aparece como lector de la correspondencia, pero está al tanto de lo que escribe su madre. Para una caracterización del discurso del hijo véase Raquel

nólogos del hijo –quien entrega al lector el texto de su madre y le da clausura cuando ella ya no puede seguir escribiendo– contrastan, por su énfasis en lo corporal y su carácter oral, con el avezado manejo del discurso por parte de la madre. A la vez, hacen hincapié en la presencia física del hijo, cuya existencia justifica la tarea en que está empeñada la mujer, pero, paradójicamente, esta le dedica toda su atención a la escritura de las cartas de respuesta al padre. La madre aparece como generadora de discurso, pero también como receptora, como lectora de las cartas del padre. El estilo seguro y desafiante de la madre –«estás equivocado» (p. 27), «me hieren tus injurias» (p. 27), «te insisto» (p. 27), «no quiero volver a recibir de ti ninguna expresión inoportuna» (p. 27)– provoca la ira del padre, quien no solo no acepta las explicaciones de la mujer, sino que la hace vigilar por vecinos y su propia madre, desautorizando su saber con la información que recibe. De modo que, si bien la madre comienza muy segura, el padre poco a poco socava esa seguridad refutando sus razonamientos, convirtiendo sus acciones en motivo de sospecha e incrementando el asedio por parte de su madre –y suegra de la mujer– y los vecinos. Amenazada de juicio por su suegra, la mujer emplea un lenguaje agresivo del que luego se disculpa. «Te mataré algún día por lo que me obligas a hacer y me impides realizar, tiranizándome en esta ciudad para dotar de sentido a tu vida» (p. 45).

Por el hijo sabemos que la madre está siempre pensando en su relación con el padre, de manera que la correspondencia va creando un efecto circular, una vigilancia que no cesa. La madre está consciente del tejido que va creando el padre con su lenguaje, amenazas y provocaciones:

Haces gala de una extraordinaria precisión con las palabras. Tú construyes con la letra un verdadero monolito del cual está ausente el menor titubeo. Tu última carta estaba llena de provocaciones, plagada de amenazas, rodeada de sospechas (p. 51).

Como señala Luce Irigaray en *Thinking the Difference...*, «en teoría las mujeres no deberían estar en una relación jerárquica respecto a los

Olea: *Lengua vibora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 74 y 77-78.

hombres»,¹⁰ y, de hecho, la madre al comienzo no se subordina, pero, aunque inicialmente se coloca en la posición de un igual con respecto al padre, el modo como está organizada la economía genérica no le permite despojarse de una subalternidad que refuerzan la suegra, los vecinos y la ciudad misma.

Si bien la madre se siente amenazada ante todo por motivos familiares, su lucha incluye también el rechazo de los valores que el medio trata de imponerle y que ella no comparte. Por ejemplo, la madre recibe en su casa a un grupo de desamparados –personas sin hogar que padecen de hambre y frío–, un gesto que censuran los vecinos, y permite que el hijo crezca de un modo no convencional,¹¹ razones por las cuales, la mujer aparece como un agente que resiste las prescripciones de un orden social rígido y carente de solidaridad humana. Hacia el final del relato, la madre deja al descubierto su precaria situación, pues se da cuenta de que no puede seguir luchando contra las acusaciones que ha ido elaborando el padre. «Fuiste urdiendo una red que cualquier cazador envidiaría, una red de hilos tan finos que incluso a mí me maravilla. Caí presa de tu prolijo tejido pues no fui capaz de precaver en cuánto se había extendido tu rencor» (pp. 99-100). Sospecha que hasta los mismos desamparados a quienes ha protegido la acusarán en las cortes, y también que las cartas que ha escrito pueden ser utilizadas en su contra. Contempla la posibilidad de una derrota por su incapacidad de prevalecer ante el ambiente hostil que ha ido construyendo el padre de su hijo, y siente miedo de que las fuerzas contra las que lucha sean demasiado poderosas. Cuando por fin se dispone a transar con el padre, este no acepta negociar, sino que exige la victoria total. Comprobamos, así, que el conflicto familiar no se fundamenta solamente en antagonismos personales, sino que las relaciones familiares están contaminadas por unos procesos sociales, legales y económicos que la sobrepasan. De allí que la diferencia genérica represente, alegóricamente, otras relaciones de poder y, sobre todo, la amenaza

¹⁰ Luce Irigaray: *Thinking the Difference. For a Peaceful Revolution*, New York, Routledge, 1994, p. 6.

¹¹ La mujer escribe: «Me pregunto ¿qué es lo que te perjudica de nuestra conducta? Si bien entendí tu reciente carta, te altera el que yo quiera promover en tu hijo un pensamiento que te parece opuesto a tus creencias, dices también que soy yo la que intento apartar a tu hijo de una correcta educación y hasta llegas a afirmar que es mi propia conducta la que te inspira desconfianza [...]». (p. 33).

de una economía global basada en las tácticas del mercado que, como la «violencia del frío» (p. 33), la mujer no puede evadir.¹²

Si consideramos que el género es una categoría que funciona en una relación de interdependencia, y que a las relaciones entre los géneros se las ha entendido como relaciones de dominio en las que los hombres tienen más poder que las mujeres, no es sorprendente que se asocie aquello que se valora con lo masculino.¹³ Al referirse a la relación entre género y poder, Diamela Eltit ha declarado que «el poder es históricamente masculino, aunque con eso no pretend[er] igualar masculino a hombre: lo us[ar] como categoría. Puede haber mujeres masculinas por su relación al poder, y hombres que por su posición correspondan más bien a lo que entendemos por femenino. En definitiva, si lo femenino es aquello oprimido por los poderes centrales, debemos pensar móvilmente, y de acuerdo a las circunstancias podemos, por ejemplo, pensar lo étnico, las minorías sexuales e incluso a países completos, como lo femenino, siempre en relación a lo otro, lo dominante».¹⁴ Ante la pregunta de si lo femenino sería para ella «una metáfora de todo aquel que sufre marginación», responde: «al menos en teoría es posible establecer solidaridades entre aquellos sectores disconformes o presionados por roles o exigencias de un sistema determinado. En nuestros países, con tantas dificultades, sería absurdo abrir una pugna entre hombres y mujeres... Mi idea, más bien, es que entre un indígena alacalufe en extinción y yo, una mujer, hay una complicidad. Y habría complicidad, también, entre un obrero sin trabajo y un profesional cesante, cuyo puesto le fue despojado por un burócrata mediocre».¹⁵

¹² Julio Ortega observa que Eltit «comparte con los nuevos escritores chilenos la práctica de una escritura de resistencia y alegorización» («Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad», *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, ed. de Juan Carlos Lértora, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, p. 53). Para Djelal Kadir los textos de Eltit son «más bien una literatura de confrontación que de resistencia» (*The Other Writing. Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*, Indiana West Lafayette, Purdue U. P., 1993, p. 184). Las alusiones al frío son ubicuas en el monólogo del hijo y en las cartas de la mujer (cfr. 25-26, 28, 30, 35 y 37-38).

¹³ Jane Flax: «Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory», *Feminism/Postmodernism*, ed. de Linda J. Nicholson, New York, Routledge, 1990, pp. 50-51 y 55.

¹⁴ Juan Andrés Piña: «Diamela Eltit: escritos sobre el cuerpo», *Conversaciones con la narrativa chilena*, s/l, Editorial Los Andes, 1991, pp. 244-245.

¹⁵ *Ibid.*, p. 245.

La exploración de las relaciones de poder es uno de sus temas predilectos, como ella misma señala: «Lo que más me importa es el asunto del poder y cómo se manifiesta en ciertos sectores oprimidos, ya sea en forma de: la violencia, el desamparo, el desarraigo, la discriminación sexual, el silenciamiento».¹⁶ Además de recurrir a la diferencia genérica como estrategia de su decir, Eltit utiliza una diversidad de hablas que posibilitan la heterogeneidad textual dentro de la forma epistolar.¹⁷ Al abrir la novela leemos en el índice que la primera y la tercera parte llevan por título dos onomatopeyas, «Baaam» y «Brrrr», y la sección del centro, escrita en forma epistolar y la más extensa, se titula «Amanece». Este contraste sugiere una diferencia de lenguajes, de percepciones de la realidad. Cuando el niño inicia su monólogo, dice que su madre escribe, mientras él nos entrega un parlamento caracterizado por la corporalidad. Sabemos que tiene hambre y frío, que babea, y que su risa estentórea le produce desagrado y desazón a su madre, pero al mismo tiempo, la criatura posee una mirada penetrante y lúcida que ella admira. El lenguaje del hijo manifiesta una extraña perspicacia, como si en su discurso se ensamblaran diferentes hablas. Su modo de conocimiento es a través de su cuerpo: «me lo dice mi corazón TUM TUM TUM TUM de tambor. Mi corazón salado, que conoce el gusto de las cosas y los sufrimientos de todas las gentes» (p. 16). Entiende que su madre «está traspasada por el miedo» (p. 15) y que el diálogo con su padre es el centro de sus preocupaciones.

Al entregar la correspondencia de su madre al lector, las palabras del hijo hacen hincapié en que mientras él juega con unas vasijas,

¹⁶ Sandra Garabano y Guillermo García-Corales: «Diamela Eltit», *Hispanérica: Revista de Literatura*, núm. 62, 1992, pp. 68-69.

¹⁷ La relación poder/resistencia/sistema genérico la encontramos ya a partir de la primera novela de Eltit, *Lumpérica* (1983), en la que se relaciona a la protagonista con los mendigos que durante la noche recorren las calles. L. Iluminada y los desarraigados son los únicos que con su presencia desafían a las patrullas policiales que vigilan la ciudad. Ya desde las primeras reseñas se menciona esta relación, véase Agata Gligo: «*Lumpérica*: un libro excepcional», *Revista Mensaje*, núm. 343, 1985, pp. 417-418. Djelal Kadir escribe: «En *Lumpérica*, la protagonista femenina se convierte en un eco fantasmal, un espejo ensombrecido de los desposeídos de una sociedad urbana moderna» (*The Other Writing...*, p. 182). También en esa novela se da una mezcla de lenguajes, por ejemplo, al lenguaje alegórico desde la focalización de la protagonista se agregan los dos capítulos –2 y 7– que se distinguen por la grafía diferente, las voces masculinas y el estilo, y el lenguaje descriptivo y lineal del segmento final.

ella escribe de manera obsesiva cartas de respuesta al padre, quien la responsabiliza de que al hijo lo hayan despedido de la escuela. En su versión de los hechos, la madre sostiene que el colegio ha despedido al niño por razones que considera válidas. Como las cartas del padre no aparecen en el texto, los lectores solo accedemos al discurso airado del padre a través de la lectura que la madre hace de ellas.¹⁸

Aunque madre e hijo viven juntos, viven en dos mundos separados. El hijo se va construyendo su propia vida y sus juegos, mientras la madre le «da la espalda para meterse en esas páginas de mentira. Mamá tiene la espalda torcida por sus páginas. Por sus páginas. Las palabras que escribe la tuercen y la mortifican» (p. 17). El niño se da cuenta de que su madre le «lee los pensamientos y los escribe *a su manera*» (p. 17, énfasis mío). Él querría que su madre se olvidara de las páginas que «los separan y los inventan» (p. 18), pues «mamá se empieza a fundir con la página» (p. 16), pero solo puede persuadirla con sus gestos y con su lenguaje corporal (risa, vómito, ponerse azul, etc.). Este hijo que escucha y observa es quien presenta a la madre, a la que le lee el pensamiento: «Yo le leo las palabras que piensa y no le escribe [al padre]» (p. 14). A su vez, la madre se da cuenta de que el hijo percibe con agudeza la situación: «sus actos universales radican en su propio cuerpo y los ejecuta con la versatilidad de una pieza de baile creada para figuras condenadas. Parece que, en esas ocasiones, él se sumergiera en otro tiempo, en un tiempo que yo no conozco, que no reconoceré nunca. Siento entonces que es la mente más brillante que habita la ciudad» (p. 36). La madre trata de entender los juegos del hijo con las vasijas desde su perspectiva, pero por el monólogo del niño sospechamos que va desencaminada en sus interpretaciones, que no comprende.¹⁹

Las reacciones intensamente emotivas del hijo contrastan con el empeño de su madre de hacerse entender por el padre con su discurso meticuloso y lógico. En su monólogo, el hijo dice: «Mi corazón guarda sus palabras. Sus palabras. Mi corazón aprende porquerías y yo quiero tanto a mi cabeza de tonto. De TON TON TON To» (p. 14). Pero los límites entre lo puramente racional y lo intuitivo son difusos, no solo

¹⁸ Sobre la ausencia del padre véase las declaraciones de Eltit a Leonidas Morales: *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998, pp. 24-25.

¹⁹ Para un comentario de Eltit sobre las vasijas con que juega el niño en *Los vigilantes* véase Leonidas Morales: *idem*.

en el caso de los monólogos del hijo, sino también en las cartas de la madre, y en las palabras y acciones del padre. Un modo de explotar esta situación es tratarla como un problema de epistemología de la vida diaria, es decir, examinar cómo se conoce y a través de qué mecanismos se ejerce influencia sobre el otro. En sus reflexiones sobre la epistemología de la vida diaria en *Rhetorical Space. Essays on Gendered Locations*, Lorraine Code²⁰ destaca la importancia de la imaginación y de lo afectivo en el modo como el sujeto adquiere conocimiento. Por ejemplo, Code reflexiona sobre cómo el chisme puede ser un modo de conocimiento, y comenta una novela en que las cuidadoras de una mujer anciana muy lúcida casi la hacen perder la sanidad. De manera semejante, Nancy Chodorow en *the Power of Feeling. Personal...* insiste en la interacción entre emociones y conocimiento,²¹ y en la idea de que el poder de los sentimientos es central en la vida humana (p. 5). Como sugieren Code y Chodorow, en la vida diaria, pasión y lógica se funden de manera imperceptible, de allí que les resulte difícil a los personajes reconocer sus propias obsesiones y reacciones apasionadas, las que claramente distinguen en las acciones del otro. En *Los vigilantes* la fusión de pasión, obsesión y argumentación lógica, como también la mezcla de lenguajes y las variantes genéricas, constituyen los rasgos caracterizadores del discurso de varios interlocutores.

En un nivel, *Los vigilantes* es una novela sobre el acoso que sufre una mujer y su hijo por parte del padre de este. En esta relación, el padre aparece como el antagonista que representa las concepciones del mundo dominante, la sociedad convencional y el respeto a las normas. La madre, en cambio, se resiste a adoptar los valores que se consideran «normales». Esta distinción pareciera corresponder a la dicotomía femenino/masculino que ha asociado a la mujer con el cuerpo y la emotividad, y al hombre con la mente y la racionalidad, pero esta primera impresión no es exacta, pues ni las acciones del padre se caracterizan por ser eminentemente racionales ni la madre es solo una mujer temerosa y acosada. Eltit utiliza las categorías de femenino y masculino para representar una lucha más amplia en la que, aunque la mujer pierde el pleito, no hay un ganador absoluto.

²⁰ Lorraine Code: *Rhetorical Space. Essays on Gendered Locations*, New York, Routledge, 1995, pp. 83-102.

²¹ Nancy Chodorow: *Power of Feeling. Personal Meaning in Psychoanalysis, Gender, and Culture*, New Haven, Yale UP, 1999, p. 27.

De hecho, el hijo acaba protegiendo a la madre en su marcha hacia las hogueras que evocan, como las vasijas con que juega el niño, los elementos primordiales, la fuerza de una tribu que resiste. El padre no logra arrebatarle al hijo, al contrario, el hijo se convierte –al final– en el portavoz de la madre desquiciada que todavía resiste.

Si examinamos la relación padre/madre comprobamos que el padre ejerce presión sobre la mujer no solo a través de sus cartas, sino creando un ambiente de sospecha y vigilancia constantes en su mente. Recurre a los chismes de los vecinos para acorralarla y luego envía a su propia madre a visitar a su hijo. Estas acciones del padre resultan eficaces. Mientras la madre se defiende de todos los cargos con un discurso inteligente y persuasivo, muy trabajado, el padre no se deja convencer porque lo que está en juego es su prestigio, su honor de padre, algo emotivo. No puede permitir la vergüenza de que se despidiera a su hijo del colegio, y tampoco acepta que su hijo comparta su casa, aunque sea por una noche, con los mendigos que acoge la madre, según le han dicho los vecinos.

La madre, por su parte, rechaza vigorosamente las acusaciones del padre, explicándole lo falaz de cada uno de sus cargos. Al hijo lo han despedido por razones justificadas, afirma, y la acogida que les brindó a los mendigos en su casa se debió a un gesto humanitario de compasión, pues de otro modo se habrían muerto de frío si hubieran pasado la noche a la intemperie. Además, explica, los mendigos no estuvieron en contacto con su hijo. El padre, sin embargo, no escucha estas razones. Así, aunque la madre vive sola con su hijo, en realidad está rodeada de un entorno que parece controlarla. Se siente vigilada por una vecina, por los vecinos, por el padre y su madre, y por la ciudad. Se da cuenta de que no tiene libertad para crearse su propio mundo porque fuerzas externas invaden su intimidad, como una violencia que no puede contener.

Las visitas de la abuela del niño a la casa, una de las tácticas del padre para vigilar lo que sucede, sugiere un contraste entre las dos parejas madre-hijo que presenta la novela. Mientras una sería la imagen ideal, aquella formada por el padre y su madre, la otra se aparta de lo convencional. La madre quiere a su hijo, pero reconoce que le molesta profundamente su risa. Escribe: «Debes de saber que aunque mi cariño hacia él es ilimitado, algunas veces su mente me fastidia» (p. 36). La madre, en la novela, no se ajusta al modelo representado

por la abuela y por esto su conducta aparece como una amenaza a la reproducción de los valores sociales dominantes. Además, el padre no tolera que su conducta manche su imagen de hombre respetable, por lo cual está determinado a que cambie sus actitudes presionándola mediante la vigilancia.

Un modo de acercarse a esta vigilancia es considerar la relación entre conocimiento y poder que propone Foucault, según la cual las instituciones sociales necesitan crear cuerpos dóciles para establecer una disciplina. El modo como los discursos sociales actúan a través del padre es múltiple. Por un lado, de una manera discursiva, mediante sus cartas y la amenaza de juicio, pero también en forma más difusa, no discursiva, a través de eventos de la vida cotidiana, por ejemplo, la mirada de censura de los vecinos, las visitas de la abuela y la misma internalización del acoso en la mujer amenazan con paralizarla, pues siente temor de salir a la calle.

Pero si bien la madre resiste vigorosamente hasta el final sin doblegarse ante los dictados del padre, actitud que se evidencia en frases como «[j]amás permitiremos que se encarne en nuestros cuerpos el avasallamiento que promueven» (p. 115), la fuerza de la presión social acaba afectándola corporalmente. Se le corta la leche, pierde no solo el habla (p. 122), sino el pensamiento (p. 123), se ríe de manera estrepitosa y acaba asemejándose a los mendigos muertos de hambre y frío; y, como el hijo, comienza a babear.

A través de la reiteración y de la insistencia en un vocabulario que describe la paulatina destrucción de la madre, el texto construye un ambiente claustrofóbico. Abundan los términos como «intolerancias» (p. 40), «tiraniza[r]» (p. 45), «inspecciones» (p. 58), «odio» (p. 60), «acecho» (p. 60), «su mirada rapaz, su paso sigiloso» (p. 61), «espantoso asedio» (p. 62), «tiempos agobiantes» (p. 63), «vigilar» (p. 73), «vigilancia» (p. 59, *passim*), «caza de desamparados» (p. 77), «avasallamiento» (p. 115), los vecinos quieren «gobernar sin trabas, oprimir sin límites, dictaminar sin cautela, castigar sin tregua» (p. 45). Además, la continua necesidad de defenderse a que está sujeta la madre para explicar su conducta va creando una atmósfera insoportable. A esto se agrega el hecho de que el género epistolar impone ciertas restricciones en la narración que contribuyen a aumentar el sentido de asfixia.

Una situación familiar similar a la que presenta Eltit en *Los vigilantes* la encontramos en *La malasangre* (1981), de Griselda Gambaro.²² Esta obra, ambientada en la Argentina de la época de Juan Manuel de Rosas, en 1840, presenta un drama familiar en que el padre está a cargo de una doble vigilancia: es el único que mira por la ventana, y con su mirada controla la relación entre lo que sucede afuera y adentro de la casa. Su mujer, que intenta subrepticamente resistir su autoridad, acaba subordinándose ante su voz. Dolores, la hija, en un comienzo se siente muy cercana a su padre, el hombre fuerte y la figura de autoridad, y desprecia la sumisión de su madre. Sin embargo, cuando Dolores quiere ser independiente y se rebela contra la autoridad del padre, se enfrenta a su voluntad inflexible de encargado del orden. Mientras los deseos de la hija coinciden con los del padre, no hay conflicto, pero cuando esta decide tomar sus propias decisiones, su padre le aplica un castigo semejante al que aplica a otros rebeldes. A diferencia de su hija, la madre no desafía al padre abiertamente, pues se da cuenta de que para sobrevivir en esta atmósfera no tiene otra alternativa que aceptar su autoridad opresiva. Cuando Dolores intenta huir de la casa para escapar de los dictados del padre, la madre se convierte en el esbirro que la denuncia y ayuda a doblegar a la hija rebelde. De este modo, no es el padre el único que disciplina a los subordinados, sino que su lacayo Fermín y la madre le sirven de agentes. El tema de las víctimas que acaban comportándose como victimarios se repite en la obra de Gambaro. Para Sharon Magnarelli,²³ la conducta de la madre es más despreciable que la de otros protagonistas victimizados en obras de la autora: «Cuando la madre de *La malasangre* actúa, ella traiciona a su hija, impide que escape del entorno tiránico, y perpetúa el sistema de opresión que la subyuga también a ella» (p. 7).²⁴

Cuando al final del drama la hija hace uso de su capacidad de resistir a través del discurso, el padre la castiga desterrándola de la casa. Aunque Dolores insiste en utilizar su voz para continuar oponiéndose a los dictados del padre, la escena final sugiere que, al desaparecer, nadie la podrá oír. Como en *Los vigilantes*, en *La malasangre* los personajes

²² Griselda Gambaro: *Teatro I*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1994.

²³ Sharon Magnarelli: «Authoring the Scene, Playing the Role: Mother, Daughter in Gambaro's *La Malasangre*», *Latin American Theatre Review*, vol. 27, núm. 2, 1994, pp. 5-27.

²⁴ A lo largo del ensayo, las citas traducidas del inglés son mías.

viven acosados por la amenaza constante que viene de afuera, de las calles, y que el padre se encarga de imponer en la casa. Pasan carros anunciando melones –en realidad son las cabezas de los rebeldes ajusticiados– que le recuerdan a la población que debe conformarse al orden establecido, o perecer. La madre, en la obra de Gambaro, a pesar de ciertos intentos de independencia –le trae vino al padre e incluye también una copa para ella; se pone un traje que la hace verse atractiva, pero el padre la obliga a cambiárselo– no logra alzar la voz, sino que acaba aceptando su papel subordinado y acatando la autoridad del padre al colaborar, junto con Fermín, en castigar a Dolores.

La crítica ha leído el final de *La malasangre* de modos divergentes. Mientras la lectura predominante ha subrayado el carácter positivo, interpretándose de manera abierta como una posibilidad de cambio (Giordano, Bulman, Cypess), Sharon Magnarelli, por el contrario, considera la desaparición de Dolores como la imposibilidad de una resistencia efectiva. De manera similar a Dolores, la madre de *Los vigilantes* insiste en usar su discurso y sigue escribiendo hasta el final:

Solo lo escrito puede permanecer, pues las voces y sus sonidos, de manera ineludible, desembocan en el silencio y pueden ser fácilmente acalladas, mal interpretadas, omitidas, olvidadas. Te escribo ahora nada más que para anticiparme a la vergüenza de que algún día podría llegar a provocarme el escudarme en el silencio. Sé que aunque el resultado de este juicio me condene, no voy a morir en realidad. Quiero asegurarte que comprendo que no estoy expuesta a una extinción física, sino que mi aversión surge ante la inminencia de una muerte moral (p. 111).

De este modo, en *Los vigilantes* la madre no renuncia a su libertad cuando abandona su casa y su lugar en la ciudad.²⁵ No obstante, a diferencia de la obra de Gambaro en que la hija no deja de gritar, la madre acaba sin voz, sin alimento y con frío, y sin poder escribir, padeciendo de todo aquello que temía, según informa el monólogo del hijo, quien se encarga de escribir la búsqueda del fuego en los

²⁵ En una entrevista Diamela Eltit explica que en los lugares de pobreza debe verse no solo «lo dramático: un sufrimiento eterno y una pesadilla infinita» sino también «el lado político, su lado combativo, incisivo y paródico» (Juan Andrés Piña: «Diamela Eltit: escritos sobre el cuerpo», ob. cit., p. 241).

confines de la ciudad, donde la vigilancia ya no los alcanza. Se puede leer este final teniendo en cuenta una declaración de la autora cuando, a propósito de *Hijo de ladrón* (1951), la novela de Manuel Rojas, afirma que en la integración del protagonista al sistema social «hay una vocación de ordenar eso que no estaba en el borde y darle una salida “normal”. No me convence esa salida. En general, no me convencen las salidas de ese orden. *Hijo de ladrón* es una novela que me interesa mucho, excepto ese final redentor que borra la energía interna de los protagonistas. Me gusta que los personajes fluyan sin una moraleja, solo que sigan las circunstancias planteadas».²⁶

La malasangre y *Los vigilantes* ponen de manifiesto la capacidad del lenguaje para ejercer poder sobre el otro, y para interpretar/malinterpretar sentimientos y relaciones. Ya desde el comienzo observamos las diferencias entre el lenguaje del hijo y el de la madre, y las discrepancias entre lo que siente el hijo y la interpretación que ofrece la madre en su discurso. El hijo intuye en su monólogo que la madre inventa la realidad en sus páginas, y que sus explicaciones, aunque lógicas, no representan sus emociones. La madre, por su parte, reconoce la habilidad del padre en el manejo de las palabras: «Tú construyes con la letra un verdadero monolito del cual está ausente el menor titubeo» (p. 51). Y, en sus respuestas, ella revela igual facilidad verbal, de modo que el padre llega a temerla (p. 67), aunque es obvio que hablan lenguajes diferentes. Ella le dice que él está «atado a una palabra falsa» (p. 54). Finalmente, la mujer pierde el pleito iniciado por el padre —otra guerra de palabras—, sin embargo, no se da por vencida e insiste en que la ley no podrá tocarla ni a ella ni a su hijo.

En «Errante, errática»,²⁷ Diamela Eltit afirma que no se ha planteado «una novela monolítica basada en la racionalidad de sus mecanismos. Más bien [I]e ha interesado el divagar que permite la fragmentación, la pluralidad, la arista y el borde [...] [T]rabajar con pedazos de materiales, con retazos de voces, explorar vagamente ([...] a la manera vagabunda) los géneros, la mascarada, el simulacro y la *verbalizada emoción*, ha sido [su] lugar literario» (p. 20, énfasis mío).

²⁶ Íd.

²⁷ Diamela Eltit: «Errante, errática», *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, ed. de Juan Carlos Lértora, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, pp. 17-25.

La novela sugiere que el tipo de sociedad que propugna el padre ha creado un ambiente opresivo, una ciudad en la que madre e hijo no se sienten protegidos, sino amenazados, una sociedad sin espacio para la diferencia, donde los que no quieren participar del mundo de la ciudad posmoderna, consumista y llena de luces deben abandonarla. Si bien la vigilancia, el acoso y la claustrofobia podrían asociarse con el clima represivo que creó la dictadura en Chile, en esta narración, al contrario de lo que sucede en *Lumpérica*, no hay ninguna referencia de lugar. Hay un pasaje, sin embargo, donde se alude de manera oblicua a los «métodos» que usó la dictadura para normalizar a la ciudadanía:

Tú y los vecinos se fueron apoderando de una gran cantidad de bienes abstractos. Se hicieron dueños de los peores instrumentos. Consiguieron un uniforme, un arma, un garrote, un territorio. Lo consiguieron inundando la ciudad con una infinidad de lemas banales: «el orden contra la indisciplina», «la lealtad frente a la traición», «la modernidad frente a la barbarie», «el trabajo frente a la pereza», «la salud frente a la enfermedad», «la castidad frente a la lujuria», «el bien». Lo dijeron, lo vociferaron. Mintieron sin contemplaciones cuando hicieron circular maliciosamente la última consigna: «Occidente puede estar al alcance de tu mano» (p. 110).

Así, el acoso que describe el texto se refiere de manera alegórica al tipo de sociedad que la dictadura institucionalizó, una sociedad que se caracteriza por un exacerbado hincapié en el consumo y donde el individuo se siente acechado por los valores dominantes de las sociedades occidentales, valores que promueven el éxito material y social, la limpieza y el orden, el prestigio del apellido familiar.²⁸ Eltit ha dicho que «[I]e produce una preocupación angustiada el hecho de que haya países como México y Chile con proyectos que por muy exitosos que sean a nivel económico son un fracaso para la gente».²⁹ Y en su ensayo «Errante, errática» escribe que «una de las pocas convicciones que [la] rigen [...] es la conciencia de pertenecer a un país con múltiples

²⁸ Eltit se refiere al período posdictadura en el que escribe la novela como la instalación de una política «neoliberal acrítica» (Leonidas Morales: *Conversaciones con Diamela Eltit*, ed. cit., p. 51).

²⁹ Sandra Garabano y Guillermo García-Corales: «Diamela Eltit», en ob. cit., p. 74.

dificultades sociales, un país marcado por la desigualdad».³⁰ La novela muestra el dramático tira y afloja en la lucha entre los bastiones sociales y el hacer individual, una lucha inmemorial, como sugiere la mujer al final de su texto, cuando le dice al que la interroga: «Sí, sí, mi nombre es Margarita, no sé ni cuántos años tengo» (p. 117). La imagen que le queda al lector de esta novela es el acoso implacable que sufre la madre a manos de un discurso que se hace pasar por lógico y racional.

Es importante destacar que la novela no exalta la condición del marginado, al contrario,³¹ sabemos que la madre ha tratado de proteger a los mendigos del hambre y el frío que caracterizan la precariedad de su vida en las calles, y ella misma en sus cartas repite el constante temor al frío, al desamparo, verdaderos *leitmotiv* del relato. Como lectores somos testigos de la lucha que ha mantenido para evadir el acoso del padre y poder vivir a su manera en la ciudad. Su huida de la casa, como una mendiga, revela la capacidad de los mecanismos sociales para desquiciar a la protagonista, que ahora ya no es una amenaza para nadie.

Al privilegiar la relación madre-hijo, en la que el hijo parece entender la lucha de su madre al hacerse cargo de la preservación y transmisión de su discurso,³² se sugiere que la intolerancia no ha sido capaz de destruir completamente la resistencia. Sin embargo, como sugieren el final ambiguo de *La malasangre* y la decisión de Sor Juana de deshacerse de su biblioteca y abandonar los estudios poco después de haberse defendido arduosamente para continuar sus actividades intelectuales, la supervivencia del hijo en *Los vigilantes* también parece un guiño de gesticulador. Así como uno de los logros de los feminismos contemporáneos ha sido la problematización de los análisis del género, el que ya no se considera natural y simple, sino complejo y cambiante, del mismo modo, en esta novela, las relaciones entre la madre y el padre, entre femenino y masculino, se problematizan. La diferencia

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

³¹ Mary Beth Tierney-Tello llega a una conclusión semejante con respecto a la representación del marginado en *Por la patria* (1986). Cfr. *Allegories of Transgression and Transformation. Experimental Fiction by Women under Dictatorship*, Albany, State University of New York P, 1996, p. 84.

³² A diferencia del monólogo inicial donde el hijo se presenta separado de la madre, en el último monólogo, que da fin a la novela, se subraya su carácter de portavoz con el insistente uso del nosotros (pp. 128-130). En *Por la patria* se privilegia la relación madre-hija. Véase el análisis de Tierney-Tello, *ob. cit.*, pp. 109-124.

genérica permite recrear de manera alegórica la tensión en las relaciones de poder, en las que las mujeres tradicionalmente han ocupado el lugar de subalterno. Aun cuando el padre gana el caso acorralando a la madre hacia el exilio, comprobamos que las relaciones entre el que detenta el poder y el subalterno no son unidireccionales, ni se puede afirmar tampoco que los medios que utiliza el padre se caractericen por ser justos y racionales, aunque no contravengan la ley. La novela plantea el dilema de qué se puede hacer frente a un mundo en el que dominan la intolerancia y la irracionalidad, pero que vive del mito de que se rige por la lógica.

María Inés Lagos (ed.): *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago de Chile, serie monográfica *Nomadías*, Universidad de Chile CEGECAL y Cuarto Propio, 2000, pp. 129-147.

Fugas y gestos del sujeto cautivo en *El infarto del alma*, de Diamela Eltit y Paz Errázuriz

BERNARDITA LLANOS MARDONES

La estética de la chilena Diamela Eltit (1949) participa en el debate cultural como uno de los proyectos neovanguardistas posiblemente más audaces y cuestionadores. Su trabajo tanto en el área de la *performance* como en la literatura se inscribe en lo que Kristeva denomina disidencia al referirse a la práctica experimental que busca nuevos lenguajes y hablas que cuestionan formas dominantes de subjetividad.¹

En los diversos proyectos de Eltit, el compromiso político se plantea a partir de un discurso antirrepresentacional donde el texto funciona como producción, que polemiza las convenciones ideológicas y la tradición literaria, entre otras.² En este sistema la política se ejerce a partir de opciones textuales que cancelan los discursos autoritarios y los significados monológicos, optando por un lenguaje que se contorsiona a través de «un montaje de voces discordantes», como afirma Nelly Richard.³ En una suerte de estética polifónica y carnavalesca, las narraciones hegemónicas aparecen destronadas y alteradas por aquellas que han sido marginadas y que Eltit coloca al centro de su escritura.

Los bordes sociales y simbólicos son parte del mundo ficcional y cultural de Eltit. *El infarto del alma* (1994) ahonda en la problemática de la locura a través de un recorrido visual y textual por el psiquiátrico Phillipe Pinel situado en Putaendo, al norte de Santiago. Como ha señalado Sandra Lorenzano, el viaje aparece signado por la indagación

¹ Cfr. Julia Kristeva: «A New Type of Intellectual: The Dissident», *The Kristeva Reader*, ed. de Toril Moi, New York, Columbia UP, 1986, p. 294.

² Nelly Richard menciona este aspecto rupturista con respecto al canon literario. Véase su artículo «Tres funciones de la escritura: deconstrucción, simulación, hibridación», *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, ed. de Juan Carlos Lértora, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, p. 41.

³ *Ibid.*, pp. 38 y 41.

de la experiencia amorosa y sus rituales dentro del psiquiátrico, territorio pocas veces abordado y por regla excluido de la mirada social.⁴

En *El infarto del alma* Diamela Eltit y Paz Errázuriz hacen un peregrinaje por una especie de «escenario pasional de la locura», donde el amor determina el recorrido, según Julio Ortega.⁵ Este viaje hacia los bordes sociales y los desórdenes simbólicos del sujeto constata los síntomas y la supervivencia del amor y la afectividad en el espacio menos esperado.

La escritura híbrida de la obra de Eltit vuelve a hacer su intervención mediante el apareamiento de diversos géneros y voces que interrogan y resisten las estructuras sociales y sus formas hegemónicas. La «poética de la crisis» propia de Eltit y que define parte de la producción cultural del período dictatorial y la transición política en Chile⁶ cobra en este texto un nuevo giro, coherente con una estética de los límites y su vinculación con espacios y sujetos marginales. El proyecto de Eltit, como afirma Ortega, pone en crisis el sistema de representación del sujeto masculino y la lógica que define y divide las economías discursivas con sus respectivas formas de poder.⁷ En este sentido, la escritura de Eltit está marcada por un feminismo en el que la diferencia sexual fija ciertas posiciones del sujeto. Como comenta Raquel Olea, el texto experimental y altamente autoconsciente de Eltit intenta ficcionalizar una forma de teoría feminista posestructuralista que dé nuevas significaciones a los diversos órdenes y desórdenes del lenguaje.⁸ De ahí la importancia del lenguaje como código social y

⁴ Sandra Lorenzano: «Cicatrices de la fuga», *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*, ed. de María Inés Lago, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, p. 94.

⁵ Julio Ortega: *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000, p. 67.

⁶ Véase Nelly Richard: *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998, p. 256, también su libro *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, y el estudio de Marcela Prado Traverso: «La obra literaria de Diamela Eltit: testimonios desde la marginalidad», *Nueva Revista del Pacífico*, núm. 40, 1995, p. 139.

⁷ Julio Ortega: ob. cit., p. 177.

⁸ Véase Raquel Olea: «Feminism: Modern or Postmodern», *The Postmodernism Debate in Latin America*, ed. de John Beverley y otros, Durham y Londres, Duke University Press, 1995, p. 198, y Raymond Leslie Williams en su artículo «Women Writing in the Americas: New Project of the 80's», en el que plantea la autoconciencia del texto de Eltit y su ligazón con un proyecto feminista posestructuralista donde el

cultural que distribuye y circula los valores dominantes y subalternos, jerarquizando su poder y relevancia. En este sentido, la dinámica del centro y el margen expresa el estatus y la política que subyace bajo los distintos modelos y registros lingüísticos de una cultura local. El creciente interés de autores y artistas visuales latinoamericanos se orienta hacia la deconstrucción de las ideologías dominantes y hacia un entendimiento del género como construcción social dentro de un sistema capitalista patriarcal.⁹

Eltit y Errázuriz participan del arte chileno contemporáneo al hacer un trabajo que amplía las operaciones tanto de lo que vemos como de lo que leemos. En este sentido, la mirada se homologa con la lectura al ser ambas operaciones reveladoras de un pensamiento crítico que amplía las posibilidades interpretativas.¹⁰ Las imágenes de Errázuriz buscan en su grafismo hacer ver la diferencia latinoamericana radicalizada, en aquellos espacios públicos más precarios y desplazados por el proceso modernizador del libre mercado. Frente a la mirada de Errázuriz, el psiquiátrico aparece como «lugar perturbador y paradójico» donde la vida amorosa se gesta y fluye en una especie de «estado de excepción», como subraya Julio Ortega.¹¹ De ahí el carácter insólito e inesperado de esta incursión por los márgenes sociales, donde se genera el amor *a contrario sensu* de todos los supuestos.

El deseo de los reclusos por posar frente al lente de Errázuriz y la pasión de esta por la fotografía se ligan en un mismo devenir festivo «en el flujo de las múltiples inesperadas poses, como si hubiera sido contratada para una boda en la cual todos los invitados fueran los padrinos o los novios, o el niño protagonista de un bautizo popular».¹² La adhesión de Eltit a lo oprimido y postergado adquiere en los asilados del hospital un sentido urgente y alarmante, ya que no solo cuestiona la cultura en su conjunto, sino el ejercicio de su política marginalizadora que convierte a los reclusos en cuerpos cautivos, improductivos

trabajo experimental con el lenguaje es uno de los rasgos distintivos. En *The novel in the Americas*, Colorado, University Press of Colorado, 1992, pp. 119-131.

⁹ Para otro análisis de la escena del arte actual en Chile véase mi estudio sobre la exhibición de los artistas visuales Rodrigo Cabezas y Bruna Truffa.

¹⁰ Julio Ortega: ob. cit., p. 41.

¹¹ Julio Ortega: ob. cit., p. 64 y 68.

¹² Ninguna página de *El infarto del alma* está enumerada, por esto todas mis citas del texto aparecerán sin número. Para este artículo se utilizó la edición de Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1994. (*N. del E.*)

y anónimos. Estos cuerpos desechados por el sistema son recogidos e iluminados por la estética del amor que se inscribe en la gestualidad de las parejas y en las palabras de Eltit.

El amor excluido de Putaendo le sirve a Eltit como punto de arranque y escena desde donde explorar los códigos culturales y los rituales cotidianos que sostienen la pasión dentro de un espacio inhóspito y sitiado. Se establece así un diálogo múltiple entre la fotógrafa y los sujetos fotografiados, la imagen y la escritura de Eltit. La lectura y nuestra visión de los extremos de la marginalidad chilena se amplían y transforman por la convergencia de múltiples recursos y registros escriturales y visuales.

El proyecto se realiza a través de un viaje literal al psiquiátrico y la indagación sobre el amor enloquecido y los límites que la razón y la ley le imponen. Estos dos vértices moldean también la escritura del texto que se caracteriza por explorar diferentes modelos o formas del amor en la tradición literaria y popular, configurando diversos registros que van desde la nota del diario de viaje a la reflexión crítica y la poesía amorosa.

La estructura fragmentaria y heterogénea del texto de Eltit se yuxtapone a las imágenes y poses fotográficas de Errázuriz, haciendo de la pareja enloquecida/enamorada quizás el último y desesperado intento de encuentro con el otro. *El infarto del alma* resignifica la aventura amorosa bajo la exclusión y el encierro. Al poder social en una de sus formas más coercitivas, como es el psiquiátrico, se opone el deseo desde diversas voces: la dolida, la mística, la psicótica y la crítica. En los fragmentos titulados «El infarto del alma» y «La falta» se actualiza la «fuga de lenguaje» a través de la textualización de la experiencia interna del amor hasta rebasar sus límites en el deseo delirante (el estado puro de la locura), como apunta Sandra Lorenzano.¹³ El deseo y el amor de los reclusos aparece, por su parte, en la sección «Diario de viajes», donde Eltit escribe sobre las relaciones entre los internos y las inscripciones de sus cuerpos. A la visión de estos «cuerpos desprestigiados», se superpone la visión de la primera pareja de enamorados y las que le siguen en un flujo continuo de «signos del amor».

La base de la realidad se vuelve plural y material, y se fundamenta en el cuerpo, a través del cual establecemos relaciones con los demás.

¹³ Véase Sandra Lorenzano: «Cicatrices de la fuga», en ob. cit., p. 103.

El deseo consiste en el amor, que al suponer una relación entre dos o más, es necesariamente copulativo. Jo Labanyi advierte, precisamente, esta cualidad del deseo en *El infarto del alma* que busca multiplicarse, engendrando más deseo.¹⁴

En otro registro del amor, en el primer fragmento de *El infarto del alma*, se escriben las súplicas y ruegos que configuran una identidad femenina sufriente y abandonada. Los ecos místicos de esta voz íntima se desplazan entre los rostros de las parejas fotografiadas, quienes a su vez muestran sus gestos de amor: abrazos, miradas, manos tomadas. La palabra de Eltit introduce una suerte de corte al acompañar imágenes de seres cercados por el desvarío. Desde la primera página en blanco de la sección que inicia el texto se nos pregunta: «¿Has visto mi rostro en alguno de tus sueños?».

El texto en su totalidad se erige como contrapunto a la función de la institución psiquiátrica y al poder estatal sobre estos chilenos «olvidados de la mano de Dios». Como ya señalara Foucault en su libro *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, la locura es una construcción cultural y el psiquiátrico representa el espacio que la contiene.¹⁵ El viernes 7 de agosto de 1992 se lee en el diario de Eltit:

Ahora viajamos con Paz Errázuriz en dirección al hospital siquiátrico del pueblo de Putaendo, un hospital construido en los años cuarenta para asistir a enfermos de tuberculosis y que, luego de la masificación de la vacuna preventiva, es convertido en manicomio recibiendo pacientes de los distintos centros siquiátricos del país. Enfermos residuales, en su mayoría indigentes, algunos de ellos sin identificación civil, catalogados como N.N.

[...] A medio camino, Paz Errázuriz y yo estamos ubicadas en el límite, nos enfrentamos a la disyuntiva de tener que cruzar continuamente las fronteras. [...]. Iniciamos nuestra peregrinación

¹⁴ Véase Jo Labanyi: «Cuerpos des-organizados: La política del amor en *El infarto del alma*», *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*, ed. de María Inés Lagos, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, p. 73. Esta lectura se hace siguiendo la línea filosófica de Deleuze y Guattari.

¹⁵ Véase Michel Foucault: *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, New York, Vintage Book, 1988, pp. 37-40.

[...] entre los besos reiterados aparece en mí el signo del amor. Después de todo he viajado para vivir mi propia historia de amor.

Estoy en el manicomio por mi amor a la palabra (*El infarto...*).

Para Eltit como para Foucault, la locura y el margen que se le otorga ilumina el centro del mapa social. Mary Beth Tierney-Tello afirma que Chile y lo que su sistema esconde y excluye de la cultura y mirada local son en *El infarto del alma*, como en *El Padre Mío* (1989), fundamentos de la estética y el compromiso político de Eltit.¹⁶

La prolijidad del estilo y su exceso en el código amoroso junto con la austeridad y claridad gestual de los retratos devela la realidad de sujetos cautivos que, sin embargo, logran fugarse a través del amor. Entre estas parejas todo es posible, su heterogeneidad y diferencia moldean una estética en la que se entrecruza la belleza, la vejez, la juventud, la cojera y la mutilación. Hay un ensamblaje de desigualdades, como sostiene Richard, imbricadas por el encuentro azaroso que representa el amor y su capacidad junto con la locura de salirse del pacto social.

Dentro de este espacio de exclusión se han creado lazos afectivos potentes y un amor signado por la ruptura con los modelos establecidos. En esta «poética de la marginalidad» intervienen una serie de lenguajes, registros y tonos sobre el amor que dialogan, cuestionan y contradicen las fotografías que acompañan el texto.¹⁷

La visión antipsiquiátrica de la locura en *El infarto del alma* realza el deseo de cuerpos confinados como una forma emblemática de oposición al sistema, al centro hegemónico y sus pactos: «sin más deseo que el que porta el cuerpo y, por ello, sin más bien que el propio deseante cuerpo, se negaron a cualquier negociación social como no fuera la vicisitud ilegal del asalto o la conmoción trágica de la derrota» (*El infarto...*). El flujo del deseo se moviliza a través de las relaciones con otros. Según Labanyi, este se crea en las relaciones sociales, y es de por sí social al implicar siempre una conexión que escapa al control edípico y al poder institucional.¹⁸

¹⁶ Véase Mary Beth Tierney-Tello: *Allegories of Transgression and Transformation. Experimental Fiction by Women Writing under Dictatorship*, New York, State University of New York, 1996, pp. 78, 93.

¹⁷ Robert Neustadt: «Interrogando los signos: Conversando con Diamela Eltit», *Revista de Literatura Hispánica*, núm. 46-47, otoño de 1997, pp. 294-295.

¹⁸ Jo Labanyi: «Cuerpos des-organizados: La política...», en ob. cit., pp. 73-75.

El deseo es lo opuesto a la producción «arborescente» o lineal, que se encauza hacia fines utilitarios/edípicos. El deseo es el principal motor rizomático, de crecimiento múltiple e incontrolado provocado por los encuentros sorprendentes, según Deleuze y Guattari.¹⁹ Su flujo genera una intensidad erótica en cierto sentido insaciable entre los reclusos, quienes han inventado su objeto amado y poseen «otra visión, una visión misteriosa y subjetiva [...] abiertos a un peregrinaje amoroso inacabable en el cual las parejas solo pueden traspasarse en la dimensión de una inmaterialidad. Ellos se sostienen en estado insaciable, se rozan en medio de un hambre de amor que se vislumbra como interminable (*El infarto...*)».

Deleuze y Guattari coinciden en que el universo está regido por una fuerza, pero para ellos no es la voluntad de supremacía individual, sino el deseo bajo la forma del amor. A esto apunta el texto de Eltit al afiliar el deseo al «deslumbramiento en el otro» y a un «acercamiento» que promete «la condena y el éxtasis» (*El infarto...*). Las relaciones de pareja son también materiales y productivas en el sentido que le otorgan Deleuze y Guattari a estos dos conceptos:

veo la gran metáfora que confirma a toda pareja; la vida entera anexada a otro por una taza de té y un pan con mantequilla. Ellos están viviendo una extraordinaria historia de amor [...].

[...] los asilados en el manicomio del pueblo de Putaendo aman el amor a través del delirio del otro [...]. Cultivan su lirismo para mantener la última ausencia, la más alta renuncia como es la pérdida de ellos mismos (*El infarto...*).

El texto entero se arma sobre la imposibilidad de descifrar «la adicción al otro» que representa el amor en la insanía. La fotografía acentúa la perplejidad al insertar su propio desorden de objetos, como ha señalado Barthes, y al ser un arte incierto, cuya imagen está adherida al referente, haciendo difícil, si no imposible, percibir su significante.²⁰ Muchas de las preguntas dentro de los textos que acompañan

¹⁹ Véase Gilles Deleuze and Félix Guattari: *A Thousand Plateaux. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 16-17.

²⁰ Roland Barthes: *Camera Lucida. Reflections on Photography*, trad. de Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1998, pp. 5, 6, 16 y 18.

a las fotografías quedan sin ser contestadas y sin claro destinatario. Quizás uno de los rasgos más perturbadores sea la pose de los sujetos fotografiados y la mirada directa hacia la cámara. Persiste en este gesto el problema de la observación y la presencia del ojo que subraya la «posibilidad múltiple» y altera la relación entre observador/observado. Los rostros de *El infarto...* parecieran interrogar de forma refractaria quién mira y con qué autoridad, a la vez que celebran la pareja elegida. Jean Franco también ha hecho hincapié en la estética refractaria de Eltit, su carácter cuestionador y esencialmente transgresor.²¹

Estamos frente al modelaje estético «de un placer de cautivar que burla la sentencia del cautiverio», como afirma Nelly Richard. El marco fotográfico devuelve a estos cuerpos una suerte de ensamblaje en el retrato de pareja que suspende «temporalmente la violencia salvaje de lo inconexo».²² Si la fotografía desde sus orígenes ha sido una forma de explorar y duplicar fragmentos del mundo, como afirma Susan Sontag en *On Photography*, en el caso de los reclusos provee una forma de continuidad y memoria. La fotografía de Errázuriz asume que hay belleza o interés en todo lo que se ve con una mirada aguda. Con la cámara puede verse el mundo desde cualquier ángulo posible. A partir de imágenes fotográficas se reconstruyen y resignifican los objetos y los eventos más allá de la distinción entre lo feo y lo bello, lo verdadero y lo falso, el buen y el mal gusto.²³ Este compromiso de hacer toda materia fotográfica puede entenderse como parte del imperativo de la fotografía, donde todo es real.²⁴ Al borrarse las distinciones entre alta y baja cultura, y haber una especie de campo ciego provocado por la inmovilidad de la imagen, la fotografía nos da lo que Barthes llama *punctum*, un potente aunque sutil agregado, que lanza el deseo más allá de lo que se nos permite ver.²⁵

²¹ Véase Jean Franco: «From Romance to Refractory Aesthetic», *Critical Passion. Selected Essays*, ed. de Mary Louis Pratt y Katheline Newman, Durham, N. C., Duke University Press, 1996, pp. 97-108. Esta noción aparece también en el segundo capítulo de Mary Beth Tierney-Tello (*Allegories of Transgression...*, ed. cit., pp. 79-128). El estudio de Tierney-Tello se centra en *Por la patria* (1986).

²² Nelly Richard: «*El infarto del alma*», *Revista de Crítica Cultural*, núm. 10, mayo de 1995, p. 60.

²³ Susan Sontag: *On Photography*, New York, Anchor Book, 1990, pp. 16-17 y 174-176.

²⁴ *Ibid.*, p. 78.

²⁵ Barthes se refiere específicamente a la distinción entre la fotografía pornográfica y la erótica. En esta, los órganos sexuales no son el objeto central, pueden ni siquiera

La materialidad de la fotografía, en cuanto huella e imagen de sujetos enamorados, construye en *El infarto del alma* la experiencia del amor como exceso y heterogeneidad. El «terror hegemónico a la otredad», como lo llama Grínor Rojo, se revela precisamente en la perturbadora y ambigua función del psiquiátrico en esta versión local²⁶ donde la locura es el límite que establece las fronteras de lo permitido. En la perspectiva refractaria de Eltit y Errázuriz, las fronteras se cruzan, entrecruzan y borran en este viaje entre los «cuerpos locos» que aman por amar (*El infarto...*).

En los fragmentos de Eltit aparece la tensión y el conflicto de un sujeto que se multiplica y fragmenta a través de un deseo insaciable, último gesto de productividad afectiva y apertura al otro. El amor aparece como resistencia a las estructuras de poder y a la desposesión y precariedad del sujeto recluido. Los retratos de parejas de locos enamorados que acompañan la página contigua a los textos de Eltit introducen la mirada resistente de quienes miran desde la interdicción. A sus ojos interrogantes se suman las preguntas de Errázuriz, cuyas imágenes recomponen a la vez que preguntan sobre la realización de lo casi imposible, del juntar lo «disjunto en la convención del abrazo», como afirma Nelly Richard.²⁷ Las imágenes funcionan como confirmación y evidencia del amor y la opción por el otro en *El infarto del alma*. Eltit escribe en el texto cómo la cámara opera a modo de confirmación del sujeto mirado: «Paz Errázuriz convierte a su ojo en un don para los asilados. Les regala en su mirada fotográfica la certeza de sus imágenes. Cuando captura sus poses, les confirma la relevancia de sus figuras; cuando les sonrío, reconoce en ellos lo divinizado de sus conductas corporales» (*El infarto...*). La pose devuelve a estos cuerpos la facultad de reintegrarse en un retrato que reconstruye, por su mismo género, los pedazos de un sujeto fragmentado en su insanía.

Susan Sontag ha señalado que la locura es una construcción social que cambia de acuerdo a la época y la cultura, pero que siempre implica el límite de lo pensable y decible en un momento y un contexto específico. El loco es quien dice lo que no se puede decir, quien actúa

estar y llevar al espectador fuera del marco. Ahí es donde la fotografía y el espectador se conectan (*Camera Lucida. Reflections...*, ed. cit., p. 55 y 59).

²⁶ En estas páginas, se conecta lo femenino con la locura y, como ejemplo contemporáneo en Chile, se cita *El infarto del alma*. Grínor Rojo: *Dirán que está en la gloria (Mistral)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 343-347.

²⁷ Nelly Richard: «*El infarto del alma*», en ob. cit., p. 60.

de forma antisocial y reprobada por la sociedad. Su comportamiento desviado consiste en que lo que hace o dice no tiene sentido. De ahí que Sontag afirme que la definición tanto de la cordura como de la locura sean arbitrarias y, en última instancia, políticas.²⁸ Los locos, como los iletrados y los desamparados, son proscritos y confinados a espacios donde se los vigila y coarta a adaptarse a un régimen disciplinario y edípico. La locura, en la visión de Eltit, representa un no-lugar social, una escena descarnada de la pasión amorosa y un diálogo que ha roto con las jerarquías y divisiones entre lo público y lo privado.²⁹ El amor enloquecido, según Ramos, rebasa los límites y se mantiene en una especie de permanente «estado alucinado», de «lugar irreductible y conmovedor [...] de la solidaridad [...]».³⁰

La matriz imaginaria del cuerpo maternal como refugio que colma es parte del deseo signado por el «hambre» que sufre el sujeto interdicto. Un hambre en que «la falta» y la escasez son reclamadas por la boca, en cuanto pasaje de la materia como alimento y palabra deseante. Nelly Richard también ha señalado la aparición de la madre en los fragmentos de *El infarto del alma* como una suerte de alianza política entre Eltit y el sujeto excluido; figura deseada y perdida que comparten.³¹ A la demanda del sistema por el cuerpo laboral y productivo, los cuerpos de los locos reclaman el deseo «siamés» y la intimidad con otro cuerpo bajo la palabra de la tradición literaria que Eltit elige y altera mediante su excéntrica escritura. El texto, en este sentido, trafica con el «hipersentido de la ficción literaria y el sinsentido de la locura», como apunta Richard.³² Establece una complicidad que desordena las categorías del canon literario, por una parte, y las de la normalidad, por otra.

La pérdida de identidad como experiencia del amor queda inscrita en el texto de Eltit y ligada a la locura del deseo por ese primer otro que

²⁸ Véase Susan Sontag: *Under the sign of Saturn*, New York, Vintage Books, 1980, ob. cit., pp. 64-65.

²⁹ Julio Ortega: *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*, ed. cit., p. 68.

³⁰ Julio Ramos: «Dispositivos del amor y la locura», *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*, ed. de María Inés Lagos, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, p. 115.

³¹ Nelly Richard: «*El infarto del alma*», en ob. cit., p. 60. *Residuos y metáforas. Ensayos...*, ed. cit., p. 256.

³² Nelly Richard: «*El infarto del alma*», ob. cit., p. 60.

fue la madre: «¿no es esa acaso la pregunta propia de un enamorado? ¿Quién soy yo cuando me he perdido en ti?, pero ¿en qué primer otro se perdieron los asilados del pueblo de Putaendo [...]. Se perdieron acaso en la locura del cuerpo de la madre?» (*El infarto...*).

La locura aparece ocultada de la sociedad como estigma a la vez que impone un tipo de exilio espiritual.³³ Este último significado se articula en los escritos que hacen del loco enamorado un exiliado de sí mismo, perdido entre discontinuidades, silencios y voces³⁴ que Eltit inscribe dentro de un espacio textual incompleto e incierto, politizado en su opción por los más marginados de la sociedad chilena.

La locura amorosa es aquí pérdida total del uno en el otro, donde el otro aparece como «conjunción de lo real y lo imaginario»,³⁵ que desata un deseo alucinado por un cuerpo idéntico a sí mismo, un otro en su variante «siamés» o «melliza» que siempre elude la fusión buscada.³⁶ La alienación que este deseo enloquecido porta se escenifica como una batalla a muerte contra el estado de hambre que acecha al deseo. «Las horas suman 35 días, 200 noches. Ya no sé cuál esperanza sostiene a mi cuerpo en medio del hambre, del hambre, del hambre» (*El infarto...*). El cuerpo, pues, se convierte en el territorio donde se libra la batalla del deseo insatisfecho por este otro al que se ama. Deseo y muerte se citan en este loco amor que no conoce límites y que sostiene una guerra sin cuartel. La escritura da cuenta de un «duelo amoroso», donde la palabra debe sustituir al cuerpo y la ausencia de la madre, rindiendo la frase hasta hacerla corpórea y material.³⁷

El lenguaje textual aparece poblado por registros que incursionan sobre el vacío simbólico y la disolución del yo en el delirio del amor y el deseo. Los asilados, sin embargo, se vuelven «cuerpos deseantes de la mirada del otro»³⁸ contra y a pesar de su extravío social, como

³³ Susan Sontag: *Under the sign of Saturn*, New York, Vintage Books, 1980, ob. cit., p. 66.

³⁴ Sandra Lorenzano: «Cicatrices de la fuga», en ob. cit., p. 98.

³⁵ *Ibid.*, p. 102.

³⁶ La figura del otro como un mellizo, un igual o idéntico al sujeto aparece ya en la novela *El cuarto mundo* (1988), de Eltit. Aquí la historia de amor incestuosa entre un hermano y su hermana melliza hace del deseo de fusión metáfora y realidad. *El infarto del alma* extrema aún más esa posición al sustituirla por el siamés y las posibilidades que su deseo genera discursiva y epistemológicamente en los locos enamorados.

³⁷ Nelly Richard: «*El infarto del alma*», ob. cit., p. 60.

³⁸ Juan Andrés Piña: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Santiago de Chile, Editorial Los Andes, 1991, p. 238.

afirma la autora. «Son como el negativo de una sociedad, la otra cara del sujeto, la radical salida de un sistema productivo o laboral», afirma Eltit al referirse a los sujetos marginales que la sociedad llama extraviados sociales y entre quienes están los vagabundos, los locos y el lumpen.³⁹

Estas heterogéneas y extrañas parejas alteran todos los órdenes y jerarquías que rigen las diferencias de edad, procedencia y tamaño entre los enamorados,⁴⁰ plantean un mundo al revés y ponen «la cultura cabeza abajo» a través de un diálogo múltiple y transgresor anclado en la experiencia de los márgenes sociales.⁴¹ Producen alianzas insólitas e inesperadas que confirman de modo rotundo la solidaridad y la resistencia en la pareja de locos, «casi mudos y enamorados», al decir de Ortega.⁴² Los asilados de Putaendo han roto de forma radical con las diversas formas del pacto social para lanzarse a esa única búsqueda del otro que el amor supone.

El infarto del alma articula el compromiso con la sinrazón como una forma de filiación a partir de una estética refractaria que hace visible prácticas y sujetos invisibilizados. La palabra y la imagen logran reinsertar en la memoria social y política del Chile posdictatorial los rostros de quienes han sido encerrados y escondidos por la cultura y el poder oficial. El enigma que este viaje por la marginalidad implica desvela el encuentro de seres que se aman contra toda ley y normativa ante la mirada atenta de Eltit y Errázuriz y los lectores.

Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura.
Vol. 19, núm. 1, Fall, 2003, pp. 50-58.

³⁹ Íd.

⁴⁰ Julio Ramos: «Dispositivos del amor y la locura», en *Creación y resistencia: La...*, p. 114.

⁴¹ Julio Ortega: *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*, ed. cit., p. 69.

⁴² Julio Ramos: «Dispositivos del amor y la locura», en *Creación y resistencia: La...*, pp. 112-113.

Los trabajadores de la muerte: estética y mercado

FRANCINE MASIELLO

En *Los trabajadores de la muerte* (1998) Diamela Eltit trae los cuerpos y las voces de sujetos populares al espacio de la novela para desafiar el concepto de «mercado» neoliberal. Con el intento de mostrar la agresión contra los sujetos subalternos que compiten por un espacio propio, Eltit parte del mito y del folklore, de los desechos y desperdicios urbanos y de las imágenes de violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos. En la novela los sujetos subalternos son definidos, principalmente, por su deseo de narrar. Esta situación le permite a Eltit cuestionar la forma de engendrar historias o cuentos; se destaca entonces la búsqueda del *poder* narrativo de parte de los personajes, ejercicio que consiste en fijar un lugar y un nombre dentro de la historia. Los pobres y los abandonados, entonces, evocan una amplia gama de experiencias artísticas, dirigen su fuerza para transformar las reglas del lenguaje e imponer su voz en el mundo. Estas figuras menores, en última instancia, constituyen las guías principales de una ley narrativa que llegará a exponer la ficción del mercado.

Eltit ha basado su producción literaria en la representación de sujetos populares, los cuales se han convertido en una convincente fuerza narrativa y se constituyen en el sello de su escritura creativa y crítica. Desde las figuras marginadas representadas en *Lumpérica* (1983) y en *Por la patria* (1986) a los testimonios de las figuras abyectas en *El Padre Mío* (1989) y *El infarto del alma* (1994), los protagonistas de la obra de Eltit forman parte de un proyecto de gran alcance que consiste en darle voz a los sectores marginados de la sociedad y anunciar la posibilidad de reconfiguraciones éticas y artísticas fuera de una totalidad social que ha sido moldeada por el Estado. Este sujeto popular –estetizado por Eltit– interrumpe las normas del arte y es fuente de una crítica social. Por ejemplo, en *Lumpérica*, cuando los ojos penetrantes

de los reflectores se enfocan desapasionadamente en los cuerpos de los subalternos que ocupan el centro de la ciudad, la presencia de estos da paso a un nuevo lenguaje y una nueva forma de debate social. A través de la voz de el «Padre Mío», un vagabundo cuyo testimonio es la base del libro epónimo de Eltit, la escritora presenta una crítica punzante de la vida social chilena. La exigencia irracional y utópica del vagabundo para que terminen las privaciones y el infortunio no es, en palabras de Eltit, algo que pueda curarse («no apela a revertir nada, a curar nada»);¹ en cambio, dicho pedido nos obliga a los lectores a cuestionar el orden narrativo. En *El cuarto mundo* (1988), Eltit pone en primer plano a los personajes literarios representados por el término despectivo «sudaca», a los pobres de las ciudades rechazados por un centro social próspero y poderoso, y que encuentran en la fuerza de sus propias narraciones una manera de resemantizar la experiencia de la violencia. En *El infarto del alma*, texto escrito en colaboración con la fotógrafa Paz Errázuriz, Eltit recupera los testimonios ficcionalizados de unos enfermos mentales. En cada obra, Eltit subraya la capacidad estética de los sujetos populares y no simplemente las posibilidades estéticas que estos sujetos pueden ofrecer a un autor privilegiado que desea representarlos en su ficción.

Por otra parte, los sujetos literarios de Eltit nos recuerdan las formas en que se crean nuevas historias, partiendo de un sistema de citas o recurriendo a un *collage* de imágenes que surge de la difusión de la cultura de masas. Centrales a esta operación son la repetición y la acción de recitar (con su doble significado y enfatizando la cita como un aspecto performativo del re-cital); así se recuerda a los lectores las distintas maneras en que los artefactos de la cultura popular local interceden con los objetos de la producción de masa destinados para una circulación más amplia, en un terreno global. De esta manera, las *performances* o actuaciones individuales citadas en los textos de Eltit llevan al lector a pensar en el marco conceptual y en los símbolos asociados con la condición del mercado.

Igualmente importante es notar que *Los trabajadores de la muerte* toma un camino diferente al seguido por las obras anteriores de Eltit. En este texto, la autora nos permite ver la construcción de la ficción

¹ Diamela Eltit: *El Padre Mío*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989, p. 16.

tomada de fuentes ya confeccionadas, de los *ready-made*. Nos muestra la fuerza de la voz popular para deshacer la banalidad de lo ya hecho, para desafiar la chatura de la economía neoliberal. Dando por sentado que no existe ningún conflicto, ninguna dificultad, la economía neoliberal intenta abarcar una totalidad social incorpórea, carente de actores humanos rebeldes, aquellos seres necesitados del amparo estatal. Eltit repuebla la ciudad ausente, nos recuerda que el centro humano todavía sigue en pie y hace renacer el movimiento y la creatividad de las masas populares, las cuales —de acuerdo a recientes leyendas y ficciones políticas— han renunciado a su lugar en la sociedad civil. Finalmente, Eltit se enfoca en la presencia de las voces populares frente al mercado.

Como se sabe, el mercado ha sido el centro de la reforma neoliberal y el motor principal de los gobiernos democráticos a nivel global; además, el mercado es la obsesión de la crítica cultural y los estudios de economía. En esta novela, Eltit nos lleva al mercado en su sentido literal, no al mercado incorpóreo y virtual, el de las compañías de corretaje transnacionales, ni al mercado del comercio computarizado de la red mundial, sino que nos transporta al mercado en el sentido originario y local, donde la plaza es el lugar de intercambio de mercaderías ofrecidas por vendedores ambulantes; es decir, aquellos miembros que participan en la polis, tal como se había definido en la antigüedad clásica. Con esta estrategia, Eltit se vale de una paradoja: si el mercado neoliberal actual (en la esfera económica) se moldea a partir de la ilusión de la ficción —etérea, desarraigada, siempre fuera de alcance—, Eltit regresa en su novela a un sentido primitivo del mercado, el cual restaura su inmediatez y su calidad concreta. De esta manera, Eltit presenta una contranarrativa organizada en historias generadas desde los sectores populares. De los cuentos fragmentarios de actores sociales marginados emerge la posibilidad de una ficción narrativa más resistente. De modo que un entretejido de abstracción y lo concreto organiza los dilemas del mercado que conocemos. A diferencia del mercado global, el mercado popular que pertenece a los marginados está arraigado en la experiencia directa. *Los trabajadores de la muerte* no se basa en la nostalgia o la pasión por el melodrama. Sin apelar a la compasión del lector por la causa de los pobres, la novela apunta al triunfo de la imaginación popular cuya cultura alimenta una fuerza de representación para organizar la sociedad civil. Aquí es central la voz narrativa de la mujer.

Los trabajadores de la muerte bien podría explicarse como una novela cuyos personajes –figuras marginadas que escogen temas como la muerte y la venganza de leyendas de la antigüedad clásica y los adaptan a sus propias narraciones– andan en busca de una historia. Sobre todo, la novela se encamina hacia una defensa inconfundible de la tradición oral. Walter Benjamin ha indicado que contar historias es un arte en vías de desaparecer.² Antiguamente el arte de contar pertenecía al líder de la tribu y estaba ligado a la narración de experiencias personales. Con el paso del tiempo la experiencia personal perdió su privilegio y valor, y se percibió como incommunicable a otra persona; eventualmente la conexión entre contar cuentos y la narración de experiencias personales se perdió. Así, si a un individuo de autoridad se le concedía la transmisión de las leyendas importantes de la congregación –o sea, historias sobre las costumbres locales o sobre viajes o aventuras–, a este individuo también se le concedía la responsabilidad de asegurar los lazos entre las experiencias y la narración; de esta manera se creaba un terreno narrativo que promovía la solidaridad dentro de la tribu. Por el contrario, en la actualidad esta fuerza se ha debilitado y está altamente mediada por intervenciones anónimas. El acto de narrar se encuentra desarraigado de sus fuentes originarias en cuanto a la experiencia directa y a los sentimientos. Ya que no podemos hablar entre nosotros sobre las experiencias compartidas, abandonamos toda esperanza de establecer lazos comunitarios en el medio social. Eltit parece luchar contra este desliz común, restaurando la fuerza original del contar/narrar como una forma de reclamar el poder de los márgenes y empleando la novela como medio para destacar la intervención de los actores populares. Desde el espacio del secularismo y desde lo sagrado de la memoria y la tradición, las voces populares de la novela de Eltit logran desafiar a los que hubieran socavado el valor de la participación social. Eltit lleva a cabo esta proposición de dos maneras significativas: primero, insiste en la centralidad de la experiencia corporal, en la construcción y narración de las historias, y reclama la sobrevivencia de esta dimensión cultural frente al descreimiento oficial; segundo, incluye citas de mitos canónicos para darle a la experiencia un marco narrativo. Regresaré en un momento a la preocupación de Eltit por el cuerpo, pero por ahora quisiera concentrarme en el empleo por parte

² Walter Benjamin: *Illuminations*, trad. de Harry Zohn, New York, Harcourt Brace, 1978, p. 83.

de la autora de cuentos de la antigüedad, evocados para construir una historia y para restaurar al habla contemporánea su sentido político. Al regresar al mito, Eltit reúne la fuerza y el valor de las leyendas relacionadas con la rivalidad entre los miembros de la familia, señala el abandono, la traición y el asesinato. Estos temas son muy diferentes a muchos de los que se encuentran en circulación hoy en día en las novelas *light*, las cuales enfatizan un coro unificado de voces orquestadas por las clases privilegiadas. Estas novelas se enfocan en intercambios fáciles que solucionan muchos debates sin plantear conflictos. Por el contrario, Eltit recurre a los elementos duraderos de la narración mítica, situando la experiencia de los actores populares directamente dentro del marco de la añoranza arcaica. Lejos de estabilizar el flujo de la narración, Eltit se enfoca en las luchas y rivalidades de aquellos que pretenden contar sus historias.

Las figuras populares de Eltit expresan un compromiso con el arte de narrar y con darle voz a las experiencias que derivan de necesidades y deseos intemporales; estas logran, eventualmente, tejer los disparatados hilos de sus historias en la *memoria* del oyente. Siguiendo, otra vez, el ejemplo de Benjamin, quien contrasta la tarea del novelista con la del que cuenta historias, afirma que, mientras el primero insiste en recordar un solo héroe, el que cuenta historias se dedica a narrar «muchos episodios difusos».³ Eltit, como se verá, nos obliga a recordar muchas historias intercaladas como parte de una gran obra épica. Los actores casi anónimos dan voz a las ansiedades de cada hombre y mujer; desde sus visiones parciales, nosotros, los lectores, nos percatamos del drama total de nuestro tiempo. A pesar de las acusaciones de que los actores populares no pueden hablar (aquí, como en todos los textos de Eltit, se siente que el subalterno –para contestar la pregunta de Gayatri Spivak– sí puede hablar), Eltit subraya el poder de la mujer marginada y los pobres en el proceso de la construcción narrativa y la invención. Sus historias, en apariencia menores, son las grandes narraciones épicas de nuestro tiempo; ellas superan la fuerza de los relatos que se originan en el Estado.

Los trabajadores de la muerte centra su atención en el artificio de narrar. Eltit muestra la competencia entre diferentes opciones estéticas, subrayando las raíces populares de las leyendas que conocemos. Esto

³ Diamela Eltit: *Los trabajadores de la muerte*, Santiago de Chile, Seix Barral, 1998, p. 3.

se celebra como la encarnación carnavalesca de las masas populares, unidas en una escena ritualizada del acto de contar o en un encuentro en la plaza pública. Para entrar en este proyecto, Eltit comienza por recorrer los lugares públicos de reunión. La novela se abre con un episodio que tiene lugar en una taberna, sitio donde se congregan los viajeros. Este lugar, a pesar de estar situado en el Santiago actual, nos recuerda los encuentros populares descritos en *Don Quijote* o en las tabernas del *Lazarillo de Tormes* o *El Buscón*. La taberna reúne a los individuos en rituales y festejos comunitarios; no es el lugar donde se congregan por obligaciones de trabajo o remuneración, sino por el puro placer de compartir el momento. En la novela de Eltit un hombre que cuenta historias capta la atención de los presentes al narrar sus sueños. Irónicamente «el hombre que sueña» no tiene nombre, pero posee un título que le da prestigio y confirma su arte como cuentista. Este ofrece su propia interpretación oral de los sueños, los cuales tratan sobre temas relacionados con la autoridad: una rebelión de soldados contra el oficial a cargo o mutaciones de animales-fantasmas que profieren amenazas contra el poder del líder. «El hombre que sueña» descifra su propia narración y admite que el contenido de los sueños refleja su recelo hacia los sujetos populares que ahora reclaman el control de las calles de la ciudad. Una niña con un brazo mutilado, acompañada de dos personas discapacitadas, interrumpe al cuentista y se sienta en el bar. Sus incapacidades físicas crean suficiente distracción entre la audiencia, a tal punto que interrumpen el control narrativo de «el hombre que sueña», quien luego los acusa de perturbar los sueños de los parroquianos que se encuentran en la taberna. Sin duda, la niña sin brazo logra desafiar la autoridad narrativa del hombre (una horripilante realización de sus sueños de persecución) hasta el punto de que finalmente la niña comienza a narrar su propio sueño. Como una forma de responderle al hombre, la joven asegura que su historia le permitirá tomar control de las calles y afianzar su autoridad en cuanto al linaje, la historia y el espacio urbano. Así, la niña anuncia proféticamente un cuento de odio y venganza, el cual ocupará los capítulos siguientes de la novela.

Eltit insiste obsesivamente en una gramática de la narración. Distanciando a los personajes de los lectores y eliminando toda noción de compasión en el texto, Eltit impone la estructura del discurso indirecto

—la constante repetición por parte del narrador de «dice que»— para realzar la práctica del habla:

El hombre, apabullado, empieza a contar un sueño épico habitado por soldados metálicos absortos en la esperanza de la resurrección. Dice que el jefe [...] se presenta con las manos limpias e interpela a sus tropas para conseguir que en ellos se desencadene el valor que requiere la batalla. Dice que el escenario de la guerra transcurre en un terreno eriazo, solo cubierto por malezas [...]. Dice que mientras el jefe realiza su discurso épico, las tropas desertan bruscamente, dice que los soldados emprenden una inexplicable fuga a través del erial y entonces al jefe no le cabe sino recoger las armas que se han desperdigado en el curso de la huida. Dice que un perro corre con una de las armas en su hocico y que el jefe lo persigue [...]. Dice, finalmente, que el perro suelta el arma de su hocico y le muerde con saña la cabeza al hampón quien no cesa de llorar y de condolerse por sí mismo (pp. 15-16).

De esta manera, el acto de narrar permanece en primer plano. Eltit no permite que sus lectores olviden el arte de la composición oral que sirve de inspiración a su obra. Narrar requiere repetición y sucesión, argumento y tensión narrativa; para captar el deseo popular, debe mantener el interés de los oyentes. El acto de narrar se explica como una fuerza popular, la cual restaura el poder de las calles y la hegemonía de los pobres en el centro de la ciudad. Además, la niña del brazo mutilado, la cual carece del instrumento corporal para la escritura, insiste en la oralidad para controlar el espacio cultural de la narración.

A partir de esta sección introductoria, situada en un marco clarooscuro que evoca una pintura renacentista, Eltit presenta tres capítulos estructurados equitativamente (una estructura tripartita que hace eco de las tres secciones del último sueño del hombre), diseñados como «actos», una alusión a la teatralidad del arte de representación de la niña. Esta actuación presenta a una madre y sus hijos, y a un hombre que tiene una relación incestuosa con su media hermana en la ciudad de Concepción. La inmovilidad de la escena introductoria desaparece en estos capítulos: si la taberna sugería un lugar de reposo para los

viajeros y se enfocaba en la crisis de la autoridad narrativa, el cuento narrado por la niña recupera un elemento del viaje. A diferencia de los espacios densamente poblados de la ciudad, la niña, al describir el viaje a Concepción, intenta alcanzar la plenitud del Sur. Un regreso a los orígenes, a un espacio mítico que precede al surgimiento de una ciudad central, el Sur intensifica la violencia primitiva de la novela y mantiene el enigma de la narración.

Aunque al principio las narraciones parecen aisladas, las diferentes historias contadas por la niña están, en realidad, conectadas. Se concentran en la agresión de la vida doméstica, el peso de los deseos inalcanzados, las pasiones virulentas de un hombre por su amante y de una madre por su primer hijo. «Ocho años se quedó en la casa y de esos ocho años –dígame alguien– ¿cuántos días, minutos quizás valieron la pena?, pero ¿valieron en algo la pena?» (p. 41). Ocho años sin placer, bajo la tiranía de un hombre dominante; esta imagen se presenta como una alegoría indefectible de los ocho años de carencia social en Chile bajo el Gobierno democrático. La madre que lamenta su exclusión de todo sentimiento de placer quiere conquistar su abnegación matando a su primer hijo, y tal como el hombre que sueña, de las páginas introductorias, la madre también afila un cuchillo mientras comienza a contar su historia. Al final el cuchillo aparece como protagonista cuando la mujer lo utiliza para matar a su hijo y, en capítulos diferentes, el cuchillo aparecerá mencionado por la voz masculina que se propone matar a su amante. Lo incierto es el orden de los acontecimientos, es decir, cuál furia engendró cuál orden: no se sabe si es la crueldad de los dioses, una intervención por parte del padre o una molestia causada por el primer bebé lo que desató la ira de la madre; o si la agresión de la mujer anticipa la dominación y la violencia masculina de la última parte del tercer acto. Eltit retoma no solo el poder de la oralidad sino también las leyendas de la antigüedad –y aquí los ciclos de Edipo y Medea son de gran importancia– para insistir en la tragedia panhistórica de la violencia familiar y la sed humana de venganza. Esta regresión a las tradiciones premodernas también asegura la recuperación del significado original de la polis, la plaza pública y el mercado.

La rivalidad entre el hombre que sueña y la niña con el brazo mutilado se rearticula como una historia de incesto y de venganza. Por un lado, *Los trabajadores de la muerte* contrapone dos tradiciones

narrativas: una historia de regreso al ritual arcaico y una profecía para el futuro («el destino es lo que está nombrando la figura arcaica», p. 109); por otro lado, la novela entrelaza diferentes experiencias de la historia a través del incesto y la repetición. Al referirse al hombre que viaja a Concepción y se da cuenta de que es el hermano de su amante, Eltit escribe: «Tu amante es nada menos que tu media hermana. (Ahora, claro, la copia del Oráculo termina por fundirse con el puente que sostiene)» (p. 112).

Inspirándose en el tabú del incesto, Eltit ofrece un marco mítico para la repetición y la convergencia, un mecanismo estructural que ordena el uso de las imágenes en la novela y también le recuerda al lector las prohibiciones trágicas que se le imponen a los encuentros incestuosos. Insiste en dos puntos de contacto: el primero tomado del tabú del incesto (y el crimen) que organiza el cuento de la niña del brazo mutilado; el segundo, un «incesto narrativo», lo que podría describirse como una fusión de imágenes que nos son conocidas y están a nuestra disposición, formando parte de una estrategia posmoderna a través de la cual repetimos el pasado ya confeccionado. Sin embargo, este pasado se evoca sin considerar las consecuencias (trágicas) políticas y estéticas que aguardan a aquellos que dan rienda suelta, sin pensar, a las prácticas de la repetición y la copia. En el proceso, Eltit nos recuerda cómo hemos llegado a no respetar los principios de originalidad, los cuales eran centrales en el proceso de experimentar y narrar historias, por lo menos a través de los años principales de una estética modernista; en cambio, la repetición de imágenes ya confeccionadas es, en sí misma, una exigencia de nuestros tiempos. Es la operación principal de una economía de mercado que depende del simulacro o la copia para organizar la venta y la lógica en serie; es la operación que cancela el tiempo lineal y debilita todo reclamo de triunfo individual. Revela una circularidad de violencia que perpetúa el orden patriarcal e, irónicamente, indica el olvido humano de cualquier momento original de violación física, venganza o traición.

Las repeticiones, por un lado, señalan nuestra corta memoria del pasado y nuestra falta de capacidad para corregir errores; por otro lado, estas repeticiones anuncian una lucha implacable por transformar el material de la muerte (de aquí el título de la novela), el cual se representa en un sinnúmero de versiones sobre los cuerpos de las mujeres y los niños. El arte permite esta transformación y le da al inventor su

nombre. De aquí que al final de la novela, cuando el hombre está por matar a su amante y hermana, ambos entran en el orden simbólico y adquieren nombres propios (Patricio y Mónica), comprobando que el asesinato les asegurará un lugar en la historia cuando se vuelva a narrar. Además, en el intento de superar la autoridad paterna (tanto el poder masculino del hombre que sueña como el asesinato en el cuento de la niña), estas historias deben revelarse, y así permitirles a las mujeres alcanzar un reconocimiento en el orden simbólico. La presencia de las mujeres altera, además, el valor y la dirección del significado. Al final de la descripción de este crimen, saturado con un contenido mítico y bíblico, el asesino apunta: «Y allá arriba, entre las vigas, la sombra de mi madre me espía clavada en una cruz digital» (p. 186). La transformación de la figura de Cristo junto a una imagen electrónica, que moderniza la escena piadosa, desplaza el material religioso de su dominio intemporal y feminiza la autoridad de Cristo. Así, se convierte en una crucifixión en el doble sentido de la palabra, evocando no solo el sufrimiento cristiano, sino una crucifixión, o cruce de ficciones, que redirige el poder del relato.

Eltit presenta estas historias intercaladas como «actos», tres actos que subrayan la teatralidad que se despliega en la narración de la niña. Siguiendo esta estructura tripartita, Eltit agrega un epílogo con el título «Los príncipes de las calles», que sugiere el triunfo popular de la versión de la historia en comparación a la versión autoritaria del «hombre que sueña». En la última sección, la niña se encuentra en medio de la plaza pública donde los vendedores pregonan sus mercancías, los mendigos piden donaciones, los robos menores están a la orden del día y donde la policía circula para prevenir infracciones. Esta no es la plaza pública del debate que en su modelo ilustrado era definida por la cultura de la élite; al contrario, Eltit nos lleva a un espacio público en el sentido más arcaico de la palabra, donde el mercado es el centro de la polis. Aquí el mercado como lugar habitado por cuerpos vecinos —personas que negocian mercaderías y vociferan sus reclamos— se define como la matriz de la sociedad civil, un claro recordatorio de un conjunto de identidades cuyas conexiones se han destituido; aun así el mercado es una profecía de una versión vital del espacio público urbano.

Peter Stallybrass y Allon White nos recuerdan que el mercado es el epítome de las identidades locales, aunque también es un lugar

donde las categorías identitarias se intersectan, extendiéndose en el corazón de la ciudad.⁴ Revisando la versión simplificada de Bakhtin, quien ubicaba el mercado fuera del acto diario de gobernar, los críticos se concentran en el sentido original del mercado festivo como un lugar donde se llevan a cabo políticas de negociaciones, cruciales para el orden estatal. El mercado de Eltit descrito en el epílogo de *Los trabajadores de la muerte* tiene igualmente un gran sentido de movilidad, se enfoca en el intercambio de cuerpos y voces, la compra y la transferencia de mercaderías. Tal descripción trae un significado político a una observación articulada anteriormente en la novela por el asesino en potencia, especialmente cuando dice: «comprendí que lo único que se puede admitir como victoria pasa por el despojo» (p. 70). En el mercado, el torbellino y el rápido intercambio de objetos triviales generan su propia ficción, anunciando el triunfo de las voces populares, expertas en el manejo de los detalles insignificantes. Entonces, la niña del brazo mutilado entra en la plaza, donde todo está a la venta, donde el cambio es feroz y las reglas de competencia son salvajes. Desde este punto de vista, la niña nos recuerda la última escena de *El cuarto mundo*, en la cual Eltit indica que todos los cuerpos tienen un destino en común, igual que el de la «sudaca» que sale a la venta («La niña sudaca irá a la venta»)⁵. Obviamente, toda la cultura está a la venta bajo la economía liberal, pero a diferencia de las premisas de la novela anterior, *Los trabajadores de la muerte* ofrece un coro de voces populares que nos insta a criticar la acción política y la formación de un campo imaginativo. En particular, la novela insiste en una reevaluación de nuestro poder de compra y la utilización de objetos prefabricados en una cultura visual de calcomanías y la venta rápida de productos de marca.

En el mercado se llevan a cabo debates públicos y operaciones comerciales; es el espacio donde los actores populares negocian en menos cantidades las mercaderías prefabricadas. Se describe a los sudados vendedores ambulantes del mercado con camisetas que llevan impresa una variedad de imágenes: algunas llevan la imagen del signo monetario, otras la imagen popular de un héroe asiático cuyo rostro está envuelto en estrellas y otras la de un nacionalista africano que guía

⁴ Peter Stallybrass and Allon White: *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell UP, 1986, p. 27.

⁵ Diamela Eltit: *El cuarto mundo*, Santiago de Chile, Planeta, 1988, p. 128.

una rebelión de masas. Irónicamente, la revolución política sobrevive solamente como una imagen –entre varias– de la producción masiva de bienes de consumo. Los pobres, en cambio, que supuestamente son los beneficiarios de las figuras revolucionarias cuyos emblemas llevan puestos, están representados como sujetos sin historia alguna, involucrados en un carnaval de intercambios atados solo al presente, no incorporados socialmente y más allá de la ley. De esta manera, las luchas políticas que eran centrales a los proyectos de liberación en épocas anteriores y que aquí quedan reducidas a calcomanías en camisetas se representan en íconos sin un significado claro. Estos sirven como etiquetas que distinguen un vendedor de otro, identifican objetos producidos en masa y nos recuerdan que nuestra cultura se construye como un mar de signos. De una manera más simple, los íconos se usan para cubrir los cuerpos que de otra manera permanecerían desnudos. Un efecto residual de las políticas de planificación neoliberal son las imágenes inscritas en la ropa; estas nos recuerdan el poder efímero de las imágenes que abundan en todos los mercados. La novela muestra que en los mercados existe una competencia narrativa con imágenes que piden ser incluidas e historias que en su proceso cíclico desean ser contadas. En este aspecto, el trabajo narrativo de la niña es una forma alternativa de heroísmo; es decir, es una narración de diferente tipo de acción política, aún no captada en los circuitos de fabricación en serie.

Más allá de las imágenes en las camisetas de los vendedores, Eltit se vuelca al valor narrativo de la copia en serie. Aquí, la autora trabaja partiendo de paradojas: no solamente es la repetición el principio que ordena la historia mítica (orquestrada en la historia de amor y venganza de la niña), sino que es también un principio clave de una estética controlada por el mercado, en la cual se descarta la originalidad como valor. En el epílogo estos temas surgen con respecto a la circulación de imágenes en la plaza. Eltit se refiere entonces a ratones y pájaros mecánicos, cuchillos, peines y espejos, cosméticos y *souvenirs*: las baratijas que circulan en cualquier mercado popular. La niña deambula por este espacio densamente poblado de vendedores y objetos, y pasa frente a un niño de ocho años y una mujer mayor que se mira en un espejo y se arregla el cabello. Estas imágenes descritas en el epílogo son, sin embargo, extrañamente familiares: Eltit señala objetos que los lectores ya hemos visto en nuestra experiencia como consumidores,

objetos vendidos bajo regulaciones comerciales de venta. En el mercado público, estos objetos adquieren un ritmo vital no controlado por la formalidad comercial. Más importante aún, Eltit crea un segundo orden *déjà vu*, cuando, como lectores, reconocemos imágenes del mercado que han aparecido en los capítulos anteriores o en el prólogo del libro. Por ejemplo, el cuchillo vendido en el mercado nos recuerda el arma del asesino en Concepción y también nos trae a la memoria el cuchillo blandido por «el hombre que sueña»; las ratas vivas que corrían por el prólogo y que la niña abrazaba, ahora se representan como juguetes electrónicos que se mueven gracias al control remoto; el niño de ocho años que camina por el mercado evoca al pequeño que irritaba a su madre en capítulos anteriores. Ya que estas imágenes no están relacionadas y no mantienen una conexión interna dentro de la estructura de la novela, nos encontramos, como lectores, desubicados en la secuencia temporal, sin saber el orden de los acontecimientos o la secuencia de la narración. ¿Fueron las primeras imágenes las que inspiraron aquellas del mercado? ¿Fue el mercado descrito en el epílogo el que le proporcionó a la niña las imágenes para su narración, la cual se contó sin seguir un orden cronológico? ¿O intenta Eltit decirnos que todas estas imágenes circulan constantemente en la imaginación popular pese al orden de los acontecimientos o las limitaciones espaciales que las encierran? En efecto, Eltit nos recuerda que los elementos de la ficción constantemente se fían de una lógica de calco y repetición a pesar de que se cuestiona el orden o la narración en serie. De hecho, si la cronología y el orden de las imágenes fueran los únicos enfoques en la alteración narrativa, por su fuerza vertiginosa, la novela ya sería un éxito; pero estas imágenes citadas también aparecen en las novelas anteriores de Eltit: la plaza de *Lumpérica* y *Por la patria* es en *Los trabajadores de la muerte* la escena central; L. Iluminada, quien en la primera novela de Eltit peinaba su cabello en la plaza y verificaba su imagen en el espejo, ahora aparece en el epílogo de este texto como una mujer sin nombre, lista para contar sus fantasías a todos mientras implacablemente se rasca la cabeza. El incesto y la cultura «sudaca» de *El cuarto mundo* también son centrales en la última novela; la violencia de la pareja en *Vaca Sagrada* anticipa el asesinato premeditado de *Los trabajadores de la muerte* así como el viaje al Sur; la relación opresiva entre madre e hijo de *Los vigilantes* emerge una vez más en la novela en cuestión; finalmente, la niña del brazo mutilado nos

recuerda la autorrepresentación de la misma Diamela Eltit, quien se mutiló los brazos como parte de una representación artística puesta en escena en Chile durante los años de Pinochet. El antes y el después se entrecruzan en este proyecto de construir ficción; además, a través de un sistema de autorreferencialidad, Eltit borra la distancia entre el modelo original y la copia, entre la autenticidad y el simulacro. En efecto, la prueba de autenticidad pierde todo significado y, en este caso, lleva a una operación que, como en la cinta de *Moebius*, apoya principios de continuidad y automención. De esta manera, la galería de espejos que se presenta en *Los trabajadores de la muerte* crea una mayor concientización de las condiciones de producción y los materiales disponibles para aquellos que desean llevar a cabo el arte de narrar. En vez de cultivar las aperturas intersticiales entre discursos dominantes, la novela se articula también desde la totalidad del corpus de literatura de Eltit y desde el cuerpo de la autora. El espacio intermedio (*in between*) —como un elemento básico del proyecto posmoderno— aquí se rinde a una visión totalizadora que apoya la integridad de la intervención femenina en la producción de la cultura.

Como la niña del brazo mutilado que insiste en el derecho de narrar una historia y que reconstituye su cuento tomando insignificantes muestras de una cultura prefabricada, Eltit insiste en el proyecto de recuperar fragmentos del significado que se dirijan a un todo unificado. Como el mito y el sueño, su ficción llena el espacio de la ciudad; encuentra en una voz popular una respuesta al Estado censurador y restaura el aspecto creativo de la invención en comparación con el aspecto sombrío y la aséptica producción en serie que caracteriza al mercado neoliberal. En esta novela, Eltit nos dice que la plaza pública presenta una riqueza de imágenes para cuentos futuros, una manera de estructurar las narraciones de una historia alternativa. En vez de volver su mirada a la tiranía del teatro tal como está fabricada por el Estado, que a su vez es administrado por el mercado, Eltit defienda la representación de las tradiciones populares, celebrando el sentido original del mercado como polis, como fuente de invención y arte, como base de la sociedad.

Al igual que las leyendas y los mitos clásicos, *Los trabajadores de la muerte* está motivada por un enigma que requiere la elaboración de una historia. El enigma, por supuesto, encuentra su articulación en el poder de los sujetos populares y la resistente cultura de las calles;

sirve como una forma de ímpetu de la narración mientras inaugura un campo creativo. Este enigma, pues, requiere una resemantización de la esfera pública, lo que nos obliga a pensar en los espacios donde se encuentran los ciudadanos y los subalternos; este enigma nos insta a trazar el cruce donde nacen lo estético y lo político, el sitio para la revisión de la historia. Si hoy en día la crítica cultural vacila en defender los espacios populares ya que los considera infundidos por la nostalgia y la memoria de un paraíso perdido, la literatura todavía responde a lo popular aludiendo a la vitalidad de la imaginación y a las formas populares. Partiendo de una serie de preguntas, esta reciente novela de Eltit transmite un sentido de esperanza para lo estético, articulada por una amplia gama de voces populares.

María Inés Lagos (ed.): *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998.*

Santiago de Chile, serie monográfica *Nomadías*, Universidad de Chile CEGECAL y Cuarto Propio, 2000, pp. 167-182.

Estrategias de dominación y resistencia corporales: las biopolíticas del mercado en *Mano de obra*, de Diamela Eltit

[MICHEL J. LAZZARA](#)

Y de otra manera, el actual proyecto democrático-capitalista de eliminar a las clases pobres a través del desarrollo no solo reproduce dentro de sí la exclusión de las personas, sino también transforma en nuda vida a la población entera del Tercer Mundo.

GIORGIO AGAMBEN, Homo sacer. *El poder soberano y la nuda vida.*

1. Globalización, biopolítica y subjetividad

En su complejo e iluminador estudio sobre la relación entre el poder biopolítico y la «nuda vida», el filósofo italiano Giorgio Agamben, tomando a Foucault como punto de partida, escribe sobre cómo, en la época moderna, la vida natural del hombre se va entretejiendo crecientemente con los mecanismos y cálculos del poder. Al enfocar la politización de la existencia biológica humana en la era contemporánea, el libro *Homo sacer. El poder...* busca destacar «las formas concretas en que el poder [en contextos diferentes] penetra a los cuerpos mismos y a las formas de vida de los sujetos»,¹ situándolos así en la frontera precaria que separa a lo humano de lo infrahumano, la subjetividad plena de la objetivación, la palabra y la agenda del silencio. Aunque Agamben enfoca predominantemente la figura del campo de concentración en el siglo xx como locus de dominación biopolítica por excelencia, también está interesado en cómo las sociedades modernizadas (en particular las sociedades del hedonismo y del consumo masivo) han llegado a entender la interdependencia de la biología y el poder económico como un «hecho inevitable». En este nuevo momento histórico, más allá del campo, el mercado esclaviza e inscribe a los sujetos en su lógica mecanizada y pragmática de la compra-venta, engendrando

¹ Giorgio Agamben: *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. y notas de Antonio Gimeno Cuspinera, Barcelona, Pre-Textos, 1998, p. 14.

así a seres agónicos y paranoicos que viven constantemente amenazados (y atrapados) por la cesantía, la deuda excesiva y el deseo de acumular mayor cantidad de bienes materiales. La noción misma del *valor humano*, en este contexto, se vuelve tenue y se pone en peligro de estar vaciado de su contenido ético-moral. A su vez, los cuerpos se vuelven utilitarios y sumisos; están a merced del engranaje ideológico del capitalismo neoliberal. Lo que es más, el valor de la vida humana deja de fundamentarse en la noción del valor intrínseco y comienza a medirse de acuerdo con la idea utilitaria de lo que un cuerpo puede producir: los que no cumplen con la normativa o con los criterios establecidos son desechables desde la óptica del sistema (para Agamben, serían «la vida que no merece vivir»).² Este escenario, sin duda, genera una nueva marca de «cuerpo doliente»,³ un sujeto domado y miedoso, sometido a una vigilancia feroz y totalizadora. Si recordamos la terminología de Foucault, genera los «cuerpos dóciles», cuerpos cuyas voces quedan silenciadas y cuyos vínculos con una *comunidad solidaria* más amplia son reemplazados por la mentalidad darwinista de la sobrevivencia de los más aptos.

Las dictaduras latinoamericanas de los años 70 y 80 dieron paso a las sociedades neoliberales de los 90 y 2000. Mientras los regímenes brutales de Chile, Argentina y otros países ejercieron violencias implacables contra los cuerpos de ciudadanos que se etiquetaban de «subversivos» –violencias que, como pone de relieve el recién publicado *Informe Valech* (2004), siguen repercutiendo profundamente en la psiquis colectiva nacional–, la instalación repentina del sistema neoliberal conllevó una serie de violencias nuevas y más siniestras, sobre todo la coerción económica de la ciudadanía por una élite transnacional y una creciente clase tecnócrata.⁴ Consciente de esta nueva marca de violencia político-económica, la escritora chilena Diamela Eltit ha expresado una aguda preocupación por la forma en que las economías neoliberales sobreviven y sobresalen gracias a la existencia de una mano de obra barata siempre sujeta a los caprichos de la lógica capitalista. «La globalización», escribe Eltit, «trabaja esencializando

² *Ibid.*, p. 172.

³ Elaine Scarry: *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford UP, 1985.

⁴ Jean Franco: *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 14.

la tecnología para de esa manera tecnologizar al sujeto mismo y reducirlo a ser solo una función en el engranaje de su proyecto. El problema no es la tecnología, que es necesaria y revolucionaria, sino su ideologización».⁵ Según Eltit, que desde el comienzo de su trayectoria literaria ha privilegiado al cuerpo y al sujeto subalterno como partes centrales de su política de la palabra, el sistema neoliberal *requiere* de sujetos frágiles, debilitados y desechables para autopropagarse y para garantizar su continuada hegemonía. Sobre todo en Chile, el país que para Eltit ejemplifica el capitalismo latinoamericano más salvaje, el neoliberalismo fabrica a sujetos objetivados, histéricos y paranoicos que incesantemente andan tras objetos que no satisfacen (ni pueden satisfacer) sus deseos. Como revela Eltit en un ensayo de 1996 sobre la pintura de Juan Dávila, el *roto* –aquel sujeto inútil, amenazador, impuro y empobrecido que funciona como una metáfora del pueblo chileno en la tradición folklórica nacional– es, al mismo tiempo, un afuerino y un cuerpo delictivo que las clases dominantes *necesitan* para satisfacer sus caprichos, lidiar en sus guerras o simplemente para marcar la diferencia.⁶

De cara a un sistema tan englobante y arrasador, y de cara a lo que en este momento parece ser el fin de la era revolucionaria, ¿dónde es posible identificar algunas zonas de resistencia en un escenario que no parece ofrecer obvias vías de escape? En *Homo sacer. El poder...*, Agamben nota que una de las grandes paradojas de la democracia es que mientras más garantías, derechos y libertades adquieren los ciudadanos, más sometidos quedan a los poderes fácticos que les garantizan esos derechos. No obstante, el cuerpo mantiene su potencial subversivo. «Corpus», explica Agamben, «es un ser bifronte, portador tanto de la sujeción al poder soberano como de las libertades individuales».⁷ En ese sentido, el cuerpo no es solamente un sitio para la inscripción y el ejercicio del poder totalizador, sino también un importante locus de resistencia al poder. Esta idea, como se sabe, también constituye una constante del pensamiento de Foucault, para quien las *relaciones de poder* no debían entenderse exclusivamente en el sentido de «represión

⁵ Diamela Eltit: «El lugar radical de la diferencia», en <www.ilhn.com/magu/archives/000576.html>.

⁶ Diamela Eltit: «Lástima que seas una rota», *Emergencias. Escritos sobre arte, literatura y política*, Santiago de Chile, Planeta/Ariel, 2000, pp. 144-149.

⁷ Giorgio Agamben: *Homo sacer. El poder...* ed., p. 158.

pura», sino también como una fuente de productividad y potencial creativo. Aun en sus formas más nocivas y sobrecogedoras, el poder, según Foucault, es siempre peligroso; no es omnipotente. Por tanto, la insurrección no debe ser vista como una empresa inútil, sino como una forma en la cual «la subjetividad se hace historia».⁸

En textos recientes de América Latina, algunos escritores como Diamela Eltit han trabajado literariamente esta conceptualización dual del cuerpo como *sitio de dominación* del y *sitio de resistencia* al orden neoliberal. En lo que sigue, me gustaría referirme a la novela más reciente de Eltit –*Mano de obra* (2002)– con la intención de mostrar cómo el *cuerpo* (la subjetividad) y el concepto relacionado de *voz* sirven de materia prima que permite criticar y desafiar los efectos devastadores y multiformes del neoliberalismo. A la vez que *Mano de obra* representa a un sujeto popular irreversiblemente hundido en un complejo sistema de poderes asimétricos y determinados, la novela, siguiendo el pensamiento de Michael Hardt, contempla simultáneamente cómo estos mismos sujetos pueden trabajar «dentro del círculo del capitalismo integrado para crear nuevas posibilidades para la vida».⁹ Cuerpo y voz, para Eltit, son dos armas posibles que pueden permitir vislumbrar (aunque fuera apenas) algunos puntos de fuga para mitigar la alienación del obrero actual.

2. Supermercado, control y resistencia

En *Mano de obra*, Diamela Eltit construye la visión de un sujeto dócil, agobiado y destruido por el constante ejercicio del poder sobre su cuerpo. La primera mitad de la novela se escenifica en un supermercado, lugar que sirve de microcosmos y metáfora de la sociedad neoliberal, a la vez que sirve de ilustración de las eróticas del consumo y las múltiples violencias que porta el sistema. A diferencia de la más primitiva *plaza de mercado* descrita por Jesús Martín Barbero en *Al sur de la modernidad...*, el «supermercado» eltitiano aparece simbólicamente como un espacio hiperracionalizado, serializado y panóptico: un frío y

⁸ Michel Foucault: *Power*, ed. de James D. Faubion, New York, New Press, 2000, p. 452.

⁹ Adrián Cangi: «Diez preguntas a Michel Hardt sobre *Imperio*», *Revista de Crítica Cultural*, 24 de junio de 2002, pp. 20-21.

ordenado espacio de control en el que tanto los sujetos deseantes como los objetos que ellos desean se desvisten de su dinamismo a causa de la homogenización del espacio y el tiempo. Toda actividad humana dentro del súper se codifica y se serializa para posibilitar controles y restricciones aún más estrictos.¹⁰ Clientes, trabajadores y supervisores aparecen como enemigos mortales, y todos ellos, a su vez, se someten a la «mirada más que especializada de la cámara» –mirada que, por supuesto, recuerda el letrero/aviso fosforescente de *Lumpérica* (1983), doble símbolo del ojo vigilante de la dictadura y de las políticas económicas pinochetistas inscritas en el cuerpo in(sumiso) de L. Iluminada–.¹¹ En este mundo fraudulento, falsamente transparente y plastificado de «carnes de segunda», nadie está a salvo. El trabajo es precario e inestable, y hasta los supervisores son reemplazables. Además, el trabajador no solo es adicto a la vigilancia y el control de los que detentan el poder; también se ve alienado de su propia obra. El trabajo queda así vaciado de su capacidad creativa porque gracias a la mecanización de la producción, para el obrero ya no es posible intuir la impronta de su labor en los productos que se ponen a la venta. El título de la primera sección de la novela, «El despertar de los trabajadores (Iquique, 1911)», recuerda una época histórica en que los obreros chilenos, oprimidos por condiciones terribles en lugares como la mina de Chuquicamata, empezaron a sindicalizarse. Este momento de lucha épica y de consolidación de la izquierda popular se mantiene, a lo largo de la primera mitad del texto, como un referente constante: esto, gracias a la colocación de títulos que evocan algunos diarios sindicales situados en un momento coyuntural de principios del siglo xx, pero ya remoto del presente neoliberal –«*Verba Roja* (Santiago, 1918)», «*Luz y Vida* (Antofagasta, 1909)», «*Autonomía y Solidaridad* (Santiago, 1924)», etcétera–. Sin embargo, la narración que sigue a todos estos títulos acusa un quiebre radical con aquellos momentos de sindicalización y lucha épica. Como punto de contraste con esta solidaridad perdida, el monólogo interior que atestiguamos alude a un momento *antiépico* de conformismo individual y represión mercantilista. Toda referencia concreta al tiempo y al espacio desaparece (un detalle que apunta al afán universalizante de la propuesta de Eltit, que nos urge a

¹⁰ Michel Foucault: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York, Vintage Books, 1995, p. 160.

¹¹ Diamela Eltit: *Mano de obra*, Santiago de Chile, Planeta, 2002, p. 34.

pensar en el neoliberalismo como un fenómeno global y no únicamente chileno o latinoamericano) y nos enfrentamos con una voz anónima que entrega, metonímicamente, su visión subjetiva del trabajador contemporáneo alienado. Está claro que la voz que nos habla ha quedado totalmente desvinculada y desprovista de cualquier red social solidaria. De hecho, a este trabajador el mismo sistema y los que lo implementan le han negado una identidad propia; lo han reducido al estatus de un mero diente de la rueda capitalista: «¿Quién soy?, me pregunto de manera necia. Y me respondo: una correcta y necesaria pieza de servicio» (p. 75). Desde ahí, parece posible argumentar que los momentos solidarios aludidos en los títulos anteriormente mencionados se transmiten al lector como puro deseo de un momento de creatividad política ya perdido, pero no por eso menos anhelado a pesar de su aparente irrecuperabilidad.

El cuerpo como locus de control figura en el centro de la reflexión literaria de Eltit. A través de una compleja dialéctica de dolor y placer, el cuerpo que el mercado *requiere* para sus fines aparece como un cuerpo deseante (adicto a la acumulación material y al placer que ella produce), pero también como un cuerpo enfermizo (adicto a la corrección, dañado y fatigado hasta en el nivel celular): «Lo digo, lo repito: estoy enfermo. Estoy cansado. El estigma que sufro y que me ataca me impide apelar a cualquier espacio prudente de mí mismo, me prohíbe pensar, responder a los más elementales estímulos. Me estoy viniendo abajo. Siempre cayendo (en pos de la manzana) hacia un estado más que degradado» (p. 51). En este mundo destituido, tanto los cuerpos de los trabajadores como los productos están sujetos a las fuerzas destructivas. A los trabajadores se les niegan sus funciones corpóreas más básicas (orinar); y cualquier placer físico (comer, fumar, etcétera) que no pueda ser subsumido bajo la lógica de la productividad se considera antifuncional y delictivo. El ocio se ve antitético al proyecto disciplinario, según el cual «nada debe de quedar indolente o inútil».¹² El trabajador imaginado por Eltit es hambriento, sediento, animalizado, agresivo, enfermizo y exhausto, hundido en una profunda crisis existencial y enjaulado en un mundo cuyo único Dios es sintético y plastificado (p. 67).¹³ Su identidad queda reducida

¹² Michel Foucault: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, ed. cit., p. 152.

¹³ Diamela Eltit: *Mano de obra*, ed. cit., p. 67.

al nivel del puro significante: la etiqueta que lleva en su uniforme. Si bien es cierto que en épocas pasadas (e. g. a comienzos del siglo xx, o en los años 60 o a principios de los 70 bajo Allende) el trabajador tenía una voz y un rumbo histórico imaginado, el obrero moderno en *Mano de obra* aparece pasivo y silenciado: «No odio a la turba, no tengo fuerzas ni deseos, ni más voz que la que está dentro de mi cabeza» (p. 59, énfasis mío).

Esta subyugación y mercantilización del cuerpo llega a su culminación en la segunda mitad de la novela, en una escena memorable titulada «Sonia se cortó el dedo índice». Sonia, carnicera y empleada del súper, accidentalmente mutila su dedo mientras despedaza un pollo. Cuando Sonia mira la sangre que inunda el mesón de la carnicería, el lector confronta la imagen de un fragmento de cuerpo mezclado con (y no descifrable de) la mercancía que ella prepara para la venta: «Y su dedo, al final de una loca y repugnante carrera, terminaba confundido con los aborrecibles restos del pollo» (p. 154). La mecanización del cuerpo de Sonia llega a ser *total* cuando, después de ser retada por sus supervisores por lo tonto de su accidente, recibe un nuevo trabajo en la sección helada de la pescadería. Su dedo mutilado ahora se vuelve «máquina» cuando es sustituido por el frío y metálico filo de un cuchillo, «un cuchillo nuevo que reemplazaba, con su filoso estallido, el lugar apático de su dedo» (p. 155).

Mientras la primera mitad de *Mano de obra* se centra en el espacio público del supermercado, la segunda mitad —«Puro Chile (Santiago, 1970)»: el título evoca el pináculo de la solidaridad obrera y el poder popular bajo Allende— enfoca la penetración del neoliberalismo en el espacio privado de la casa. Un grupo de trabajadores se ve obligado a cohabitar debido a la carencia económica y lucha desesperadamente para satisfacer sus necesidades más básicas. Sin embargo, a causa del desempleo, la precariedad económica y la deuda extrema, no logran formar relaciones solidarias que puedan ofrecerles soluciones viables. La traición, la delincuencia y la falta de confianza mutua guían siempre sus interacciones; la depresión, el alcoholismo y la violencia doméstica son las consecuencias de su aislamiento. Cuando un personaje llamado Alberto intenta sindicalizar a algunos empleados del súper, otro personaje llamado Gloria, temiendo represalias de la jefatura, traiciona a Alberto ante sus supervisores, abriendo así la pregunta por la posibilidad de la solidaridad y la acción colectiva en un sistema que

violenta cualquier deseo de cambio. Jesús Martín Barbero, en un eco de la reflexión que encontramos en *Mano de obra*, resume elocuentemente esta metamorfosis de la solidaridad en el individualismo del paradigma neoliberal:

El mercado no puede crear *vínculos sociales*, esto es *entre sujetos*, pues estos se constituyen en procesos de comunicación de sentido, y el mercado opera anónimamente mediante lógicas de valor [...]. El mercado no puede *engendrar innovación social* pues esta presupone diferencias y solidaridades no funcionales, resistencias y disidencias, mientras el mercado trabaja únicamente con rentabilidades.¹⁴

Entonces, ¿en dónde reside la resistencia posible en *Mano de obra*? Si bien, como hemos dicho, el cuerpo es un sitio de dominación y ejercicio del poder, también es cierto, como nos enseña la referencia de Agamben al cuerpo como un «ser de doble cara», que este puede servir como un importante sitio de resistencia. Debilitado y arrasado por el trabajo en serie y el ordenamiento del mercado, el cuerpo (aun en su estado más oprimido) se representa en Eltit como un locus posible para la disrupción y la dislocación de ese orden. Al respecto, por ejemplo, Nelly Richard escribe que las «excreciones corporales [...] manchan la desinfectada arquitectura del súper», y que «secreciones y coágulos, viscosidades y mucosidades son la funesta interioridad a la que no tiene acceso el ojo panorámico de la vigilancia».¹⁵ Por otra parte, tanto en su capacidad para la organización colectiva como en su afán de rebeldía individual, el cuerpo se convierte en un arma insurreccional posible. La acción del populacho y el pillaje de los productos por los llamados «malos clientes» introducen en la novela comportamientos anárquicos que recuerdan escenas de protestas populares reales. (No nos olvidemos de que Eltit escribió una parte de su novela en 2001 mientras vivía en la Argentina y observaba escenas dramáticas de desesperación económica, de *piqueteros* y de saqueos

¹⁴ Jesús Martín Barbero: *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001, pp. 14-15.

¹⁵ Nelly Richard: «Tres recursos de emergencia: las rebeldías populares, el desorden somático y la palabra extrema», en <<http://www.lettras.s5.com/eltit091202.htm>>.

de bancos y negocios). Sin embargo, la novela nos hace reflexionar cautelosamente sobre las consecuencias de tales comportamientos anárquicos. Nos preguntamos si, a fin de cuentas, estos cuerpos insurrectos solo se debilitarán o se dañarán más porque les será siempre imposible vencer al «sistema» monolítico. Según recuerda Michael Hardt, hay un peligro en la noción deleuziana de los «puntos de fuga» ya que los esfuerzos rebeldes y liberacionistas de los sujetos populares a veces pueden volverse autodestructivos (e. g. el alcoholismo o la drogadicción como mecanismos escapistas) en vez de ser política o socialmente productivos.¹⁶

En el capítulo final de *Mano de obra*, los personajes que todavía quedan en la casa están desesperados y hambrientos. Han sido traicionados por su líder, Enrique, quien ahora forma parte de la jefatura del supermercado y despide a muchos de los «amigos» que una vez apoyaba. Sin embargo, la novela nos deja con la sensación de que no todo se ha perdido. Gracias al nuevo liderazgo de Gabriel, Eltit permite vislumbrar la posibilidad de una organización política y una rebelión futura, aunque queda incierto si esta rebelión rendirá fruto concreto o si nuevamente será extinguida por una traición interna. La novela concluye con el llamado a armas de Gabriel, expresado en un lenguaje coloquial violento: «Vamos a cagar a los maricones que nos miran como si nosotros no fuéramos chilenos. Sí, como si no fuéramos chilenos igual que todos los demás culiados chuchas de su madre. Ya pues huevones, caminen. Caminemos. Demos vuelta la página» (p. 176). El éxito eventual de esta arenga queda en tinieblas, igual que el éxito de cualquier tipo de Revolución con «R» mayúscula.

¿Qué debemos hacer con este lenguaje coloquial violento que sale como una tormenta de las bocas populares que pueblan la segunda mitad de esta novela? Jesús Martín Barbero, en su comparación del supermercado con la *plaza de mercado*, ofrece un punto de partida para responder:

Los sujetos en el supermercado no tienen la más mínima posibilidad de asumir la palabra propia sin quebrar la magia del ambiente y su funcionalidad. Alce la voz y verá la extrañeza y

¹⁶ Véase Adrián Cangi: «Diez preguntas a Michael Hardt sobre *Imperio*», en ob. cit., pp. 20-21.

el rechazo de que será rodeado [...]. En la plaza, por el contrario, vendedor y comprador están expuestos el uno al otro y a todos los demás. Y esa forma de comunicación no ha podido ser reducida a mera, anónima, unidireccional transmisión de información.¹⁷

En este sentido, el uso que Eltit hace del habla popular (*la voz*) puede leerse como otro recurso poético a través del cual los sujetos violentan el lenguaje transparente, enlatado y aséptico del mercado neoliberal. Dentro de un sistema donde la voz del sujeto popular ha sido negada de múltiples maneras, el uso del lenguaje violento –aquí me refiero al potencial rebelde del *garabato*– puede ser un vehículo para que estos mismos sujetos expresen sus frustraciones y desafíen los lenguajes que operan sobre ellos o los encarcelan. Sin embargo, la *poética del garabato* que Eltit cultiva en *Mano de obra* es una espada de doble filo: por un lado, es engendrada por la violencia misma del sistema, mientras por otro nos recuerda que los sujetos populares *pueden* hablar un lenguaje diferente y *antifuncional*, un lenguaje que, debido a la forma en que choca al que lo escucha, tiene posibilidad de una mayor resonancia que los *sound-bytes* y los lemas que el mercado admite.

3. La ruptura *desde adentro* como desafío al poder soberano

En *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*, Francine Masiello¹⁸ se pregunta si en el sujeto popular hay todavía un posible poder emancipador, o si más bien los efectos emancipadores de variados actores sociales simplemente han sido absorbidos por el mercado como resultado de los efectos de la globalización. Sin contestar a esta pregunta de manera definitiva, *Mano de obra* parece sugerir que un desafío al poder biopolítico del neoliberalismo no reside en los grandes gestos redentoristas o revolucionarios, sino en los microespacios y en las esferas minoritarias de resistencia. Es decir, la poética de Eltit, con sutileza, permite

¹⁷ Jesús Martín Barbero: *Al sur de la modernidad...*, ed cit., p. 226.

¹⁸ Véase Francine Masiello: *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*, Durham, Duke University Press, 2001.

intuir algunas líneas de resistencia posible *desde adentro*. Cuando la glosa del neoliberalismo en momentos de posdictadura parece vaciar al trabajo de su capacidad creativa, la novela de Eltit se pregunta si algún actuar todavía es posible. Al sugerirnos que ningún poder es totalmente impenetrable, el texto nos deja ver, entre líneas, que los mismos cuerpos y las mismas voces que están sujetos al control y la manipulación también son entidades móviles y dinámicas que albergan una tremenda capacidad de cambio (p. 39).

Rubí Carreño: *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*.
Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 155-164.

Silencios que hablan: testigo, dictadura e historia en *Puño y letra. Juicio Oral*, de Diamela Eltit

[AYLEEN JULIO DÍAZ](#)

¿Cómo hablar del pasado si este se esconde tras una cortina de silencio? parece ser la pregunta que recorre la lectura de *Puño y letra. Juicio Oral*, de Diamela Eltit (2005), una suerte de novela en la que las voces de los personajes se disuelven en medio del silencio que los convoca: la penalización por el asesinato de Carlos Prats y su esposa Sofía Cuthbert. Sus muertes provocadas por la explosión de una bomba el 30 de septiembre de 1974 en la ciudad de Buenos Aires marcaron en Chile el inicio de un silencio que aún hoy amenaza con perpetuarse, pues es la manifestación latente del miedo frente a la presencia del pasado en el que se revive la «masa confusa de recuerdos» (PL, 2005, p. 21).¹ Esto lleva a los sujetos hacia un «lugar caótico e incierto» (PL, 2005, p. 21), desde el cual se revive la violencia de ese tiempo que desde la oficialidad, la academia y la sociedad misma sigue en constante enunciación.

Este mismo silencio ha sabido imponerse sobre la obra de Diamela Eltit, quien, a través de la formulación de una escritura sustentada en la combinación de elementos procedentes de fuentes extraliterarias y de su experiencia como sujeto cohesionante, pretende «introducir un habla que provoque la fisura necesaria para romper el fuerte bloqueo que encierra [el pasado] desde aquellos viejos días».² De este modo, busca producir un discurso que permita dar cuenta de aquello que no se nombra, produciendo así el primer paso a un proceso de reparación

¹ De aquí en adelante citaremos el libro *Puño y letra. Juicio Oral*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2005, con las siglas PL, indicando el año y el número de página.

² Cfr. Enrique Saldaña: «Testigo y memoria en *Puño y letra* de Diamela Eltit», *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 2007, p. 2. Recuperado de <www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1341>.

de la memoria histórica y colectiva, mediante una estrategia donde el silencio es a la vez blanco y herramienta de disolución.

Teniendo en cuenta lo anterior, en el presente artículo nos centraremos en la comprensión de *Puño y letra. Juicio Oral* como una *performance* literaria en donde la liberación de las formas es un elemento vital para la construcción de un discurso que, integrando elementos de la esfera extraliteraria, elabora una mirada crítica sobre la dictadura, la memoria y la experiencia del sujeto posdictatorial frente a un pasado que la oficialidad pretende desaparecer.

Asimismo, trabajaremos sobre la presencia de dos testigos cuya funcionalidad está determinada por intereses contrapuestos en el proceso de construcción de la memoria: el testigo judicial (encarnado en Hugo Zambelli, quien es llamado a declarar para poder dar cierre al juicio por el asesinato de Carlos Prats y Sofía Cuthbert) y Diamela Eltit, cuyo testimonio se encuentra enlazado con lo social, en cuanto se posiciona como un sujeto que experimentó la represión durante la dictadura militar, valiéndose de la rememoración del pasado a través de una escena que parte del presente.

Consideramos pertinente señalar que *Puño y letra. Juicio Oral* es uno de los pocos textos que no intentan abordar la cuestión de la dictadura desde la ficción, sino que desde el presente, a partir de una reflexión, se propone desbloquear el silencio tendido sobre un período caracterizado por el ejercicio de una violencia que transformó a la sociedad desde sus cimientos; violencia sobre la cual se ha producido un campo de enunciación vacío que impide un verdadero proceso de reparación y reconciliación con el pasado.

I

El 30 de septiembre de 1974, a las 00:50 horas en la ciudad de Buenos Aires, Carlos Prats –reconocido militar y ex Ministro de Defensa de Chile– y Sofía Cuthbert, su esposa, morían víctimas de una bomba que destruyó sus cuerpos hasta hacerlos una masa irreconocible de músculos y huesos rotos que volaron en un radio de cincuenta metros. Fue también en 1974 cuando el Gobierno chileno, al mando del presidente de facto Augusto Pinochet, creó la Dirección de Inteligencia

Nacional (DINA) que daba el poder para controlar a la población a través del ejercicio de la detención, la tortura, el asesinato y la desaparición forzada.

En 1974 muchos chilenos presos del miedo generado por las persecuciones, torturas y desapariciones se instalaron en el interior de sus cuerpos y sus casas como única forma de supervivencia. Mientras que otro «porcentaje altísimo de chilenos que adulaban la franqueza (el léxico amenazante y burdo) de Pinochet» (PL, 2005, p. 183) se convirtieron en informantes para facilitar la captura de los enemigos del Estado o de los que simplemente recordaban a Salvador Allende y su mandato de buena manera.

Históricamente, 1974 marcó el punto cero de un proceso dictatorial que se extendió durante dieciséis años en los que el tiempo de la historia chilena se congeló. Pinochet, influido por el Gobierno del general Francisco Franco en España, se propuso hacer una serie de cambios políticos y económicos que partieron de la erradicación de cualquier manifestación de apoyo al Gobierno predecesor y llegó hasta la instauración de una nueva moneda que aparecía como símbolo del nacimiento de una segunda república basada en el orden militar. El comienzo definitivo de este nuevo orden se consolidó con el asesinato de sus principales opositores en el exterior del país: el general Prats y Orlando Letelier, quien fuera Ministro de Relaciones Exteriores del Gobierno de Salvador Allende.

Durante esos dieciséis años, el Estado no solo reclamó el uso legítimo e ilegítimo de la violencia como una de sus formas de normalización de la política, sino que además instauró la xenofobia bajo el discurso de la unidad popular y estableció el recurso de la detención, la desaparición y el exilio de miles de ciudadanos como mecanismos para el mantenimiento de la segunda república. Todo ello hizo que el sector opositor de la población a Pinochet se replegara inicialmente en un silencio para sobrevivir, y años después (desde mediados de los 80), se convirtiera en una gran voz que luchó para conseguir el regreso de la democracia a la nación chilena.

El fin de la dictadura militar marcó el inicio de una época de contradicciones: por un lado, se situaban los debates que procuraban abordar los efectos producidos por esta en lo social y, por el otro, surgían

las denuncias –entre las que figura el *Informe Rettig*–³ sobre el número de desaparecidos y muertos durante el régimen pinochetista, así como las evidencias documentales sobre las operaciones realizadas en colaboración con las dictaduras argentina, paraguaya y brasilera para exterminar a los partidarios de la oposición.

Uno de los espacios en los que se consolidaron dichos debates fue el de la academia. Allí la aproximación se hizo desde los elementos transformadores introducidos por el Gobierno de Augusto Pinochet, dejando de lado las repercusiones traumáticas ocasionadas por el uso de la violencia por parte del Estado. Esto recayó en la apertura del debate sobre las formas de la violencia y la memoria, pero la posición de la oficialidad fue asumir un modelo del pasado «sustentado en los monumentos, en la construcción de archivos, en operaciones reduccionistas del recuerdo»,⁴ que impidió una visión de ese pasado como un elemento perteneciente a una historia plausible de recordar, más allá de la repetición de las imágenes en blanco y negro de los bombardeos, los militares y las víctimas que representaban al Chile de la dictadura como un lugar otro, imposible de reconocer desde el presente y del cual hoy no hay nada que cuestionar ni discutir. En otras palabras, es como si se hubiese tendido un manto de silencio y olvido sobre un período que no solo hizo desaparecer a millones de personas, sino que también barrió cualquier tipo de recuerdos sobre otro pasado, estableciendo un tiempo suspendido semejante a un mal sueño del que apenas la nación lentamente se empieza a despertar.

³ El *Informe Rettig* –llamado así por Raúl Rettig, presidente de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación– fue el resultado de nueve meses de investigación que en 1991 se entregó al entonces presidente de Chile, Patricio Aylwin. En este se detallan 3550 denuncias de violaciones a los derechos humanos, 2296 fueron consideradas homicidios calificados. Se afirma que 2279 personas perdieron la vida en este período, 164 fueron víctimas de violencia política y 2115 de violaciones a los derechos humanos. A pesar de las críticas que afrontó (el no tomar casos basados en testimonios que no poseían pruebas contundentes para comprobar su veracidad y la tergiversación de hechos por parte de algunos de la comisión), el *Informe Rettig* fue una de las herramientas que sirvió para el procesamiento a Augusto Pinochet, a miembros de la DINA y a militares y políticos asociados a la dictadura militar de 1973. Más información en <http://www.ddh.gov.cl/ddhh_rettig.html>.

⁴ José Donoso: *Narrativas durante y después de dictadura: experiencia, comunidad y narración*, tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, 2006, p. 11. Recuperado de <[http://d-scholarship.pitt.edu/7900/1/donosoz3\[1\].pdf](http://d-scholarship.pitt.edu/7900/1/donosoz3[1].pdf)>.

Frente a los problemas de esta construcción de la memoria desde los espacios oficiales y la academia —en donde la dictadura se vio, por una parte, como época superada ante el devenir y el ejercicio de la democracia, y, por otra, como una serie de transformaciones que permitieron la modernización en Chile— se empezó a construir un contradiscurso desde las artes. La mayoría de las respuestas sobre los espacios vacíos y los traumas sociales producidos por la dictadura militar se dieron desde la esfera extraacadémica, en la que artistas de todo tipo intentaron deshilvanar las tensiones, los discursos y las prácticas de un Estado que intentaba destruir todo tipo de diferencia desde su interior.

De este modo, las artes plásticas se convirtieron en una suerte de lugar desde el cual muchos sujetos pudieron posicionarse para la elaboración de un discurso crítico susceptible que permitía dar cuenta de las tensiones generadas por la dictadura en la sociedad, al mismo tiempo que pretendía dar respuesta a los vacíos históricos generados por los discursos oficiales. Todo ello, en aras de poner a los sujetos frente a la experiencia traumática del pasado como punto para producir concientización.

En este sentido, la instalación y la *performance* sirvieron como mecanismos de representación mediante los cuales los artistas, apelando a la experiencia individual y colectiva, a lo fragmentario y lo oblicuo, establecieron marcos desde los cuales reflexionar sobre los traumas, las pérdidas y la posibilidad/imposibilidad del duelo y la reparación. En esta sintonía, *Puño y letra. Juicio Oral* es un texto que cuestiona y desafía las conceptualizaciones sobre lo literario mediante la puesta en escena de un discurso fragmentario que apela directamente al efecto que la dictadura produjo en la sociedad. En este la exhibición de documentos oficiales se fusiona con la presencia de la voz de la escritora que emerge como testigo y enlace de ese pasado que busca una voz a través de lo que no se dice o se pretende olvidado.

Para alcanzar tal objetivo, Diamela Eltit parte de un pensamiento «y un hablar afectados por los cortes y las heridas de la precariedad, en el doble sentido de la palabra “afectados”: [esto es, sujetos] habitados por el efecto y sacudidos por el efecto»,⁵ para poner en crisis las ideas y

⁵ Véase Nelly Richard: *Cuerpo correccional*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1980, p. 107.

categorías establecidas por la dictadura. La escritora chilena, además, intenta llevar al lector toda la carga de esa violencia ahora imprecisa, pero latente en la memoria, y la experiencia de los sobrevivientes de la dictadura, herederos de un olvido que los confina a una enunciación continua del pasado, pero no a su reconocimiento como parte de la historia y la memoria colectiva.

II

Puño y letra... parte de un trabajo de investigación e indagación sobre los documentos relacionados con la causa judicial, la lectura de las memorias del general Prats y la asistencia sistemática de la escritora a las sesiones del juicio en contra de Enrique Arancibia Clavel. Puede definirse como un texto instalación compuesto por cuatro partes en las que se hace visible la intervención de la autora sobre las fuentes y sobre sí misma: una presentación, un fragmento de la transcripción del interrogatorio hecho a Hugo Zambelli, un alegato por la querrela interpuesta por la familia Prats en la que intervienen abogados, y un cierre titulado «Transversal-mente», en el cual señala al año 1974 como el momento de la destrucción, el silencio y el olvido.

Dentro del marco general de la instalación literaria, la primera parte se encuentra caracterizada por el tono personal que pone a Diamela Eltit no solo como una investigadora que reúne los materiales necesarios para la construcción de su novela, sino además como un sujeto histórico frente a una situación de justicia que evidencia la presencia de un tiempo que parece no cesar. He aquí la razón por la cual la escritora –asumiendo una posición semejante a la del artista– sugiere un modo de lectura de su obra (atravesada por la necesidad de la denuncia y la reparación de los daños producidos por el Gobierno militar a la sociedad chilena por dentro y por fuera del territorio nacional) a la vez que pone en el centro de la cuestión el silencio como un elemento vinculante de los demás elementos que el lector-espectador encontrará en páginas posteriores. Asimismo, en esta parte, Eltit advierte que no tiene la intención de presentar una historia exclusivamente por la narrativa que como sujeto histórico puede ofrecer, sino «presentar un texto que recoge de manera ultrafragmentaria la atmósfera discursiva de un juicio que, en realidad, fue amplio y parlante [...]» (PL, 2005, p.16). Y termina afirmando:

Me hago cargo de la posible aridez que porta un libro cuya matriz radica en dos documentos orales completos, íntegros, de los que respeté cada una de las palabras que allí se dijeron, aun el lenguaje burocrático (antiliterario) que caracteriza el debate jurídico (PL, 2005, p. 16).

Acto seguido, la presentación de la carta en la que Augusto Pinochet saluda al general Prats y le expresa buenos deseos en su nueva vida como civil amplía el horizonte de lectura del texto al poner en primer plano un elemento que parece jugar con la veracidad de la traición cometida por el entonces dictador y la puesta en crisis de los modos de organización y relaciones de poder dentro de las cúpulas militares. Este es uno de los ejes que Eltit construye, para luego dar cuenta de la otra historia que subyace al rompimiento de estos órdenes, a saber, el develamiento de «la cadena múltiple en la que se había organizado una clandestina, extensa trama estatal que apuntaba al aniquilamiento» (PL, 2005, p. 15) de gran parte de la sociedad.

El tercero de los elementos de esta primera parte concreta la *performance* al establecer coordinadas espacio-temporales sobre las que esta se construye, a la vez que enmarca los elementos extraliterarios que hacen parte del texto. La presentación del Poder Judicial de la Nación, que consta de la celebración del juicio oral a Arancibia Clavel, y el texto en donde Eltit se expone emocionalmente como testigo y sobreviviente de la dictadura militar son cruciales para establecer un acercamiento casi simbiótico entre autor y lector. Este último, a través de la palabra, no solo revive la experiencia de asistir al juicio, sino también la de compartir el miedo y el rencor experimentados por los asistentes que, víctimas de la violencia hoy, se convocan para cerrar un capítulo de la historia e iniciar un proceso de reparación:

[...] asombrada, reconozco cuánto se aloja en mí el atisbo del miedo antiguo que resurge. Porque se desencadena una masa confusa de recuerdos que me impulsa hacia un lugar caótico e incierto donde está impreso ese tiempo político que nunca ha cesado. No ha cesado, aunque la violencia ya no pueda precisarse y forme parte de una lejana, tensa experiencia que en ocasiones me asalta. Pese a que no estoy en Buenos Aires, me invade un rencor antiguo, enteramente chileno (PL, 2005, p. 21).

La estrategia de Eltit en esta parte consiste en exponerse y exponer al otro: Enrique Arancibia Clavel. Al abrir su relato con los nombres que este tomó durante el tiempo que estuvo vinculado a la DINA –Enrique, Juan, Juan Felipe, Luis Felipe, Miguel–, la autora desnuda la identidad de este sujeto imputado por el cargo de doble asesinato. Del mismo modo, Eltit muestra el aura de silencio que rodea a Arancibia y a la estructura, a la amplia maquinaria, de la cual él era solo un engranaje. Arancibia «es responsable de sus responsabilidades» (PL, 2005, p. 30), pero más lo son los militares «de verdad» que no están y cuya presencia es necesaria para completar la escena del terror que tanta destrucción humana ocasionó:

[...] Enrique Arancibia siempre fue un simple subordinado. Obedecía a sus jefes que sí tenían rango militar y un máximo poder en el interior de un rígido escalafón. En cambio, él era uno más de los que iban a realizar el trabajo sucio para Contreras que, a su vez, realizaba el vasto trabajo sucio para Pinochet (como Michael Townley, como el «Guatón» Romo). Y por eso, al igual que cada uno de los civiles involucrados, Enrique Arancibia Clavel ha habitado de manera prolongada la cárcel y debido a esa exacta razón ahora enfrenta, abiertamente, un juicio público. Se trata de un peón, un cuerpo secundario que hubo de internarse en la profundidad de una trama que lo excedía.

Eso es lo que me perturba: la asimetría jurídica [...]. Allí está Arancibia Clavel, responsable de sus responsabilidades. Sin embargo, la omisión es flagrante. No están los otros. Sus jefes [...]. Faltan los militares «de verdad». Son cuerpos ausentes y, no obstante, cruciales para conformar una escena definitiva (PL, 2005, p. 30).

Este dispositivo de exposición del otro se concreta en la segunda y la tercera parte de la *performance*, al presentar al testigo judicial Hugo Alberto Zambelli, pieza clave en el esclarecimiento de la responsabilidad de Enrique Arancibia Clavel en el asesinato de Carlos Prats y Sofía Cuthbert, y el alegato hecho por los abogados que representan a la familia Prats Cuthbert. Al traer a escena estos dos elementos, la escritora chilena pone en primer plano el discurso de la oficialidad, para

evidenciar sus contradicciones y omisiones en relación con lo ocurrido durante la dictadura militar y, finalmente, propone una respuesta para el proceso de reparación social que, si bien en el texto se limita a Prats y su esposa, se establece como uno de los compromisos del Gobierno para construir una memoria nacional. La cuarta parte, denominada «Transversal-mente», es, sin lugar a dudas, la más personal y crítica del texto. En ella, la autora apela a la figura del testigo amparado en el vínculo social para fijar el año 1974 como el punto de quiebre entre el pasado democrático y un presente en que los cuerpos –centro de la expresión humana– empezaron a instaurarse a modo de espacios del control institucional y social, estableciéndose como la frontera entre un afuera replegado en el adentro por los miedos y el ascenso de un nuevo Gobierno que amenazaba cualquier tipo de diversidad, vaciando los sentidos, las palabras e, incluso, las instituciones que había tomado de facto. Para Eltit, 1974 es la ruptura, pero también el año en que las palabras dejaron de hablar, en que la abyección de los cuerpos se hizo el relato oficial y en que la realidad se suspendió dejando a Chile sin asideros de su pasado.

III

Más allá de la intención de denunciar los abusos y traumas ocasionados por la dictadura, una de las cuestiones centrales que se nos plantean en *Puño y letra. Juicio Oral* es presentar y problematizar el testimonio (y la figura del testigo) como elemento válido en el proceso de construcción de la historia. Para tal fin, Eltit nos presenta dos tipos de testigos: el testigo judicial, encarnado en Hugo Alberto Zambelli, clave en el esclarecimiento de los datos que vinculan a Enrique Arancibia Clavel con las muertes de Carlos Prats y su esposa, Sofía Cuthbert, y el testigo social, presente en la autora, quien se ampara en la experiencia social para dar cuenta de los traumas que desde la dictadura y la oficialidad fueron silenciados.

En el primero de los casos, la presencia del testigo se ciñe a una función verificadora de los hechos: Hugo Alberto Zambelli es llamado a comparecer en un juicio público, y su testimonio se irá construyendo a partir de una serie de reglas preestablecidas que determinarán la

responsabilidad de Enrique Arancibia Clavel en el atentado ocurrido el 30 de septiembre de 1974:

Presidenta: Buenos días, señor. Usted ha sido citado para que declare en calidad de testigo en la causa que se sigue a Enrique Lautaro Arancibia Clavel, como partícipe necesario en doble homicidio agravado y como integrante de una asociación ilícita, habiendo sido víctimas de este hecho Carlos Prats González y Sofía Cuthbert de Prats (PL, 2005, p. 37).

Es a partir de estas condiciones que se irá construyendo el discurso de Zambelli, desde el cual surgirán una serie de contradicciones que pondrán en duda la veracidad de su posición como testigo, pues ofrece una declaración en la que no concreta los hechos sobre los cuales se ha tendido la investigación. El testigo es convocado, y tras la ritualidad que impone la instauración de la escena judicial, acepta su rol al tomar juramento de verdad y asumir las penas que la ley establece para quien ofrece falsos testimonios:

Presidenta: [...] Yo le voy a tomar juramento de decir verdad.

Zambelli: Sí, cómo no.

Presidenta: Por lo tanto a partir de este momento usted no puede mentir, no puede callar ni ocultar lo que se sepa y se le pregunte. Si no, comete delito de falso testimonio y la ley penal prevé hasta diez años de prisión (PL, 2005, p. 37).

El interrogatorio comienza con los rituales que corresponden: el juramento, la identificación del testigo y la exposición de las relaciones que lo unen al acusado. Las preguntas empiezan y el testimonio va tomando forma: de inmediato estamos frente a un testigo que no solo muestra desconocimiento frente a la vida de quien hacía casi veinte años había sido su pareja, sino también de los detalles que rodeaban la vida compartida. Y el silencio vuelve a aparecer: no el silencio de los participantes ni el de Diamela Eltit, que encubre su voz en el marco judicial, ni el de la familia Prats Cuthbert, sino el del mismo Zambelli, que no quiere figurar como cómplice de Arancibia Clavel ni de los hechos ocurridos en 1974:

Zambelli: Yo juró [sic] y juré y soy católico, apostólico, romano, yo lo conocí en el año 75 y no sé por qué está esa fecha ahí. No sé verdaderamente. Le mentiría si le dijera por qué está esa fecha.

Presidenta: No. No tiene que mentir. No tiene que mentir.

Zambelli: Por eso mismo le digo. No sé por qué está esa fecha. Yo lo conocí en el 75, le doy mi palabra de hombre (PL, 2005, p. 81).

Nuevamente, el testigo ha jurado, esta vez por sí mismo, intentando reafirmar su credibilidad,⁶ pero su testimonio se ha quebrado en numerosas contradicciones que lo ubican en medio de la sospecha, sabe algo más, pero se niega a decirlo. De repente, su declaración se convierte en un cúmulo de inconsistencias: las fechas se confunden, la duda se instaura en los sucesivos «no sé» que el testigo manifiesta en cada respuesta, y de modo definitivo su discurso se inhabilita por la imposibilidad de cumplir la tarea que le fue asignada, a saber, la verificación de los datos dados por él en las declaraciones anteriores:

Querella: Zambelli, ¿en el Juzgado, ante los distintos jueces que lo interrogaban tenía un panorama más claro o más difuso que ahora?

Zambelli: Lo que yo recuerdo...

Querella: Espere, espere. Me refiero a esto: usted hace una declaración hace trece años en el año 87. Hace otra declaración hace once años, en el año 89. Los hechos que usted recordaba, o los hechos sobre los que se le pregunta ahora, los tenía más claros en aquel momento, ahora, igual.

Zambelli: No sé si tengo todo tan claro.

Querella: ¿El transcurso del tiempo a usted le hace perder memoria?, ¿mantiene sus recuerdos?

⁶ Cfr. Paul Ricoeur: *La memoria, la historia y el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Zambelli: No... hay cosas que tengo muy claras. Hay cosas que tengo muy claras.

Querrella: Y en aquel momento, ¿las tenía igual de claras?

Zambelli: No sé. No sé. No sé (PL 2005, pp. 105-106).

Hugo Alberto Zambelli es, entonces, un testigo no fiable porque no puede mantener su testimonio a través del tiempo,⁷ pero también es un testigo sospechoso porque los datos que ofrece en el juicio ya no gozan de la veracidad suficiente para esclarecer los hechos, sino que producen el efecto contrario: entorpecer el desarrollo del juicio. Zambelli habla, pero mientras lo hace, la contradicción de su discurso invoca el silencio y la presencia de otro discurso capaz de develar no solo la verdad de la responsabilidad de Arancibia Clavel en el doble asesinato de Carlos Prats y su esposa, sino también de los efectos que este crimen produjo al otro lado de la cordillera.

Es aquí donde Diamela Eltit, amparada en el vínculo social y desde una posición contrapuesta a la esfera judicial, se perfila como un testigo de la historia, pues al ser alguien que ha vivido la experiencia dictatorial como ciudadana, es capaz de brindar un testimonio susceptible de llenar aquellos huecos que el discurso oficial ha silenciado en un proceso de superación del pasado.

Si bien el discurso de la escritora parte del juicio por los asesinatos de Carlos Prats y su esposa, su intención es más abarcadora: mostrar cómo al mismo tiempo que la violencia ocasionada por la dictadura «se encarnó en las víctimas más poderosas, más connotadas, cuyas auras circulan a través de los imaginarios sociales» (PL, 2005, p. 14), se operó un proceso de invisibilización de «los crímenes y desapariciones de miles de ciudadanos que se suman como meras cifras o simples nombres en el memorial público de una catástrofe, ausentes de subjetivación, de relatos que los restituyan vivos, paradójicos, deseantes, biográficos» (PL, 2005, p. 15); crímenes encarnados en los casos de Santiago Avilés y Nicolás Flores, dos víctimas de un Gobierno que en 1974 «institucionalizó una zona de abusos incesantes» (PL, 2005, p. 183) que aún prevalece con la perpetuación del olvido y la ausencia de libertad de expresión en plena democracia.

⁷ Íd.

El testimonio de Eltit, entonces, es por las víctimas connotadas, pero también por los sujetos anónimos que, como ella, vivieron la experiencia de la dictadura sin unirse al «porcentaje altísimo de chilenos que adulaban la franqueza (el léxico amenazante y burdo) de Pinochet» (PL, 2005, p. 183), sino haciendo parte de aquel grupo cuyo único destino era el incremento de la interioridad como forma de supervivencia. De ahí que la escritora chilena no hable por ella, sino que invoque el *nosotros* como una forma de representación de aquellos que no pueden ser representados por haber desaparecido presas del miedo o de la destrucción humana ocasionada por la dictadura. Es un *nosotros* que convoca a la experiencia compartida con el otro, en un acto de enunciación que desde lo oblicuo va deconstruyendo los silencios a través de la exhibición de la experiencia traumática que impuso un tiempo político en el que

[u]na malla de acólitos pagados por Estado (protegidos, legitimados, incorporados a las planillas) pudo cursar así cada una de sus fantasías destructivas [...]. Se ensañaron con los cuerpos capturados para ejercer en ellos los más crueles suplicios hasta convertir las mentes y los cuerpos en una miseria.

[Y donde] la abyección pareció encontrar su correlato (PL, 2005, p. 184).

A diferencia de Zambelli, Eltit puede producir un testimonio válido, sin fisuras ni contradicciones, cuya credibilidad se encuentra más allá de sí misma, porque su voz está anclada en una experiencia compartida con miles de ciudadanos chilenos que, como ella, vivieron el ejercicio de una violencia que supo ensañarse con sus cuerpos y con sus mentes para siempre. Por ello, no es ajeno que desde ese *nosotros* Eltit convoque pero también abra una brecha y le dé paso a una voz que por mucho tiempo estuvo forzada a callar desde 1974, año «en que se detonó la bomba en Buenos Aires que iba a abatir al general Carlos Prats y a su esposa» (PL, 2005, p. 189), y que ahora solo clama por justicia y reparación.

Para finalizar, podemos afirmar que *Puño y letra. Juicio Oral* se constituye como una reflexión que, por el lado de la forma, intenta desafiar las mismas estructuras y definiciones que desde la literatura

intentan generar un espacio de pertenencia, optando por un discurso no lineal que apela a lo fragmentario y lo periférico (como dispositivos críticos con los cuales extender un manto de sospecha sobre los discursos oficiales) y, desde la narración, muestra cómo los hechos de la historia son percibidos por sus víctimas que, a pesar del pasado, aún recuerdan a sus desaparecidos y piden por ellos una justicia que parece no llegar.

Asimismo, consideramos que la novela de Eltit –si en este punto podemos llamarla así– busca evidenciar, a través del reconocimiento de los modos en que la violencia se encarnó en personajes que circulan hoy en el imaginario colectivo, la invisibilidad de los crímenes y desapariciones de miles de ciudadanos cuyo anonimato está hoy esperando clausurarse, justamente en un acto donde lo único que debe silenciarse es el olvido, no la memoria.

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica.
Núm. 19, enero-junio de 2014, pp. 179-192.

Cuerpos sin mañana: cuando la historia es solo memoria

SERGIO ROJAS

*La historia es verdaderamente
una ciencia deprimente.*

FRANK ANKERSMIT

*El siglo pena. Aún habla o murmura a diestra
y siniestra. Arrastra sus tétricas e infantiles cadenas,
se ríe de sí mismo con unas carcajadas destempladas
y patéticas. Lo escucho y me pena.*

DIAMELA ELTIT

El asunto de *Jamás el fuego nunca* (2007) se despliega mediante una escritura en permanente desplazamiento de tiempos, lugares, narradores, para producir el efecto de un orden fatal que articula todas las cosas. Se genera así una escala de comprensión de lo Real que no es humana. Estamos ante una poética del fin del humanismo, del agotamiento catastrófico de la escala humanista (cristiana e ilustrada) de la esperanza como desenlace de la modernidad técnica, en la cual la política devino en tecnología.

Recluidos en una habitación que parece existir fuera del tiempo, un hombre y una mujer reflexionan, recuerdan y sienten lo que fue la historia del siglo xx en Chile y en otros países; un período terrible no solo por la magnitud y sistematicidad sin precedentes de muerte y destrucción, sino también por su impunidad, cinismo y desmemoria. Dios ha muerto y en su lugar los vencedores impusieron las razones que los exculpan ante la historia: «Profundamente histórico, Franco saqueó, ocupó, controló. Fue, cómo no, coherente con el rol que hubo de representar. Uno de los mejores actores para pensar la época. Anciano. Militar. Condecorado por las instituciones» (p. 17).¹ Paradójicamente, la misma transformación que irreversiblemente ha llevado a cabo la violencia de los vencedores viene a ser en el presente

¹ Diamela Eltit: *Jamás el fuego nunca*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2007. Todas las citas de este texto corresponden a esta edición (*N. del E.*)

aquello que terminó por justificar los crímenes, porque pareciera que la historia aborrece los vacíos y hasta el dolor termina por recibir una explicación en la perspectiva de una larga duración. Basta para ello el hecho de que la historia no se puede desandar, que lo destruido no se puede recomponer, que ya no es posible despertar a los muertos, porque entonces los sobrevivientes y los que todavía habrán de venir después deben construir su mundo sobre esa tierra que fue arrasada y que hoy parece disponible, casi sin memoria, para las nuevas edificaciones. Un mundo devastado del que ni siquiera las ruinas han quedado, sino tan solo la ciencia histórica que explica—a los pocos que se interesen en saber— por qué lo que ocurrió no podía sino haber ocurrido.

La mujer y el hombre que permanecen en aquella pieza son sobrevivientes de un tiempo que albergó grandes esperanzas, una época que dio lugar a grandes jornadas llenas de entusiasmo por la historia, expectativas acaso inéditas ante lo venidero. Pero nada de eso llegó, e incluso el fin de las grandes esperanzas ni siquiera fue un gran final:

La sentencia aparentemente perfecta se prestaba para caer en lo que tanto temimos, en un reformismo que podía aniquilar los presagios de un siglo que terminó sin pena ni gloria, sin gloria, especialmente así, cautivo en su propio conformismo, incluso tú, que parecías incorruptible, hubiste de ceder, lo sabes, cediste, te entregaste a las alucinaciones que iba produciendo el siglo para horadarse a sí mismo. Lo hiciste y rompiste la armonía de la célula más perfecta y eficaz que conseguimos (p. 24).

La historia misma se agotó. Los personajes carecen de nombres propios, comparecen como hombre y mujer nada más, entregados a una extraña ceremonia en que se infligen un implacable castigo moral, no tanto por algo que ocurrió, sino más bien por lo que no ocurrió.

La célula es una imagen recurrente a lo largo de toda la novela, opera como unidad biológica del cuerpo, nivel de emergencia de la vida, pero también referida en su uso político, militante, disciplinario. Combinando ambos sentidos, podría decirse que la célula es la unidad mínima consciente del tejido del cuerpo social, y, por lo tanto, opera como la representación utópica de la comunidad de individuos (el oxímoron de la modernidad), pero a su vez como metáfora del disciplinado sometimiento a una razón y voluntad que trasciende la

escala humana de comprensión de la realidad. En una de sus mesetas, la obra aborda la derrota de una izquierda que devino solo memoria y pasado, que no pudo trascender el siglo xx y quedó sepultada bajo la violencia con que se trituraron los sueños.

El hombre y la mujer cruzan imágenes hechas de palabras en esa habitación, y entonces el cuerpo va progresivamente cobrando una presencia histórica:

Podría reconstruir la cara que teníamos, porque teníamos una cara y también cuerpos. Íbamos quizás con una cuota exagerada de energía pasando calles, buscando nuestra célula temprana, buscándola porque nos habíamos convencido de que era lo único posible, aquello que nos podía contener en la historia, una historia, decíamos, activa y decíamos: nunca encima de nosotros, jamás rigiéndonos con sus monstruosos presupuestos, estábamos esperando la llegada ineludible de la historia. [...]. Había cara y cuerpo, expresiones en la cara y los huesos estaban allí, relegados a su mera existencia, sin jerarquía los huesos, prácticamente sin lugar, unos huesos elásticos, hasta flexibles que te permitían unas increíbles inclinaciones hasta tocar el piso (pp. 36-37).

No se trata de un lenguaje ni de representaciones del cuerpo, sino de un recurso para producir cierta visualidad imposible de sedimentar en una imagen, mediante lo que podríamos denominar como una extremación del lenguaje. El pasado se representa en este pasaje como un tiempo protagonizado por ideas en combate, y, por lo tanto, los cuerpos no eran sino el soporte de esos afanes ilustrados, encarnación de las ganas que iban a revolucionar el orden dominante, cuerpos totalmente aptos para las grandes y exigentes tareas que la historia por venir les asignaba. No se trataba solo de trabajar con la historia, sino de generar las condiciones revolucionarias para que acaeciera, para que el sentido mismo del devenir se manifestara. Eso es precisamente lo que no ocurrió. Entonces ahora el cuerpo emerge desde su ciega y torpe gravedad: «Te veo tumefacto en la cama. ¿Qué veo? Un bulto acurrucado, el tuyo, desalojando el cuerpo que tenías para permitir el ingreso del que ahora se ha apropiado de ti» (pp. 35-36). Reducidos a la cotidiana rutina de mantenerse vivos, los cuerpos deben ser alimentados por el sujeto que otrora iba a protagonizar la historia y a

colaborar con la manifestación del sentido que penetraría la materia. Entonces el simple acto de comer deviene un grotesco y absurdo ademán de sobrevivencia:

Me atormenta tu manera de comer –dice ella–, inclinado sobre el plato, tomando con el tenedor, sin ninguna precaución, los granos que saltan desde tu boca a la cama o se escurren por tu labio o caen sobre los bordes del plato o se deslizan por tus dedos (p. 22).

La inercia del cuerpo, de los ruidos y estertores de un organismo cada vez más estropeado, que emerge obscenamente en el mismo lugar donde, en otro tiempo, debía comparecer la gracia de un sujeto discursivo: «Advierto cuánto te molesta el ruido de mi cuchara. Te perturba cuando yo lo hago. [...]. Intento no sorber, pero es inevitable que algún ruido se escape» (p. 77). El cuerpo es la imagen narrativa más implacable para dar cuenta del abandono del sujeto, no solo porque ha sido reducido por los acontecimientos a la intrascendente satisfacción de apetitos sin mañana, sino que ha devenido objeto de un profundo desprecio, como si hubiese descendido a una condición de radical inmerecimiento luego de acontecida una derrota que siempre estuvo para él moralmente prohibida: «no te mereces ni un pedazo de pan. Pero te lo paso y te lo comes tratando de que no vea tus dientes ralos sobre la masa ni las migas que recoges y te las echas a la boca y sé que tienes los dientes sueltos, dos menos» (p. 116).

Los personajes son parte de las ruinas de una catástrofe y derrota descomunal, de una guerra –si se le puede llamar así– de la que casi no queda memoria en el presente. Ahora el solo hecho de estar vivos, respirando, comiendo, desplazándose (cada vez menos), los atormenta. La circunstancia inexplicable de haber sobrevivido a la historia los ha dejado en una situación peor que la mera sobrevivencia orgánica, porque ya no pueden reaccionar ante el hecho de estar todavía vivos cuando todo terminó:

La sensación extrema de una saciedad repugnante, realmente sucia, un atentado biológico impuesto ante una falta radical de hambre y, sin embargo, sin hambre, sin ninguna necesidad, por un

mero sentido común, comprensible, básico pero paradójicamente inhumano, había que comer, por obligación (p. 131).

Comer sin tener hambre, alimentar un cuerpo sin que esté habitado por un sujeto capaz de sentir hambre; él y ella están muertos, son fantasmas, seres suspendidos inexplicablemente en un tiempo en el que ya nada puede pasarles, ni siquiera la muerte: «Nos vamos a morir, dices o quizás dices: estamos muertos o nos mataron, dices» (p. 71).

Extremar los recursos de la representación ha sido en el arte contemporáneo la estrategia para, ante todo, destruir la figura del autor. Esto no significa simplemente olvidarlo, sino todo lo contrario, extremar aquellas posibilidades contenidas en la misma subjetividad para experimentar lo Real, y que han sido administradas precisamente para hacer posible un sujeto en esa experiencia. El sujeto mismo es entonces autor de su propia experiencia, editor de imágenes y palabras elaboradas sobre una intensidad que acecha permanentemente las representaciones de lo Real desde el fondo de la subjetividad, amenazando con hundirlo en el abismo abierto por su propia capacidad de ser afectado:

Recorro cuidadosamente las escenas, intento ponerlas en orden para examinarlas, pero se precipitan, se confunden. Dos siglos o más. Años de años o años sobre años que se aglutinan para modelar los contornos más comunes de la calavera. Cómo se podría evocar el dolor, el asombro confuso del dolor, con qué imágenes podría rehacer el ascenso de una violencia que era concreta pero, a la vez, se desdibujaba entre una impresionante abstracción (p. 160).

Se trata de la *experiencia interior* de la subjetividad, producida por una especie de comprensión imposible. Cuando se ha tenido acceso al dolor del mundo; cuando el fracaso no solo se refiere a las propias empresas ideológicas, sino a la historia misma; cuando el propio fracaso no es sino el acceso al fracaso de todo intento humano por cambiar radicalmente las condiciones estructurales de existencia social de los individuos; entonces la desesperanza se torna experiencia límite, porque los individuos presienten a posteriori que el libreto de sus heroicas empresas estuvo siempre errado: «Cinco decenios que se

han deslizado sin dar más que una cuenta ultra precaria del tiempo, del mío, de nuestro tiempo. Entrampados en los últimos cinco decenios que nos hubieron de contener» (p. 63).

El autor es siempre un punto de vista, una perspectiva, una opinión, un interés, etcétera. En suma, el autor es aquel que ha *querido decir* algo acerca de la realidad, por lo que la comparecencia de esta en la representación es mediada por su interés. La estrategia de suprimir estéticamente la forma del interés –el interés mismo como forma– tiene el sentido de privilegiar la experiencia de lo Real por sobre el afán de decir algo *acerca de* la realidad. El sujeto es embestido por la intensidad del lenguaje de la representación, lugar donde la subjetividad habrá de ser desbordada por lo Real, devastada por su propia e inhumana capacidad de experimentarlo. Ese exceso constitutivo Real es pensable solo desde la conciencia de la representación como mediación (pues no se trata de lo excesivo como de una característica que se atribuya a *lo real en sí*).

El cuarto en el que se encuentran los personajes, tras clausurar toda comunicación con el exterior, es un recurso para poner en obra un tiempo *pos*, del que solo cabe decir que acontece después de todo, incluso después de la historia. Un tiempo de silencio, de ausencia, de derrota: «este es un día distinto, de una época carente de marcas, un siglo que no nos pertenece y que, sin embargo, estamos obligados a experimentar y en este siglo parece todo irreal o prescindible, sí, prescindible» (p. 23). Es la sospecha angustiante de que ya no existe un mañana, de que el presente es todo lo que hay. En suma, el presentimiento de que la historia se agotó sin consumarse y que el después ha llegado.

En ese cuarto, caído fuera de la historia, él y ella recuerdan la muerte de su pequeño hijo, acaecida en los años de militancia clandestina. Ella dice:

No podíamos acudir con su cuerpo mermado y agónico, acezante y agónico, macilento y agónico, amado y agónico, al hospital, porque si lo hacíamos, si trasladábamos su agonía, si la desplazábamos de la cama, poníamos en riesgo la totalidad de las células, porque caería nuestra célula y una estela destructiva iría exterminando el amenazado, disminuido cuerpo militante. Aunque conocíamos las instrucciones, no sabíamos qué hacer con su muerte, dónde llevaríamos su muerte, cómo la

legalizaríamos, ni sabíamos tampoco cómo salir de la inexistencia civil para ingresar con su cuerpo muerto a una sepultura en un cortejo funerario que nos podría delatar (p. 66).

La vida familiar, las relaciones de afecto y filiación incondicionales que se gestan en el seno de la familia fueron sacrificadas en nombre de la lucha, concretamente a favor de la seguridad y supervivencia de «la célula». Privilegiar un afecto o un drama de orden familiar habría sido un acto de traición, un comportamiento egoísta, individualista. Entonces el niño enfermo muere y hasta su misma muerte debe permanecer en la clandestinidad, participando de un sistema de seguridad que se descomponía paulatinamente, con la progresiva caída de sus integrantes.

Bajo la dictadura militar, en el tiempo de los organismos de seguridad, la realidad se había hecho atterradoramente desmesurada, inhumana: «Nada es imposible ahora, tú lo sabes o no sabes, pero créeme, las infiltraciones, allanamientos, seguimientos, reversiones, las sucesivas capturas, los quiebres, la incertidumbre» (p. 132). En cierto sentido, la militancia orgánica construida disciplinadamente –primero para trabajar en favor de la manifestación de la historia y luego en dictadura, para combatir el terror– también demandaba de los individuos que la integraban un compromiso y un comportamiento cuyas lógicas eran de otra escala: «[Lucho] nos recordaba sin tregua que éramos una célula, solo eso, que entre nosotros no había nada personal o, peor aún, íntimo, que no teníamos derecho a reírnos o a besarnos o a odiarnos más allá del marco celular» (p. 121). La novela no solo aborda la derrota histórica de la izquierda y lo que significa sobrevivir al derrumbe de un horizonte universal de sentido –lo cual ya es bastante para un proyecto literario–, sino que reflexiona profundamente sobre los procesos e implicancias de la subjetividad que se constituyó a partir de determinadas convicciones que tenían que ver con un sentido de la historia que estaba por develarse concretamente. La magnitud de semejante acontecimiento no dejaba lugar –ni en el ánimo ni en el entendimiento de la subjetividad– para otra prioridad:

Comprendí que [ese día en la playa, en un día festivo] estabas todavía en el centro de la célula, que permanecías allí y que no habría ningún paisaje o acontecimiento de la naturaleza que te

pudiera separar. No habías visto nada, nada del espacio exterior, solo funcionaban las imágenes que se desencadenaban en el interior de tu cabeza (p. 133).

Esta ausencia de exterior—este radical ensimismamiento de la subjetividad en una suerte de frío entusiasmo por el sentido que organizaba la existencia en torno a la militancia— es lo que se repite durante la escena única que constituye la novela. Una habitación.

Las imágenes que remiten a la insubordinación del cuerpo frente a la lógica finita del sujeto ponen en obra la insubordinación del orden significativo respecto del significado *claro y distinto* del tiempo narrativo. Se hace comparecer en el lenguaje una realidad caótica que desborda los límites de lo comprensible, pero ello no se debe a una simple ausencia de orden, sino, por el contrario, a la operación de un orden de naturaleza no humana en el curso de una fatalidad en que no es posible ingresar como sujeto, sirviéndose de las habituales coordenadas espacio-temporales. El entendimiento no puede dejar de recurrir a la imaginación para al menos intentar atisbar el orden secreto de este universo portentoso, y tampoco puede dejar de preguntarse por el lugar del hombre en esa vorágine de materia cósmica que apenas se deja representar mediante tropos antropomórficos:

[...] la fragilidad de la máquina humana o bien observamos lo humano como una deleznable organización, común, mecánica, una forma primitiva e incesante, generadora de la peor clase de explotación, una producción meramente orgánica que estaba allí solo para servir a su propia especie, la especie humana. Sí, una maquinaria seriada, multitudinaria que existía para colonizarse a sí misma, a la especie humana, digo, lo dijimos, en un procedimiento ni siquiera complejo sino abusivo por lo que escondía. ¿Qué escondía?, lo que se elide, que el cuerpo, los innumerables organismos estaban para servir a otros organismos en una cadena de producción que portaba un componente alienante, imperdonable e injusto (p. 64).

La desmesura de un universo que excede las posibilidades humanas de proyectar la realidad —de ingresarla en las coordenadas de la repre-

sentación— es representada mediante el cuerpo, como un organismo que alcanza magnitudes inhumanas a partir de su funcionamiento maquínico. Frente a la descomunal materialidad del mundo, no es la mera gravedad obscena de las cosas (hecha de flujos, palpitations y carne) lo que escapa al entendimiento humano, sino el secreto orden de una realidad en la que finalmente todo se relaciona con todo. La experiencia de un rotundo e irreversible fracaso político, de la derrota moral, del arruinamiento de los paradigmas, parece traer consigo una devastadora lucidez, en que los individuos cuestionan lo que fue el supuesto incuestionable, tanto de la lucha como de la teoría: la idea de que el hombre está destinado a organizar el universo conforme a su propia realización como conciencia emancipada. Pero ahora la duda despunta en medio de la soledad y el abandono: ¿y si el universo fuese por naturaleza *injusto*? Más aun, ¿y si acaso la misma proyección del hombre como medida del sentido y la verdad en el universo fuese una impertinencia?

La fuerza que daba convicción y cohesión a la célula en los *gloriosos* años del entusiasmo por la historia provenía de la confianza en el sentido que estaba pronto a manifestarse. Los individuos subordinaban sus acciones y afectos a ese advenimiento. Paradójicamente se trataba de un tiempo de acción revolucionaria y a la vez de espera: «La gloriosa parquedad necesaria y resistente, la analítica que nos pertenece, los términos gastados pero necesarios, abarrotados de un deseo inexcusable: esperar que la historia se manifieste» (p. 40). Ella recuerda toda una terminología de epistemología histórica, de significados tan complejos como establecidos, que ahora retornan a la memoria como la jerga de la época, propia de un tiempo cargado de entusiasmo por el significado trascendente de los acontecimientos: «De manera veloz se proyectaron en mi cabeza una sucesión de fragmentos alterados a punto de explotar: la correlación de fuerzas, el tiempo de trabajo, el valor de uso, el valor de cambio» (p. 41). Se trata de palabras que hoy remiten al pasado siglo xx, en el que se enfrentaron la conservadora confianza en el presente y la revolucionaria confianza en la historia: el futuro que se construía en el ahora. Aquellas expresiones resuenan en el presente *pos* ya no cargadas del peso de la teoría historiográfica y la economía política a las que deben su prestigio de ciencia revolucionaria y emancipadora, sino más bien asociadas a las certezas que

movilizaron y disciplinaron a los cuerpos de la militancia, y que por lo mismo se plasmaron con inequívoca definición en manuales de instrucción política.

Mientras escribía estas palabras [«Todas las relaciones de propiedad han sufrido constantes cambios históricos, continuas transformaciones históricas»], pensé en que no podía equivocarme. Una sílaba mal escrita o una falla ortográfica empañarían el prestigio de la afirmación. Si lo hacía entraba en el territorio del desviacionismo, iba a intervenir perversamente un silogismo excepcional que estaba allí para convencer. Se trataba de entender y luego copiar (p. 57).

En aquel convulsionado presente la convicción revolucionaria tenía un pie en la ciencia que se había ganado para el pueblo. El futuro iba a subvertir el orden imperante, enfrentándose al error y la maldad de *la clase dominante*. La razón estaba de parte del porvenir. Ya no se estaba ante el conflicto entre fe y saber, ahora se trataba de tener fe en el saber: «entender y luego copiar».

Cuando vino, la derrota no consistió fundamentalmente en la imposición de una fuerza sobre otra —de hecho, la fuerza solo vino desde un lado—, sino en el hecho de que la profecía no se cumplió. Se ha develado con posterioridad que la revolución nunca habría llegado a ser siquiera posible, porque en cierto sentido la nación ya no existía: el orden de la economía y de la política en el país estaba subsumido en el orden del capital transnacional, en un campo de operaciones cuyas coordenadas geográficas se identificaban desde hacía tiempo, en último término, con el planeta. Por lo tanto, ahora no solo se padece la derrota irreversible de lo que fue el saber revolucionario, sino que los sobrevivientes comienzan a sentir lo inútil que resulta intentar comprender siquiera por qué fracasó la ciencia que les daba la razón a los que no tenían la fuerza de las armas.

Podría, lo sé, auscultar los decenios, de diez en diez, descomponer los años y sus énfasis, establecer un prolongado sitio a cada uno de los acontecimientos, llegar a consolidar una versión posible, y, más aún, verídica. Pero nosotros, me digo y no puedo continuar,

porque me doy cuenta que me hago una pregunta inútil. Así es, ya que adentro, en la miseria de cada una de las décadas o en sus fugaces lujos e incluso en sus áreas más amorfas radicamos tan, pero tan escasos que resultamos inescrutables (p. 63).

Esto constituye un motivo fundamental en la novela. Se trata del fracaso de una forma de comprender la realidad; más aún, es el fin de la creencia en la posibilidad de que los hombres puedan intervenir en los procesos históricos. Es la lúcida certeza de que es dado al entendimiento descifrar las relaciones de poder que constituyen lo Real, y entonces traerlas a la representación para actuar en consecuencia:

Devoré el halo de las figuras que ahora no, no, no se pueden nombrar. Heladas y lúcidas y aún supremas en sus errores, pero ¿cuáles errores? Es acaso un error afirmar que: «Las relaciones burguesas resultan demasiado estrechas para contener las riquezas creadas en su seno [...]». Una lucidez ensimismada, una puesta en escena irrefutable, un trazado que contiene mil años, cien de historia. Sí, ¿no?, pero nunca, nunca pensé en el funcionamiento autónomo del cuerpo, su cíclica sorpresa y su catástrofe (pp. 120-121).

El pasaje se refiere a la autonomía de la materia en relación con las posibilidades de comprender a escala humana sus procesos. En aquellos años la facticidad de la existencia histórica podía ser penetrada a la manera de un desciframiento. Esto implicaba que, desde la vorágine de su descomunal contingencia, la realidad devenía información cifrada; lenguaje para una voluntad de sentido que se detenía en los datos que servían para sus parámetros de análisis:

Analistas de titulares, de párrafos, de secciones cruzadas, de sincronismos y diferencias, de matices, de suspensos, la insaciable repetición de una noticia, la burda manipulación. A la manera de un rompecabezas o de un mapa inarticulado, restablecíamos el territorio (p. 46).

Así no se actuaba sobre la realidad que se ofrecía al ánimo y a las ganas en la inmediatez de su acaecer, sino sobre un mapa, que resultaba de una criba analítica de los hechos. La ciencia revolucionaria permitía tomar la palabra y penetrar de inteligencia las acciones. La edad de la revolución fue también una edad de la razón. El desvanecimiento de la revolución como horizonte trajo consigo el agotamiento de la razón, el fin del mundo.

Podemos pensar que, en el escenario que hoy constituiría el hipotético exterior de aquella habitación, ni siquiera han quedado huellas de la derrota. Porque es la historia misma la que ya no llega hasta el *presente*, un contexto atiborrado de contingencias que se disuelven en la pura actualidad. Mientras tanto, en el interior de aquella pieza, en el interior de las cabezas de sus atormentados habitantes, el pasado ha estallado en múltiples fragmentos de una totalidad para siempre perdida y que acaso nunca existió: palabras, situaciones, diálogos, la letra de convicciones pasadas retornan una y otra vez, subrayando dolorosamente el contraste entre la demasía de un pasado enfermo de sentido histórico y un presente al que solo ha arribado el cuerpo, en la finitud de su huérfana anatomía:

Me aterroriza que exista en ti una cara que te pertenezca. Me asusta tu nariz, la boca y la hendidura imperturbable que conserva tu mandíbula. Me impresiona ese rostro, el tuyo, contra la pared. Noto que es tu mandíbula, tu nariz y el contorno inalienable de tu cabeza recortada contra el muro (p. 77).

El cuerpo —especialmente el rostro, aquello que lo identifica, que lo remite al mundo vivido— es en el presente una especie de residuo del sujeto, una dimensión que inexplicablemente permite todavía reconocer a un individuo en medio de un mundo en el que nada ha quedado en pie. De allí que el rostro del hombre aterrorice a la mujer: todavía tiene un cuerpo —identificándose con un rostro es posible tener un cuerpo—, está aún entre las cosas cuando todo ya acabó.

En esa puesta en cuestión de las coordenadas espacio-temporales de las representaciones de la realidad, lo Real se hace sentir como una alteridad impresentable que retorna, como una imagen imposible,

como pura intensidad de lenguaje que constituye el lugar en que la subjetividad se querría abrasada y aniquilada por el amor, las fidelidades del pasado, el odio y la culpa, que son todo lo que va quedando para estos individuos, devastados en la paradójica intemperie de su salvaje intimidad.

Sergio Rojas: *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*.
Santiago de Chile, Sangría, 2012, pp. 185-205.

Ficción y crónica anarcobarroca en *Impuesto a la carne* (2010), de Diamela Eltit

[MIRIAN PINO](#)

Impuesto a la carne es un texto clave que asume la relación de Diamela Eltit con el denominado «milagro chileno»,¹ relato político cuya construcción arranca desde el golpe de Estado de 1973. En este sentido, el análisis de esta novela articula el cuerpo y las nuevas formas de colonialidad; esta perspectiva no implica un corte abrupto con respecto a la primera de 1492, sino que posee otra dinámica, otro ritmo relacionable con la presencia del neoliberalismo chileno y cómo desde allí el pasado se torna copresente.

Los diferentes lenguajes artísticos en América Latina parecen expresar que todo abordaje a la identidad nacional puede conducirnos a la claustrofobia hermenéutica, ya que aquella es una categoría marcada por el *ununn*, una ficción hegemónica y unidireccional. Y cuando apelamos a ella es preciso recordar que nace en América Latina de la mano de los proyectos independentistas y de la construcción de las nacionalidades en las cuales las élites letradas del siglo XIX fueron un gozne de capital importancia; dichas nacionalidades fueron pensadas desde el ideal «civilizatorio» que ingresaba por los puertos y cuyo modelo europeo y norteamericano encontró en la pedagogía un dispositivo central para su consolidación.²

¹ Una presentación preliminar de este trabajo fue hecha en el CRICCAL, en 2013 (Sorbonne Nouvelle 3), en una reunión cuyo tema fue el encierro. Asimismo, escribí un primer artículo sobre esta novela publicado en la revista *Amerika* núm. 10, de la Universidad de Rennes, Francia, en 2014; a partir de aquel realizaré ampliaciones, tras conocer aportes de particular relevancia como el de Laura Scarabelli y Mónica Barrientos, entre otros.

² A partir del influjo de Michel Foucault, Mónica Barrientos, en «Cuerpos anarcobarrocos en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit» (2013), se refiere a la importancia que reviste pensar los dispositivos de disciplinamiento social ejercido en la comunidad a partir de la escuela, la Iglesia, la medicina, entre otras prácticas

La novela de Eltit interpela al bicentenario chileno y fue publicada en Buenos Aires en el año de los festejos,³ es decir, en 2010. Es la historia de dos mujeres, la madre que mora en la hija, ancianas ambas, recluidas en un hospital hace ¿doscientos años?; en la sala de espera las mujeres socavan las bases identitarias a partir de su condición «anarcobarroca» (p. 149). En el encierro se les extrae sangre para ser vendida por un conjunto del cuerpo hospitalario, formado por médicos-generales, un médico anestesista y enfermeras. Las ancianas son intervenidas quirúrgicamente, recuerdan en su reclusión su escasa familia e intentan dialogar con otras mujeres en análogas condiciones.

La práctica hospitalaria ejercita las tecnologías del biopoder en el cuerpo, dos en uno, de las mujeres en vísperas de los festejos. Así es posible advertir que ellas y el cuerpo chileno forman una unidad de la cual hay que separarlas. Chile no necesita de estas «anormales» que resisten frente a la sociedad que en su totalidad es un hospital de enfermos. Cabe preguntarnos ¿de qué? De los dispositivos regulatorios y asimiladores de un sueño identitario que se solaza en el mercadeo de sangre, en la ingesta de los remedios, en el consumo de la sangre de los «otros», del goce futbolero, de la desmemoria reguardada en los *fans*. No es difícil asociar el texto con *Pueblo enfermo* (1909), de Alcides Arguedas, con el higienismo de fines del siglo XIX o con Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (1933), en Argentina. Conjeturo que el higienismo finisecular no desapareció del todo, sino que continúa incardinado en el cuerpo médico, en la xenofobia, en su ideal regulatorio; de modo tal que es posible desprender del texto la convulsa relación entre biología e historicidad como la lógica a partir de la cual el poder piensa los cuerpos de las mujeres. La resistencia de estas partes de los modos de narrar la historia, es decir, no desde la ensayística como género tutor que reflexiona sobre la identidad en América Latina, sino que Eltit horada las fronteras de los géneros proponiendo el pacto ficcional bajo el estatuto de la crónica como es-

(p. 4). El disciplinamiento posee diferentes grados, ya que durante el siglo XIX, en América Latina, se enmarca a partir de los Estados nación, se recrudece durante las dictaduras en el siglo XX y encuentra consenso en las democracias. Así, infiero que estamos frente a una secuencia de dispositivos, de «ideales normativos», que emanan del relato y la práctica civilizatoria ejercidos sobre los sujetos. El texto de Barrientos fue consultado en Academia.edu.

³ Todas las citas que realizaré en torno a esta novela siguen la edición de Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010. Primera edición.

trategia para producir memoria e historia. Asimismo, coloca en jaque una segunda cuestión que atañe a las poéticas en lo tocante a la relación entre el neobarroco como expresión artística contracultural. Es decir, la elección de una poética aparentemente ensimismada que articula, a nivel de diégesis, con el anarquismo en cuanto ideología revulsiva frente al *establishment* neoliberal. Cabe interrogarse hasta qué punto Eltit involucra, en esta novela, aspectos axiales del neobarroco, o sea, si este es o no otra manifestación del arte burgués, ya que, como se podrá observar en el análisis, es el anarquismo de las mujeres el canal por el cual bascula esta inquietud.⁴

Madre e hija son «negras curiches» (p. 33), es decir, dos veces negras, mientras que los médicos y sus *fans*, por el contrario, son «altos», «blancos» y «rubios» (pp. 13 y 27). Nótese la duplicación peyorativa del enunciado racializador «negra curiche» ya que *Kuri* en lengua mapuche es negra y *che*, gente.⁵ En Chile el color de la piel y la altura recrean la posición social de los invisibilizados y aúnan la compleja relación entre el mestizaje (raza) con la distribución urbanística capitalina (clase); expresa la narradora:

Yo soy baja. Baja en todo sentido. Habito en los escalafones más insignificantes del tendadero social [...]. Soy baja. Y mi

⁴ Esta interrogante es posible articularla también con la poética de Néstor Perlongher y los caminos políticos revulsivos asumidos por este autor frente al capitalismo.

⁵ Laura Scarabelli en «*Impuesto a la carne* (2010): hacia una nueva épica de la resistencia», de su libro *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)* (Cuarto Propio, Chile, 2018), sostiene que el sentido épico en la novela funda una genealogía diferente (p. 151). Es reveladora la importancia asignada a una idea de comunidad-otra que no se ajusta a los cánones de la semiosis occidental-colonial ya que las curiches ubican su *axis mundi* en la comuna del norte, cronotopo de particular relevancia en el cual se construye otros sentidos del cuerpo, del colectivo, de la enfermedad y de la sanación. Asimismo, en nota a pie de página, Scarabelli señala que Eltit tomó contacto con libros de la cultura mapuche a través de la antropóloga, amiga de la autora, Sonia Montecinos. Por otra parte, como expreso en este estudio, el norte es un espacio tiempo que nos remite a la historia del anarquismo en Chile. Desde mi perspectiva esta reconstrucción que asedia a la imagen del norte en la novela es sustancial ya que permite pensar cómo Eltit destotaliza el sentido épico que no solo es un legado occidental, sino también masculino. Dicha dimensión, que ha sido transmitida en programas de estudios formales en América Latina, ha relegado la figura de la mujer en las gestas épicas; las nuevas investigaciones históricas en América Latina de fines del siglo xx y comienzos del xxi señalan la importancia de la mujer y la posibilidad de rescatar un sentido plural y revulsivo para la épica nacional.

estatura marcó y marca aún todos los niveles de mi existencia [...] ese aire bajo, bajo, bajo, bajo que los médicos advierten y desprecian (pp. 130 y 140).

En la permanente tensión que caracteriza la relación hija/madre, la primera hace referencia a «las fantasías nacionales de altura» (p. 28) de la madre. Sin embargo, así como condena su complejo de inferioridad, recalca también que aquella nació «anarquista» (p. 14). Las imágenes del tendadero y las fantasías nacionales de altura son formas metonímicas de cartografiar la urbe santiaguina, ya que la primera se observa en las llamadas viviendas sociales en la periferia, mientras que la fantasía nacional de altura es posible articularla con «los barrios altos», donde se ubica en ascenso la burguesía chilena, es decir, en los *countries* y en las residencias de la vieja aristocracia; muchas de estas en venta para la construcción de las denominadas viviendas en altura.

En el año 2010, la sociedad chilena atravesó casi veinte años de la transición democrática y esta fue ejecutada a través de un acuerdo que implicó la concertación entre las fuerzas armadas y los partidos políticos como representantes de la sociedad civil. Entre esos acuerdos figura un pacto recortado con la memoria del pasado reciente cuyo centro nodal fue la reconciliación nacional. De modo tal que las imágenes hospital, país, patria, nación constituyen una heterotopía doble en cuanto lugar de excepción que se solaza en succionar la sangre de las curiches y aplica el bisturí con el fin de separarlas del resto del cuerpo social. Es decir, lo que se advierte no es la relación hospital-salud sino hospital-enfermedad-comercio-Thanatos. Las alusiones a la sangre recorren todo el texto, en efecto: la madre que sangra incontrolablemente (pp. 115-118), la madre que quiere vender su sangre (p. 124), los médicos que codician la sangre de los enfermos (p. 153). Es el cuerpo de la patria lo que está en venta, se rifan también la piel y los riñones (pp. 132-133) y se venden igualmente los dientes y los dedos (p. 138). En la velada crítica al neoliberalismo —que tuvo en la dictadura sus más acendrados representantes en la economía y que el presidente Sebastián Piñera continuó—, los *fans* podrían considerarse la refracción literaria de un sector social que considera la política como un espectáculo, canalizado a través de los medios masivos de comunicación. El texto implica así la problematización entre los integrados y estas mujeres apocalípticas, anarquistas y barrocas.

Recordando a Colectivo Acciones de Arte/ Escena de Avanzada

No menos revelador es el procedimiento narrativo elitiano que hunde sus raíces en CADA (Colectivo Acciones de Arte). CADA, grupo que nació en 1977, tuvo en Eltit y Raúl Zurita dos de sus integrantes más conocidos y celebrados. *Lumpérica* (1983) fue la primera novela de Eltit; esta mención, entre la producción total de la autora, no es azarosa ya que *Impuesto a la carne* es la historia de la carnocracia neoliberal, un diálogo sesgado con los postulados neovanguardistas de los 70 en Chile y con su primera novela, en un juego de guiños autofágicos. La neovanguardia, durante la dictadura militar de 1973, cuestionó los modos de producir arte a partir de la representación estética. Al soporte libro le agregó la *performance*; al relato nostálgico de la izquierda clásica que encontraba en la gesta épica de los desposeídos un modo de no renunciar a la utopía libertaria, CADA propuso intervenir la escena pública en una fuerte interpelación no solo al relato nacional, sino también a las estéticas que no parecían remover las bases, revisitar, alterar el mapa de la literatura nacional apegada al verosímil realista y a la vigencia de la ensayística de interpretación nacional y continental. A más de treinta años de la publicación de su primera novela, Eltit insiste en la visión distópica incorporando en *Impuesto...* pasajes que injertan tonos narrativos como formas de constelar pasado-presente. Incluso constatamos tramos donde la ironía hace blanco en la novela policial que la hija lee para entretenerse y que su madre rechaza:

Un misterio, una trama similar a una novela policial, una de esas novelas que leo cuando no puedo dormir y me desvelo en la noche. Sí, porque durante las incontables noches de un insomnio rebelde, enciendo la luz y me sumerjo en el desarrollo de las páginas de misterio [...]. No me interesa, te digo que no me gusta, cállate, por favor. Pero yo no le hago caso y sigo leyendo en voz alta. [...] (p. 110).

Ricardo Piglia recuerda en *El último lector* (2005) que el príncipe Hamlet, de la tragedia homónima de William Shakespeare, es un asiduo lector, pero los espectadores no sabemos qué lee. Análogamente,

desconocemos qué novelas policiales entusiasman a la hija en la novela de Eltit; sin embargo, en el transcurso de la dictadura pinochetista este género cultivó el verosímil realista como parte de la política de representación de la violencia de Estado, y durante los 90 interpelló a una memoria pactada entre el poder dictatorial y la naciente democracia. En este sentido, cabe preguntarnos si será la desmemoria estatal lo que pulsa que el personaje lea en voz alta novelas policiales.⁶

Desde mi perspectiva, estas curiches son los pálidos del pasado; ellos acompañan a L. Iluminada en la plaza pública de su primera novela. En *Impuesto...* ya no es el espacio abierto de la resistencia pública, sino el encierro, la pedagogía de la reclusión y la muerte, el trayecto final de la visión desencantada de Eltit. En el texto se reiteran imágenes que aluden a los iluminados, que conjugadas con la oscuridad del relato potencian el neobarroco como poética sobre la cual se monta la crónica de los que están fuera de la Historia.

Madre e hija interpellan a los *fans*, como parte de una sociedad vaciada de memoria, de una sociedad espectacular, que asume las nuevas tecnologías para el olvido. En vísperas del bicentenario no hay relato libertario, salvo el programa anarcobarroco que es escribir otra historia bajo el refugio del testimonio y la crónica; el mestizaje de géneros perfora los grandes relatos unificantes de la modernidad periférica. El programa escriturario de la hija es relatar «la trastienda de la historia» (p. 31), es apelar: «[...] a un simple diario local o a una memoria que no se termine de comprender del todo y que, sin embargo, nos permita hacer un milímetro de historia [...] (p. 31)».

La gesta de las ancianas de doscientos años está integrada por un programa político y estético, y por un modo de concebir la historia a relatar; es el relato discontinuo, sin afán totalizador, el de las vencidas a modo de como Walter Benjamin⁷ entendía la historia, es decir, en directa relación con la experiencia de los padecimientos (1999). Es por esto que los géneros crónica, biografía y testimonio a los que la

⁶ En mi tesis doctoral «La narrativa chilena y el tema de la dictadura» trabajé con las novelas policiales de Ramón Díaz Eterovic (*La ciudad está triste* [1987]) y con el neobarroco elitiano (*Lumpérica*). Ambas poéticas, y más allá de los debates entre la izquierda clásica y otra de corte vanguardista, fueron núcleos centrales para comprender la cultura posgolpe. La tesis fue defendida en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en 1999.

⁷ Walter Benjamin: *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 1999.

hija acude para su proyecto de escritura no reduplican el testimonio como «vector colectivo de representaciones identitarias [...]».⁸ En esta dirección, la posición anarcobarroca es una forma de resistir a través de una escritura que incorpore los géneros citados no para trabajarlos como totalizaciones de una historia alternativa, sino como jirones o fragmentos; incluso es posible advertir cortes, montajes en el relato donde estas mujeres son flujos ensamblados y reensamblados que resisten. Asimismo, *Impuesto...* es una respuesta también a la sociología chilena que buscaba producir otra historia.

Lo que puede un cuerpo

Escritura hecha de guiños, lectura radial, deconstrucción del género crónica y testimonio que perfora el verosímil realista construyen la arquitectónica del relato eltitiano. Si para Benjamin, la Historia solo puede ser la de los vencidos; si para Agamben, Foucault⁹ dejó incompleto el pasaje del biopoder a la biopolítica,¹⁰ será el arte el encargado de darnos a ver esas relaciones. En *Impuesto...* la gesta resistente de las vencidas hace trampas, posee un conjunto de guiños; por ejemplo, para interpelar al ciclo del salitre, juega con las genealogías familiares y los linajes que podemos encontrar en textos desde José Donoso hasta Isabel Allende. Frente a esto, Eltit prefiere el quiebre de la línea sucesoria que implica orden, progresión, y propone la convivencia de dos mujeres en una; prefiere, en suma, ir por fuera de las jerarquizaciones convocando la poética fantástica. La historia de las vencidas construye su propia genealogía con primas suicidas (Patricia: Patria, Patriciado). Para marcar el período histórico que abarca desde los últimos decenios del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, la voz narrativa menciona tanto «la insurrección del norte» (p. 79) como «la larga marcha del norte» (p. 95), una referencia no solo a la marcha de mineros del salitre que culminará en la matanza de Iquique, en la

⁸ Nelly Richard: *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994, p. 29.

⁹ Michel Foucault: *El cuerpo utópico y las heterotopías*, Argentina, Nueva Visión, 2010.

¹⁰ Giorgio Agamben: *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-Texto, 2005.

escuela Domingo Santa María el año 1907, sino también a las múltiples huelgas y manifestaciones de trabajadores a lo largo de la historia chilena. Significativamente, el norte donde se generó y se genera la mayor cantidad de ingresos para Chile se convierte en *Impuesto...* en un símbolo que define el lugar de la lucha y la esperanza: «Piensa en el norte», le aconseja la madre a su hija (p. 160), «que iniciaremos de manera reiterativa en el norte» (p. 160). Y, más tarde, «nosotras viajaremos al norte. A buscar nuestra comuna» (p. 167). Asimismo, el norte, más precisamente Iquique, fue el lugar de residencia de Manuel Chinchilla, español anarquista bakuniano. De los diferentes gremios que se adhirieron a su programa figura el de los trabajadores frigoríficos, quienes en 1905 produjeron la denominada «Semana Roja». En ella se buscaba deponer el impuesto a las importaciones de carne que generaba un alto nivel inflacionario. La revuelta produjo en Santiago de Chile la muerte de doscientos trabajadores. En esta dirección, el título de la novela es un homenaje a la historia del anarquismo en el país trasandino desde el relato de las mujeres, quienes recrean la gesta resistente. El título hora da la Historia y los modos de llevarla a la ficción, ya que este acontecimiento es incorporado al texto en un juego de claroscuro que surge mestizando la narración como crónica y esta como novelización por efecto del trabajo con la escritura. El fin es iluminar de otro modo el presente:

La orilla de la banca en que estamos sentadas huele a sangre, es el efecto de un choque multitudinario, cientos de muertos en una rebelión popular. Eso fue hace un siglo, murmura mi mamá, un siglo ya [...], ese siglo en que se modeló la figura anarquista de mi madre [...] (p. 123).

A la faena humana como componente de la violencia neoliberal en el presente que se potencia en los microrrelatos de las trece mujeres y la vejación de los niños por parte del pediatra, las mujeres le responden con testimonios e historias que producen una memoria coalescente al calor de los acontecimientos del bicentenario. Asimismo, el claroscuro neobarroco se construye en el texto a través de la copia y el simulacro que hace blanco en las identificaciones forzadas en la era neoliberal; la siguiente cita es elocuente al respecto:

Rememoro la belleza de mi madre. No su belleza sino su apariencia de belleza conseguida después de un prolijo trabajo sobre cada detalle de sus facciones. Una cara que ella se permitía copiar de retratos o de la cinematografía o de ciertas carátulas de moda. [...]. Se dotaba de rostros contruidos entre sombras y contornos y después de completar su escenario facial y gracias a una serie de procedimientos lumínicos observaba esa faz que no era de ella y salía a la calle más segura de sí misma. Se iba como si yo no existiera porque el rostro que tenía pertenecía a otra historia (p. 126).

Si bien no se alude directamente al derrocamiento de Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973, relevamos la imagen «el desastre» (p. 160). En todo el texto se establece una clara relación entre el sistema médico y el régimen militar, lo cual sugiere que los médicos representan todos los poderes que históricamente han oprimido a la mujer; no es casual la descripción de la crueldad del médico anestesista y la trama significativa que dicha crueldad convoca: amnesia, olvido. Asimismo, se alude al «médico director» (p. 114) y a los médicos del hospital como «[e]l conjunto de generales» (p. 54), «junta médica» (p. 91) y a «[u]n general» (p. 91) y «su cargo nacional (o patriótico)» (p. 112). Finalmente, el acontecimiento histórico que marca el tiempo presente de la narración recibe nombres tales como «festejos» (p. 118), «conmemoración» (p. 122), «[e]l día de la conmemoración» (p. 143), «conmemoración nacional» (p. 120) y «celebración» (pp. 120 y 169).

En *Chile actual. Anatomía de un mito*, de Tomás Moulián¹¹ (1997), y en *Tramas del mercado...* (2007), de Luis Cárcamo-Huechante,¹² los autores señalan que antes de la imposición del neoliberalismo, en Chile surgió un discurso que, apoyado por Milton Friedman y los Chicago Boys, lo consideraban un país enfermo, cuya única solución era la venta de las instituciones públicas a sectores privados junto con la privatización de la educación y la salud, entre otros posibles paleativos. No menos cierto es que esta «historia que no se pueda entender del todo» hay que buscarla en los intersticios del discurso de la hija,

¹¹ Tomás Moulián: *Chile actual. Anatomía de un mito*, Chile, Arcis, 1997.

¹² Luis Cárcamo-Huechante: *Tramas del mercado: Imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo xx*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2007.

quien a menudo no solo menciona la presencia del mercado de la sangre, de los *fans*, sino también del auge de las nuevas tecnologías; expresa: «Seremos capturadas digitalmente, podríamos llegar a habitar un mínimo estamento tecnológico [...]» (p. 113).

En cuanto a la «comuna», esta puede relacionarse con la comuna de París, la comuna española, la sublevación de 1907 en Chile, al tiempo que en español chileno «comuna» es el municipio. A ello se suma también que la historia brilla como fragmento en el tono poético del texto que reproduciré más adelante, cuando la hija se refiere a que Chile se traga todo. Esta imagen de la deglución recrea el conflicto limítrofe con Bolivia que arranca en el siglo XIX y en la Guerra del Pacífico (1879-1883), a partir de la cual Bolivia pierde su salida al mar. Es preciso acotar que desde 1978 ambos países solo mantienen relaciones consulares ante el fracaso de las negociaciones territoriales:

No sé vivir sin experimentar el castigo de la patria o de la nación o del país. Este país que no devuelve el mar, que no devuelve el mar, que se traga, se traga las olas del mar, se traga el mar. Se traga todo y por eso en cada uno de estos años y en la percepción que me provocan las horas comprendo cómo funciona el castigo de la nación o de la patria.

El castigo interminable de un territorio que me saca sangre, me saca sangre, me saca sangre, me saca sangre.

Que me saca sangre (p. 81).

El saqueo es una imagen asociada al consumo en la era neoliberal, es decir, consumir es comprar, pero también tragar en un gesto de colonización intracontinental; el tono poético es político ya que se monta en la repetición de las imágenes de la deglución y de la sangre que portan el sentido histórico del texto.

Conclusión

Poética del desmonumento, la producción de Diamela Eltit es la poética del margen curiche; dos veces negra, su novelística reconfigura la insurgencia política y estética. *Impuesto...* es la historia de las ancias-

nas en trance de consumo y la voz del desencanto. En esta dirección, el bicentenario muestra en la novela que el ideal de nación chilena se construyó y construye sacrificando el cuerpo por fragmentos, por órganos, de modo infinitesimal. Chile neoliberal todo se lo traga. El programa estético de ayer y de hoy en Eltit es resistir e interpelar a la cultura pantagruélica de la succión sanguínea; así, el lenguaje poético, de raigambre neobarroca, muestra la glotonería neoliberal. Queda para la posteridad repensar esta poética como conjunto de fintas que no resuelve unidireccionalmente su relación y/o identificación con el arte burgués. La poética de Eltit enfoca esta problemática cuando incorpora fragmentos de la historia chilena anarquista; esta elección potencia la conjunción entre el arte y la política tras la trama de la representación.

Amerika.

Núm. 10, 22 de junio de 2014 <URL: <http://journals.openedition.org/amerika/4824>; DOI: <https://doi.org/10.4000/amerika.4824>>.

Representaciones de realidad, sujeto femenino, comunidad y resistencia en *Fuerzas especiales*, de Diamela Eltit

PATRICIA ESPINOSA H.

La obra que abordamos se constituye de veintiséis segmentos o tramos que dan cuenta del itinerario de vida de la protagonista que mantiene económicamente a su familia, a través de la prostitución, e interactúa con Omar y Lucho, sus únicos amigos. Esta mujer va más allá de la función que su condición de clase y familia le determina, ya que excede la dominación que se impone en su contexto familiar y social a través de la web, así dice: «Tengo que olvidarme del bloque, de los niños, de los dientes, de los cascos. Tengo que olvidarme de mí misma para entregarme en cuerpo y alma a la transparencia que irradia la pantalla» (p. 39).¹ El personaje está consciente de su acceso a un territorio que se opone a la realidad material en la que vive. El deseo de la protagonista es que la pantalla de la computadora la distancie transitoriamente de su dolor.

La población en la que vive el personaje, constituida por bloques de departamentos que «parecen la superficie de un tiempo anacrónico» (p. 145), está situada en la periferia de una metrópolis y es sometida a la represión constante de las fuerzas policiales.² Sus habitantes son constantemente vigilados y sometidos a la revisión de sus departamentos, como parte de un proceso de desarticulación social ejercido por el poder central del país. El pueblo, de tal manera, ha sido recluido a una población/territorio que opera como campo de concentración y

¹ Diamela Eltit: *Fuerzas especiales*, Santiago de Chile, Planeta, 2013. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición. (*N. del E.*).

² Macarena Areco cita a Jaime Lizama en la nota 3 de su artículo, respecto a los búnkeres urbanos y la segregación social, asociada a desplazamientos de los pobres hacia las periferias de la capital, parte fundamental de las políticas dictatoriales vividas en Chile. Véase «Ciudad, espacio y ciberespacio en la ciencia ficción chilena reciente: Tres versiones del laberinto», *Acta Literaria*, núm. 37, 2008, II sem., pp. 26-27.

que contribuye a la anulación de su fuerza. En última instancia, la narración nos enfrenta a la destrucción del sujeto popular, en cuanto dispositivo colectivo. Eltit privilegia la figura de una mujer que se ve inserta en un itinerario de resistencia y toma de conciencia de tal resistencia en su conformación identitaria. De acuerdo con Luis Alberto Romero, la identidad es producto de dos procesos: «El primero es la transformación de la experiencia individual primaria en experiencia social compartida, decantada, traducida simbólicamente, olvidada, recordada, transmitida [...]. El segundo es la imbricación de estas experiencias individuales con los impulsos de los otros».³ La protagonista de esta novela construye una identidad en resistencia, primero desde su experiencia individual y luego social. Este segundo nivel de su proceso identitario implica la interacción con los otros, en este caso, sus dos amigos, con los cuales comparte el temor y el deseo de resistencia a la violencia policial. La experiencia individual implicará el surgimiento de una experiencia colectiva que, naturalmente, nos llevaría a la afirmación de la existencia de una comunidad. Desde la perspectiva de Esposito existe el presupuesto de que: «la comunidad es una “propiedad” de los sujetos que une: un atributo, una determinación, un predicado que los califica como pertenecientes al mismo conjunto»,⁴ lo cual haría «sujetos de una entidad mayor».⁵

La protagonista es parte de una microcultura contrahegemónica que resiste a la represión, cuya experiencia individual simbólicamente da cuenta de la derrota de una clase, la popular, sitiada y neutralizada por el acoso constante de las fuerzas policiales. Esta microcomunidad une, en principio, a la protagonista con Omar y Lucho, como sujetos de resistencia a los que otorga la posibilidad de trascender la identidad de la derrota o de consolidarla. Es necesario destacar que este pequeño grupo, cuya existencia solo se valida en tanto se territorializa en la villa miseria, es amenazado con su disolución. La narradora señala que Omar pronto será asesinado y que Lucho oscila entre el dentro (los bloques) y el fuera (la ciudad), dos mundos difíciles de habi-

³ Luis Alberto Romero: «Los sectores populares urbanos como sujetos históricos», *Revista Última Década*, núm. 7, 1997, p. 12.

⁴ Roberto Esposito: *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 22.

⁵ *Ibíd.*, p. 23.

tar (p. 149).⁶ Sin embargo, respecto a su propia pertenencia, la narradora señala: «yo soy totalmente bloque y voy a terminar fundida al cemento o convertida en un ladrillo de mala calidad [...]» (pp. 149-150). Solo ella, de tal manera, se arraiga plenamente al territorio poblacional y se manifiesta como una pieza más de la arquitectura, símbolo de una sobrevida, función de trascendencia que permitirá su no desaparición, pero al mismo tiempo la condena a permanecer por siempre asimilada al escenario de la derrota y silenciada, anulada en su función crítica, en su disconformidad ante la represión que azota a los habitantes de la marginalidad de la villa miseria.

La confrontación a la que se expondrán estos tres sujetos tendrá claramente como resultado la reafirmación de su posición menor, por tanto, su destrucción, sin embargo, desde la identidad del sujeto que se rebela y apuesta su vida a su derecho a la subversión. Desde este punto de vista, estos tres sujetos representan la vigencia de la utopía de cambio. La narración los distancia, en este sentido, del resto de los habitantes de su comunidad, la villa miseria, expuestos como sujetos inmovilizados, desarticulados como figuras de oposición, entregados al temor que impone la violencia del constante control policial.

Este grupo, unido por el deseo de resistencia, comparte, además, el ejercicio de la prostitución, actividad impuesta también por la lógica patriarcal que deviene del poder político que los acosa. Compartir la experiencia de dominación, como clase política y sujetos explotados, deriva entonces en una experiencia social, simbólicamente asimilable a emprender una batalla. El lugar elegido es el ciber, casamata que les permite realizar un desplazamiento doble. Por un lado, significar como sujetos insertos en la dominación, a través del ejercicio de la prostitución, mientras por el otro, crean el juego de video que les permitirá simbólicamente confrontarse al enemigo. El ciber como casamata implica un territorio de resistencia y un arma, el videojuego, para disputar un lugar y una determinada visibilización.

El volumen nos enfrenta a una zona urbana abandonada por las políticas de reparación social, pero al mismo tiempo acosada por ese propio orden. Esta concepción de un orden social segregador vincula el texto de Eltit con la narrativa chilena de corte testimonial, orientada a

⁶ Diamela Eltit: *Fuerzas especiales*, ed. cit.

visibilizar la crisis del sujeto popular con el poder. La narrativa, de tal modo, opera como un registro de la degradación, exclusión, fragmentación, a la que es sometido el sujeto subalterno por el orden mayor. Es necesario señalar que este tipo de narrativa tiene un lugar menor en la tradición literaria chilena, donde ha predominado y predomina una narrativa burguesa que invisibiliza la otredad o responsabiliza al propio sujeto popular de sus condiciones de invisibilidad, dejando, por lo mismo, al subalterno desvinculado de una relación de dominación de clase. En el realismo social chileno que comienza a reinstalarse a partir del año 2000, es frecuente que el sujeto popular tenga como autoridad a un sujeto de su misma clase. Esto incide en la anulación de figuras de poder externas al contexto del sujeto popular, aun cuando el ejercicio del poder de tales entidades sea, específicamente, en el mundo popular. Lo anterior implica la proliferación de estereotipos que históricamente asocian al pobre con delincuencia, drogadicción, holgazanería y la desaparición de la figura del patrón, el oligarca, el jefe o figuras pertenecientes a la esfera política.

La narrativa de Eltit se inscribe precisamente en la vereda contraria, desde dentro del mundo popular, un mundo atrapado en la derrota, elaborando una itinerancia por sus modos de asumir tal derrota y construir fragmentariamente una resistencia que finalmente tendrá como resultado la reiteración de la derrota. *Fuerzas especiales* establece un marcado quiebre con la tradición del realismo social chileno del siglo xx, que se sostiene en la utopía de la subversión del orden dominante, estableciendo la posibilidad de triunfo del subalterno. Eltit nos expone un mundo dominado por el capitalismo, sin salida posible a las políticas de control orientadas a la anulación del sujeto popular y sus tácticas de resistencia. Sin embargo, al interior de esta visión decadentista o hiperrealista del orden político en el que vivimos, aún hay un pequeño sitio para levantar retazos de utopía. Se trataría, de tal manera, de exponer, pese a las circunstancias más adversas, un deseo de cambio y de resistencia en el imaginario del sujeto popular. Los habitantes de la población viven en la pobreza y el abandono de toda forma de confrontación, han sido vencidos por el orden neoliberal; sin embargo, desde el interior del fracaso, surge una célula de resistencia que no posee programática, manifiesto ni discurso. La novela, incluso, resguarda hasta sus páginas finales el activismo de los tres personajes, quienes durante mucho tiempo estuvieron elaborando, diseñando el

videojuego que les permitiría el ingreso a la batalla final. Por tanto, aquellos personajes a quienes vimos durante el transcurso narrativo como entidades pasivas en su derrota, subvierten radicalmente tal condición, emergiendo en el cierre de la novela, como pequeños héroes, poseedores incluso de un plan táctico y de una utopía que los redimirá no solo individualmente, sino en términos de clase.

De igual modo, el nombre de la protagonista aparece borrado, sin embargo, su identidad es amplificadora, permite la duplicación, la no especificidad, porque su historia es la de muchas. Es precisamente la figura femenina la privilegiada para dar a conocer su vida. En este sentido, podría decir que estamos ante un testimonio fictivo, donde la *sujeto subordinada* relata una experiencia traumática y sus modos de resistencia, desde el punto de vista del partícipe y testigo. La narración expone un proceso de crisis social y de sujeto; ambos territorios resultan sometidos a un proceso paulatino de extinción. En apariencia, la catástrofe expolia a *la sujeto* de toda utopía, sin embargo, lo que ocurre, desde mi perspectiva, es un desplazamiento de esta. En efecto, es el desplazamiento de la utopía lo que tiene lugar en esta novela. Desde el territorio material, el de la vida familiar, la casa, la población, hacia una utopía cuyo único lugar posible es al interior de la realidad virtual. Se trataría, por tanto, de una utopía virtual, que solo es capaz de operar o habitar el espacio de la realidad virtual.⁷ La utopía colectiva e individual ha sido desplazada al territorio virtual, requiriendo de un sujeto desmaterializado. Al respecto, la protagonista señala: «Ya nos digitalizamos» (p. 165). La realidad virtual asume, así, el formato de videojuego de defensa, creado por Omar y Lucho, perfeccionado por la protagonista. Es en este nuevo territorio, que representa lo real para los personajes, donde se producirá la confrontación con el poder, situación no lograda e impensable de realizar en el fuera del juego. Esto implica que, aun en la ficción, el deseo de resistencia se mantiene vigente, lo cual corrobora el desplazamiento de la utopía de resistencia, desde el fuera de la ficción al interior de la ficción: «Los sitios más profundos de las computadoras dan señas de un porvenir» (p. 163).

⁷ Véase Carlos José Olaizola: «Las nuevas utopías. La construcción del espacio virtual», *Pharos*, vol. 13, núm. 1, 2006, pp. 33-40, y Juan Carlos Mondragón: «La utopía virtual», *América: Cahiers du CRICCAL* 32, 20 *Utopies en Amérique latine*, 2000, pp. 113-128.

Es relevante consignar que Eltit opta por una figura femenina en cuanto símbolo del hostigamiento ejecutado por la ley patriarcal. Es una mujer que acoge rasgos de la heroicidad patriarcal, en cuanto líder, sostén económico de su familia, entidad reflexiva. Es ella, y no sus amigos-masculinos, quien detenta el poder de la reflexión, del logos y, por tanto, la capacidad de generar tácticas de defensa. Se trata, a fin de cuentas, de un femenino que ejerce el comercio sexual, porque su único bien transable en el mercado patriarcal es su cuerpo. En el ciber accede a una de las experiencias más duras de su existencia, el sexo remunerado con los miembros del aparato represor. El personaje se inserta en la maquinaria económica capitalista a través de una labor asignada históricamente a las mujeres; por lo mismo, una labor despreciada por la propia institucionalidad patriarcal. Así, el personaje dice: «Debo ir al ciber a cumplir con mi obligación» (p. 35), que no naturaliza, sino que comprende como su única opción:

Resulta difícil afirmar o negar o mantenerme en un mediano equilibrio. Pero una parte de mí conoce las crispaciones del lulo⁸ y sabe cómo manejarlo, sí, manejarlo con la misma pericia o desgano o rutina o ausencia con la que se alimenta a un animal doméstico [...]. Eso significa el lulo, unos minutos que me reportan mil pesos, los mil pesos que recibo en monedas o en un billete doblado o arrugado, mil pesos que guardo y que llevo en mis cuentas. Pero existen días tenebrosos en los que no puedo asegurar nada. Ahora mismo, mientras el cierre rrrrr nos pone en marcha al lulo y a mí, no sé bien qué es lo que vale mil pesos, si el lulo o yo. Porque podría ser posible que el lulo costara mil pesos, no yo, no yo. Que yo costara menos de mil pesos (pp. 108-109).

La protagonista acepta que el órgano sexual masculino, metonimia del poder masculino, signifique dinero; sin embargo, rechaza que ella también tenga un precio, en su ser integral, como yo, un precio, incluso inferior, en términos de cifra, al valor de la penetración demandada por la demanda del sujeto masculino. Estas interrogantes revelan que, para la narradora, la prostitución es una práctica donde transa una parte

⁸ «Lulo», en el lenguaje popular chileno, alude a un objeto que tiene forma cilíndrica. Por lo general se denomina lulo a la materia fecal o al órgano sexual masculino.

de su ser, no su integridad. Las sesiones de sexo pagado que tiene en el ciber están sometidas a un tiempo, en el que intenta disociarse, alejarse de aquella realidad y entregarse a la imagen de una mariposa que le entrega la pantalla de la computadora.

Así señala:

Llevo diez minutos exactos sentada arriba de un lulo que se clava adentro de mí como si recibiera el impacto de una sucesión de balas de alto calibre, una y otra, una detrás de otra, sentada, mirando la mariposa y su aleteo tecnológico, un aleteo falso, decorativo, mientras de manera creciente me duele, me molesta, me amenaza el lulo (p. 100).

El personaje está pendiente del tiempo destinado a la ocupación de su cuerpo penetrado que, desde su subjetividad, la aproxima a una figura crucificada, ametrallada, violentada, mientras disocia su visión hacia la mariposa «falsa» que surge en la pantalla. Esta categorización de la imagen, como ficción, nos permite confirmar que el personaje está plenamente consciente de la realidad simulada que le entrega el ciberespacio. La pantalla, por tanto, le ofrece una puerta de escape a la violencia cotidiana en la que se encuentra inserta. Así dice:

La mariposa fue solo una técnica que quise poner en práctica. La saqué de un sitio de sanación que aseguraba que el dolor no era exactamente real. Decía que el dolor no existía en sí mismo sino que formaba parte de la imaginación humana y que requería de un esfuerzo mental para ahuyentarlo [...]. Por eso puse en la pantalla la mariposa. Fue una imagen que me pareció anestésica por su constante aleteo. Pensé que si me hacía una con sus alas podría evitarme a mí misma, huir, salirme de mí y dejarme afuera con todo el dolor por las clavadas del lulo. Pero la mariposa me falló porque lo que nunca pensé fue que la mariposa incentivaría mi dolor con sus alas que se movían amarillas tal como yo me muevo amarilla encima del lulo. No me imaginé que la mariposa iba a estimular mi dolor y la técnica resultaría un tremendo fracaso (p. 101).

El personaje pone en ejercicio un procedimiento para anestesiar el dolor, calmarlo transitoriamente, simular su no existencia. Su objetivo es unificarse con la imagen proyectada en la pantalla, dejando fuera el dolor, el exceso que la arraiga a la prostitución y, en definitiva, a su vida en la villa miseria. El personaje alude a un dolor corpóreo, devenido de la penetración sexual, incentivado por la imagen que la reproduce. La mariposa-imagen se espejea de tal modo con la protagonista, lo cual constata como efecto contrario al deseado. Esta vez el fracaso es doble, no solo la mujer es derrotada en sus expectativas, sino que el ciberespacio tampoco logra intervenir en el espacio de acá, en el territorio corpóreo de la protagonista. Esto implica que la red virtual posee un límite o incluso lo que podríamos denominar una falencia, resulta incapaz de modificar la representación de la realidad primera, es decir, el dolor, como significativo eje, del diario vivir de la protagonista. Este hecho permite constatar la coexistencia de dos realidades paralelas, pero autónomas, cuya única posibilidad de retroalimentación deriva de la posición de espectadora que se le impone al personaje. La virtualidad, por tanto, no logra compensar la falta que acontece en el mundo diario.

El personaje protagonista y todos aquellos que lo rodean están siendo permanentemente sometidos a un plan de exterminio: «Tienen la obligación de matarnos casualmente» (p. 78). Por lo mismo, la protagonista desecha la confrontación con el enemigo y opta por volverse autora, agente, creadora de una realidad otra, la virtual. Es importante señalar que la protagonista ha sido despojada, incluso, del germen revolucionario colectivo. Sin embargo, aún habita en ella el deseo de resistencia, de desobediencia al patriarcalismo impuesto por el orden policial y por los hombres que pagan por usarla sexualmente. Su insubordinación mayor, ante la cercanía de la catástrofe total, es la creación de un lugar de resistencia, donde lo central es la defensa, no el triunfo. Así, la protagonista dice:

Estamos en el ciber y tenemos hambre. Los tres. Tenemos hambre y nostalgia, hambre y miedo, hambre y temor ante la posibilidad de que lo poco que queda se venga abajo pero todavía nos queda una forma curiosa de odio profundo, incisivo, sin el menor atisbo de remordimiento (p. 151).

El hambre que manifiesta el personaje es una amenaza que se concreta, aludiendo a los cuerpos sometidos a una carencia vital que se une a la nostalgia, es decir, la aparición de un pasado, anterior a la invasión policial que prima en el presente de los personajes, y al temor, el miedo a la debacle total, a la ruina absoluta que, en última instancia, implica la desaparición de los tres personajes. A pesar de la tensión ante la cercanía de la catástrofe, la narradora señala la mantención del odio, «profundo», y «sin el menor atisbo de remordimiento» (p. 151); es decir, un odio hacia los sujetos que ejercen el control territorial, que carece de culpa. El odio, por tanto, opera como un exceso que carga de deseo a los personajes y les permite seguir viviendo; sin embargo, el odio es, al mismo tiempo, catalizador de la desesperanza en la protagonista, quien asume que el futuro próximo impondrá leyes tan radicales como «grotescas» (p. 160). Lo más distintivo de su discurso final es la afirmación de su visión de pasado que constata la exclusión, su deseo de futuro y la evidencia de un error en la planificación del poder que los acosa:

no sé cómo hemos resistido la marginación [...], pero cometieron un error [las fuerzas policiales] y en la próxima madrugada escucharemos los sonidos que distraen y abren un horizonte de esperanza, no un horizonte, no, una rendija pequeña de esperanza en la solidez de los bloques, en la verticalidad del cuarto piso, en la resistencia de las escaleras. No sé cómo definir lo que veo. No hay un sitio que me convenza totalmente o me seduzca totalmente al punto de entregarme a la contemplación (pp. 162-163).

«Hemos resistido», señala la protagonista, plural que involucra al grupo conformado con Omar y Lucho, pero también al conglomerado que habita la villa miseria. La sobrevivencia en resistencia no significa, en todo caso, una ganancia que asegure el mañana; resistir, por tanto, es una acción diaria, cotidiana, que permite la sobrevida, momento a momento. El personaje, además, vincula la resistencia a la marginación, demostrando con ello que bien puede haber marginación sin oposición. Luego, la identificación del error del poder abre «una rendija pequeña de esperanza» a la resistencia de la estructura habitacional que cobija a los derrotados y que, metafóricamente, representa a los propios desplazados. La autora se refiere a los «cuerpos

bloques» (p. 163), aludiendo a los pobladores y sus espacios, metáfora que unifica sujeto y contexto, por tanto, la resistencia de uno implicará la del otro. Escenario que significa un grado de seguridad, aunque menor, pero que no logra seducir totalmente a la protagonista, es decir, desligarla de su accionar, entregándose a la esperanza de un pequeño triunfo. Así señala la narradora: «entiendo con un optimismo demente que tenemos otra oportunidad» (íd.), corroborando un atisbo de ganancia o beneficio, siempre menor, debido a que, como el propio texto lo señala, se trata de un contexto de guerra unilateral, donde los gestos más ínfimos del poder, las fuerzas especiales, son interpretados por los subalternos en resistencia como indicadores del accionar del poder. La protagonista elabora el juicio de reconocimiento de una nueva oportunidad, en un estado que reconoce como «optimismo demente». Esto es, al interior de un segundo estado de marginación, no solo el de clase política, sino ahora, la irracionalidad, puede surgir un juicio de realidad que promete beneficio para los excluidos.

La caída programada de la red, por las fuerzas policiales, coincide con el siguiente enunciado de la narradora: «Una parte de mí ya se ha cosificado» (íd.). La degradación es reconocida como su cosificación como sujeto mujer, sometida a la prostitución, usuaria pasiva del ciberespacio y sujeto popular, sometida a la represión y anulación identitaria. Esta triple cosificación, devenida del orden patriarcal, resulta por el momento parcial, ya que siempre pulsa la amenaza de cosificación total. Es importante destacar que el personaje pareciera haber encontrado en la red una salida al orden represor, sin embargo, no es así. Aun cuando su principal conexión con el fuera de la villa miseria es mediante el ciberespacio, el volumen expone como un estado más de la degradación del personaje su condición de usuaria de tal red. Eltit nos muestra y denuncia al marginado desplazado desde la calle, el espacio que ha ocupado tradicionalmente para confrontar a la clase dominante, hacia un adentro particular, la realidad virtual, que no es más que un nuevo arrinconamiento o enclaustramiento, ya que el ciberespacio solo otorga una simulada identidad a sus usuarios. Así, la narradora señala:

El ciber ha sido maravilloso con toda la familia, con mi mamá, mi hermana, yo, pero no con mi papá, con él no, ni menos con los que ya no están con nosotros. El ciber es todo para mí,

milagroso, gentil. Yo venero la neutralidad de la computadora que me protege hasta de los crujidos de mí misma: el cursor, el levisimo sonido del disco duro, la pantalla es completamente indescriptible y su borde, un poco maltratado, no me desanima porque su prestigio salta a borbotones en medio de una luz titilante (pp. 13-14).

Hacia el final del volumen, que coincide con el gran ataque de las fuerzas represoras, la narradora enuncia con determinación: «El Omar y yo somos ciber, no calle, no» (p. 156). Lo anterior implica que la identidad ya no se conforma en el espacio colectivo, donde coincide la calle con la sujeto, o la unificación entre bloque y su condición de pobladora, sino en el vínculo entre el ciber y la usuaria. Por lo mismo, las fuerzas represoras apelan a cortar el acceso al ciberespacio, accionar que no inhibe el despliegue del juego de video o juego de futuro, como se denomina este capítulo que cierra el libro. La narradora así dice: «Estamos parapetados en el ciber. Ya nos digitalizamos» (p. 165). Esto implica que ha ocurrido un tránsito doble. El primero, desde el realismo social hacia la ciencia ficción, específicamente la CFS o ciencia ficción social. El segundo tránsito es desde la condición de usuaria de la red a creadora, artífice y actante de «el primer video juego chileno [...]». Movemos el cursor con maestría. Y entonces aparecemos en la pantalla con el título que diseñamos: “Pakos Kuliaos”» (id.).

En este texto, la tecnología virtual, epitome de la globalización, sostenida en la utopía de la igualdad en el acceso a la información y comunicación, funciona como interfaz cosificada. Si la utopía moderna servía de energía para disputar el control de lo real, ahora, la utopía virtual remarca el sin lugar, el sin espacio, la inmaterialidad que disputar. Lo que la narración explora, en última instancia, es la relación entre la tecnología y los sujetos que el sistema considera desechables, ahondando en la posibilidad de que aquello que se consideró una oportunidad sea la trampa final. Aun así, la creación de una ficción es la única posibilidad para estos personajes de recuperar en parte su autonomía. En el borde de la desesperanza, Eltit pareciera querer reivindicar la creación rabiosa como una forma de combatir la derrota, no así la muerte, ya que el actuar del enemigo se mantiene apegado permanentemente a un plan de exterminio. Sin embargo, en el juego, los tres personajes digitalizados se representan como figuras

heroicas. «Movemos el cursor con maestría», señala la protagonista, remarcando que ahora sí tienen el control; queda manifiesto, entonces, que la función nuclear se intensifica y transforma a los personajes en guerreros. «Pakos kuliaos»,⁹ el título que han otorgado al juego y a su narrativa, emerge como un enunciado de resistencia, un poderoso «Yo acuso», emitido desde la desesperación ante la violencia sistémica, las bases mismas del orden y el control. Solo desde la hiperrealidad, en el territorio de la simulación que impone el juego, los personajes se exponen en abierta confrontación ante el enemigo.

Los personajes de este volumen carecen de armas; sin embargo, la narración inscribe, en paralelo a la voz de la protagonista, un narrador no identificado, cuya función es solamente enumerar diversos tipos de armas, desde las más primarias, los dardos (p. 31) y espadas falcatas (p. 32), a las más sofisticadas, *Redback* teledirigidas (p. 161) hasta las LRAD, dispositivos acústicos de largo alcance destinados a torturar mediante sonidos (íd.). La mención al tipo específico de arma es precedida por la forma verbal «Había», constatando un hecho pasado, ocurrido, al modo de una enumeración infinita, una lista, un catálogo obscuro, redundante, que permite el surgimiento de la posible función testimonio. De acuerdo con María Palmira Vélez:

Cada testimonio tendrá, además, un significado preciso dependiendo del tipo de sujeto que interactúa: mero espectador; o protagonista del hecho central de su vida que lo acompañará siempre y que, en algunos casos, le conducirá a un final trágico; o portador de un «pedazo de historia» que trabajosa y conscientemente se esfuerza en olvidar. Cuando la persona, cualquier persona, narra, no cuenta en principio exactamente lo que le pasó tal como era o siquiera lo vivió, sino que lo que hace es darle un significado; esto quiere decir que está seleccionando, consciente o inconscientemente, sus recuerdos o atravesándolos

⁹ En el habla oral y popular chilena, se denomina «pakos» a toda fuerza policial, así mismo «culiaos» es una atenuación de la palabra «culiados» y alude, con intención degradatoria, ya que deviene de un paradigma patriarcal, a la condición de sujetos violados sexualmente. El *tit* reemplaza la «c» por la «k», uso frecuente en colectivos anarquistas cuya escritura se materializa en grafitis urbanos, textos publicados en el ciberespacio o gritos en la lucha callejera. La grafía contribuye a la politización del enunciado y la marcación de la desobediencia social y a la normativa ortográfica impuesta por la Real Academia Española (RAE).

por experiencias posteriores a la narrada en una urdimbre de creencias, actitudes y valores de los que no puede desprenderse porque constituyen su propia identidad social. Para filtrar eso hay que ver cómo se une la experiencia individual con la realidad histórica, que es, por definición, social, colectiva (p. 1787).¹⁰

La voz opera desde la indeterminación del sujeto partícipe o testigo del pasado; su misión, en todo caso, es ser portavoz de un tramo histórico. La selección o recorte del pasado testimoniado tiene por función exponer una época donde se acumulaban armas diversas. El sentido de tal función testimonial es reforzar la existencia de un pasado de acumulación de armas que prefiguraban la inmovilización del sujeto popular del presente. El poder, históricamente, acumula armas para consolidar su guerra, sin que el sujeto popular sospeche tal procedimiento. Por lo mismo, la derrota del colectivo popular se ha hecho realidad. El testimonio fundamenta la derrota del presente, apunta a un origen, que se actualiza en el propio acto enunciativo, en tanto el poder se regenera armamentísticamente. En el presente narrativo, donde se sitúa la narradora, el poder es el que posee las armas, confirmando que desde siempre, estas han sido parte de su estrategia de control. El enunciado «Había», de tal manera, funda una temporalidad y una realidad centrada en la función metonímica, las armas convocan a la violencia, la disolución de la clase popular, que opera como marco político, representación de la ley del opresor, pero también de la resistencia. En el relato de la protagonista, el sujeto popular ha sido desarmado, destruido como luchador social, reconvertido en sumiso excedente. De esta forma, la enumeración de armas es la voz del poder que exhibe su armamento desde el ciberespacio al modo de una lista, un catálogo de imágenes, instrumentos de representación de la violencia. Ese catálogo infinito solo es posible de existir en la hipermemoria de la red, como una amenaza siempre actualizable al potencial comunitario. Un atroz contrapunto que refuerza la desposesión a la que se enfrenta el sujeto popular en su presente, su nula posibilidad de defensa en lo real y de lo real. Porque es precisamente

¹⁰ Cfr. María Palmira Vélez: «Memoria y testimonio en la historia reciente de Latinoamérica y España», XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Consultado el 3 de agosto de 2017 <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531297>>.

el simulacro de testimonio, en cuanto emerge desde lo virtual, la manifestación de un marco global de destrucción masiva al que se enfrenta ahora el colectivo popular. Por tanto, la amenaza no es solo el ataque constante de las fuerzas policiales, sino un excedente, el del territorio global, que llega por la red, demostrando un desfase político. En el presente, las armas son la realidad a la que se enfrentan en el diario vivir los sujetos de la villa miseria, pero también la amenaza virtual que les entrega el ciberespacio.

En *Fuerzas especiales*, así como en la totalidad de su amplia obra, Diamela Eltit se apropia y desmonta las discursividades hegemónicas y subalternas, con una potencia crítica única en la literatura chilena. En esta ocasión, asistimos a la escenificación del poder y sus prácticas de modelización en contextos dictatoriales o neoliberales, así como a la derrota del sujeto popular. Es necesario remarcar la indudable persistencia y coherencia de Diamela Eltit en su esfuerzo por generar una reflexión literaria en torno a los sistemas de dominio y los modos de resistencia al interior de una historia que, para las clases populares, siempre puede leerse como una catástrofe. Esto permite derivar que, simbólicamente, la novela nos enfrenta a una ficción que representa la condición actual del sujeto popular diezmado y, por tanto, desconfiado ante y por las políticas neoliberales. Este sujeto popular, derrotado, atomizado por los sistemas de control, mutilado en sus posibilidades de articulación comunitaria, generaría una táctica opositora al interior de una conciencia de la derrota como estado permanente. Sin embargo, aún es posible que este fragmentario encantamiento sea interpretado como una utopía hipertélica, en cuanto esta utopía iría más allá de sus fines. En este caso, lo que está en juego no es consolidar el deseo que sostiene la utopía misma, el cambio en las condiciones de represión que experimentan los sujetos del mundo popular, sino la expresión misma del deseo. Entonces, ganarle al enemigo o sobrevivir, ya que lo más probable es que los personajes mueran en la confrontación, es desplazado como objetivo. Lo que en última instancia propondría el relato sería la oportunidad de mantener en alto la resistencia y la confrontación, la capacidad de deseo de resistencia, ante un conflicto permanente, más allá de la derrota, como único destino, que se impone a los sujetos del mundo popular.

Sumar de Diamela Eltit: el excedente radical de la ficción

JULIO RAMOS

Escribo sin más fundamento que la memoria de la conmoción que la lectura de los escritos de Diamela Eltit ha suscitado en varios momentos de la vida de un lector, pero reconozco que ese efecto tan vital de la lectura empalma inmediatamente con varias discusiones decisivas que, de hecho, organizan un horizonte común de preocupaciones y vocabularios, protocolos de pensamiento y compromiso político-afectivo.¹ Ese horizonte seguramente tiene mucho que ver con las genealogías múltiples y comunes de la reflexión sobre un entramado que junta vida, literatura y política. Creo que la pregunta sigue siendo pertinente: ¿cómo se juntan o se separan vida, literatura y política?

Me refiero, para darles solo un ejemplo, al efecto que produjo en varios de nosotros, a mediados de la década de los 90, la lectura de un libro insólito titulado *El infarto del alma*, sobre el viaje de Diamela Eltit y la fotógrafa Paz Errázuriz al Hospital Psiquiátrico de Putaendo, donde las viajeras, en una especie de peregrinación a los extremos más vulnerables de la vida, descubren –para su sorpresa y la de sus lectores– a un grupo de pacientes emparejados, conjunciones de cuerpos y vidas desiguales, cabe suponer, de locos enamorados, movilizados por las irreducibles aunque frágiles lógicas de la reciprocidad requeridas para la sobrevivencia.² Desde sus primeros libros, Diamela Eltit ha

¹ Texto leído en la presentación de la novela *Sumar*, de Diamela Eltit, el 28 de noviembre de 2018 en New York University. Mi agradecimiento a la autora y a Rubén Ríos Ávila por la invitación a participar en esta conversación, donde también fue un placer compartir con la poeta y ensayista Áurea María Sotomayor. Agradezco la lectura y sugerencias de Luis Othoniel Rosa y Carlos Labbé.

² Cfr. Julio Ramos: «Dispositivos del amor y la locura» (Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica. Rosario, octubre de 1998), *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*, ed. de María Inés Lagos, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

puesto la atención más aguda de su trabajo en el pulso y el agotamiento de la vida ubicada en los límites de los órdenes simbólicos o en las fronteras de la literatura misma: vidas en entornos sometidos a presiones de violencia y control extremos, bajo formas brutales del poder, en zonas-límite donde colapsan incluso los nombres, los propios y los comunes, las palabras que todavía nos quedan para expresar lo que hay de irreducible o de intransferible en la humanidad misma. Allí se develaba una nueva relación entre la práctica literaria y los cuerpos múltiples de la condensación política. Su pregunta, tal vez más urgente ahora que nunca antes, interroga lo que puede decirnos hoy por hoy la práctica literaria sobre la proximidad de los sujetos y las formas que surgen en los extremos de estos órdenes, sus estremecimientos y abismos. En *El infarto del alma*, el fragmentario testimonio del viaje puntualizado por los destellos de una escritura que conjugaba la elipsis y el intervalo poético con la fotografía y la reflexión teórica inauguraba un raro protocolo de experimentación que posiblemente relacionaríamos hoy con las expansiones de la literatura contemporánea: operaciones formales y combinatoria de materiales que desbordan los géneros reconocibles de la literatura y nuestros hábitos de lectura. Al conjugar imagen y palabra, *El infarto del alma* potenciaba un trabajo colaborativo entre la fotógrafa y la escritora que colectivizaba incluso la categoría fundante del autor, instancia allí de un junte colaborativo.

Sumar,³ como sugiere el título, interroga las formas y las categorías que integran los cuerpos en una suma política, aunque ahora en el marco de una ficción especulativa, de entorno distópico, sobre las transformaciones del trabajo y el peligro de extinción de todo un gremio: los vendedores ambulantes, «hijos del genocidio industrial», como los llama la narradora de esta novela sobre la progresiva desmaterialización del trabajo y de la vida en los regímenes cibernéticos y farmacológicos contemporáneos. En las palabras de la ambulante que narra la novela, la tocaya de Aurora Rojas, «formamos una asamblea integrada por antiguos acróbatas, sombrereros, mueblistas, sastres o recicladores o ebanistas, o piratas, labriegos o excedentes o cocineras o mucamas o artesanos o expatriados que ahora solo trabajábamos con un ahínco feroz en las veredas». Los ambulantes son los últimos cus-

³ Diamela Eltit: *Sumar*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2018.

todios de una vida material que se esfuma bajo los regímenes hipostasiados, inmateriales y descarnados de una economía que rediseña la vida de las ciudades de acuerdo a un modelo higiénico y securitario, bajo un plan casi inescapable que supone, para los ambulantes, la reducción de las veredas, la pasteurización de la vida callejera, la persecución policiaca de su sonoridad reverberante, los colores brillantes, el olor vibrante y saltarín de la fritanga: formas de una sensibilidad que en otro lugar Diamela Eltit ha identificado con el disperso caudal de los saberes cómicos de la calle, fuente sensorial de su anarco-barroco.⁴ Con más tiempo, convendría considerar en detalle el desafío que la ficción de Diamela opone a un discurso teórico fundado en la idealización del mercado informal y del trabajo precario ejemplificado por los ambulantes, tradición que acaso comienza con los estudios programáticos de Hernando de Soto sobre la economía informal en el Perú, en los momentos iniciales de un debate antiestatista de cuño neoliberal, y que pasa luego, con signo político muy distinto, al abordaje de las prácticas plebeyas, resignificadas por el gesto crítico de Verónica Gago⁵ en su libro sobre las ferias del mercado negro de La Salada en la Argentina.⁶ En efecto, la ficción de Diamela Eltit elabora espacios altamente conceptuales, esferas imaginarias, donde la novela trabaja puntualmente una interfaz de la teoría política contemporánea, especialmente a partir de toda una gama de discusiones inspiradas por la irrupción de nuevas formas de activismo y emplazamiento urbano frecuentemente identificadas con los movimientos OCUPA a partir de 2011. Me refiero, por ejemplo, a las amplias discusiones sobre la cuestión de la asamblea y las nuevas formas de intervención desatadas en las políticas de la multitud.⁷ La ficción desafía las categorías y las

⁴ Nelly Richard: «Una alegoría anarcobarroca para este lamentable comienzo de siglo», *Papel Máquina*, Santiago de Chile, núm. 5, 2010, pp. 31-39.

⁵ Verónica Gago: *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2014.

⁶ Hernando de Soto: *El otro sendero. La revolución informal*, Lima, La Oveja Negra, 1987.

⁷ Judith Butler: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Harvard University Press, 2015. Michael Hardt y Antonio Negri: *Assembly*, Londres, Oxford University Press, 2017. Javier Guerrero señala la relevancia del libro de Butler en la discusión de la novela de Eltit («Los paisajes cerebrales de Diamela Eltit», *Literal. Latin American Voices/Voces Latinoamericanas*, septiembre, 2018 <<http://literalmagazine.com/los-paisajes-cerebrales-de-diamela-eltit>>).

condensaciones de la teoría mediante una serie de operaciones que distancian la novela de las prácticas más reconocibles o habituales de la metaficción contemporánea, muy marcada por la deriva borgeana de la ficción hacia la voz ensayística o autorreflexiva. En un sentido inesperado, la novela de Diamela repotencia la escritura de la ficción como un trabajo artesanal de la lengua mediante el relevo de voces como materia mínima del acto de novelar. Esto se nota particularmente en la distribución meticulosa de las formas del discurso referido y otras operaciones que inscriben los tonos, cuerpos y mundos de las voces múltiples; voces de otros que cohabitan la voz de la narradora, la tocaya multiplicada de Aurora Rojas. Y digo que se trata de un trabajo artesanal, consciente del desfase o anacronismo que supone este tipo de práctica narrativa en una novela sobre las lógicas cibernéticas de la desmaterialización.

En *Sumar*, los ambulantes se organizan en una gran marcha para recorrer doce mil quinientos kilómetros en trescientos sesenta días, movilización de la «última multitud», impulsada por el deseo de la destrucción final del centro neurálgico del poder, La Moneda –arquitectura del Estado y cifra de las transferencias del capital financiero–, cuya quema ha sido visualizada en los sueños y premoniciones de la narradora. A pesar del agotamiento de los cuerpos, de la tos asmática o del dolor en los riñones que atrasa o detiene el paso, las tocayas se suman contra un orden capaz del exterminio final de los ambulantes y del trabajo mismo, según lo conocemos, en la subsunción absoluta de las formas corpóreas, concretas, de la vida. La multitud se encamina a la destrucción de La Moneda, pero la progresión lenta y anárquica de la marcha es vigilada por la omnipresencia de una nube, condensación mayor de la inteligencia artificial, custodiada por drones que capturan la imagen y cifran el movimiento de los cuerpos en los mapas virtuales de la configuración neuronal de los sujetos. Se trata, en efecto, de un régimen de control donde cada una de las partes lleva la marca de las mutaciones del todo. ¿Cómo zafar de ese orden?

Una pregunta de Diamela Eltit, en esta novela sobre el peligro extremo (y perfectamente actual) de la subsunción absoluta de la vida, tiene entonces que ver, primeramente, con lo que queda afuera de la nube; es decir, el excedente vital que fundamenta la creación o

movilización de formas alternativas de proximidad y sinergia de los cuerpos, la grieta o punto ciego de la nube, donde expanden su espacio de acción los cuerpos disidentes, las partes insubordinadas de la condensación o la estructura. Lo que supone, simultáneamente, un debate sobre los espacios restantes de la acción política, es decir, sobre los órdenes alternativos que articulan las partes en lógicas y operaciones colectivas de la participación. Y al mismo tiempo, esto supone también una pregunta sobre la forma de la novela como ensamblaje político y modelización alternativa de las voces y los tiempos en la superficie misma de la dimensión material de las palabras. Me refiero a los relevos de la voz en la novela, en un complejo entramado puntualizado por las coordinaciones y subordinaciones de voces y esferas de vida.

La narradora de esta ficción ambulatoria es la tocaya y frecuentemente el relevo indistinguible de Aurora Rojas: «crítica, desconfiada, disidente», opositora no solamente del orden de la nube, sino de las maniobras internas de la dirigencia de la marcha y del predominio de los intereses más fuertes sobre el sentido común de la asamblea. La narradora –colectora de sueños, conjuros y cachivaches– está dotada por la vocación y el saber del reciclaje, donde el estilo combinatorio aúna materiales desechados, de utilidad redimible, que consignan tiempos arcaicos y a la vez actuales, restos de formas de vida y sobrevivencia, como los ambulantes mismos. En su propio cuerpo, en su cerebro, la narradora lleva una multitud: cuatro nonatos de una deliberada tendencia anarquista, vidas de lo que aun-no-existe; es decir, en estado virtual, aunque de fuerza material, física, que la narradora-madre se ve obligada a administrar o controlar. Así, de hecho, se potencia la vida en esta novela, entre dos tipos de energía o fuerza: por un lado, la potencia material, múltiple, aunque dispersa y a veces casi exhausta de los cuerpos y, por otro, la consistencia inmaterial de formas de condensación y control que proliferan, se agregan y se suman. El control entonces se multiplica no tan solo en las operaciones de la nube y de los drones, a cada vuelta del camino, sino también en las subordinaciones internas que regulan el paso y ordenan la energía de la marcha que, como pueden imaginarse, tiene vanguardia y retaguardia: las mujeres ambulantes marchan atrás, al frente van los pilotos que aceleran el tiempo como si se tratara de una carrera. Es

decir, el emplazamiento de los cuerpos en la movilización política y la distancia entre las voces de la asamblea distribuye u ordena los cuerpos de acuerdo a principios regimentados de valor, de acuerdo con su potencial de acción o performatividad política. De ahí que la compulsión contemporánea de cierto activismo sea también objeto de crítica y burla. Así, por ejemplo, en el peso que cobra Casimiro Barrios en la novela, figura emblemática de una dirigencia que centraliza la marcha y la asamblea, en cuya figura el poder de la elocuencia empalma con un carisma sexualizado, seductor, al que se le suma luego el vigor performático y la inteligencia actualizada de Ángela Muñoz Arancibia y de su compañero, el rapero Dicky, los artistas de la marcha. Los performers de la marcha le suman una alegría radical y sentido a la vida callejera, pero no logran reconocer, en su afán de actualidad y protagonismo, los ritmos distintos, los tiempos asincrónicos o incluso arcaicos de ontologías y formas de vida que convergen y se dividen en la marcha.

Como operación de una lógica política, entonces, sumar y agregar implica el despliegue de los principios de la juntura o el ensamble, pero al mismo tiempo supone una distribución desigual de fuerzas. La novela *Sumar* no subsume los restos de la profunda división que consigna el intrigante epígrafe que antecede a la narración. Me refiero a la carta que escribe el padre de Ofelia Villarroel Cepeda, obrera desaparecida, arrestada a pocos días del golpe de 1973, durante una redada militar en la fábrica Sumar, taller textilero, destacada como experimento de socialización del trabajo y de la producción bajo la Unidad Popular, y recientemente conmemorada como patrimonio cultural y valor archivístico. El padre de la obrera, Santiago Villarroel Cepeda, escribe una carta para reclamar lo que resta de su hija Ofelia, sepultada en una fosa de ubicación imprecisa, en «una caja de una persona del sexo masculino». La carta expresa la tensión profunda entre la escritura protocolar del padre y un dolor irrevocable. El epígrafe introduce un excedente documental del cuerpo desaparecido, el resto que queda fuera, inscrito en el borde mismo de esta ficción de Diamela Eltit, donde la historia de las transformaciones y de la precarización rampante del trabajo empalma con el origen violento, militar, del neoliberalismo en Chile. Aunque la carta no vuelve a

mencionarse explícitamente en la ficción, se sugiere que los nonatos que la narradora porta en su cerebro son los custodios o archiveros del secreto, el arresto y la desaparición de la obrera textil en la fábrica Sumar, lo que nos recuerda también que la suma, la asamblea o el agregado político están siempre transitados por la huella de una resta, el excedente radical de Diamela Eltit.

Kipus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales.
Núm. 48, julio-diciembre de 2020, pp. 146-152.

Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en la narrativa de Diamela Eltit

ÁUREA MARÍA SOTOMAYOR

*Uno no entiende la música, uno la escucha.
Escúchame, pues, con todo tu cuerpo*

CLARICE LISPECTOR, *Agua viva*

Desde dónde se habla me parece una interrogante pertinente para tocar, casi como una caricia, tres instancias de habla que provienen de tres localidades diversas, aunque no disímiles. No es azaroso que quiera tocar lo que se escucha en tres textos de Diamela Eltit: *El Padre Mío* (1989), *El cuarto mundo* (1988) y *El infarto del alma* (1994). Quienes allí hablan son hijos de la marginalidad: la que opera en la demencia, la calle o el sanatorio, y la que emerge del incesto entre hermanos en el seno de una familia corrupta. Pese a la diferencia sexual de las voces protagónicas podría afirmar que son voces «femeninas»⁸ las que ocupan el espacio que quiero tocar.

El cómo se habla es otra pregunta importante. ¿Decidir hablar como una excéntrica (el mimetismo histriónico) o como una *con-artist* (el mimetismo histérico), vociferando el «con» de la diferencia sexual? Es decir, ¿fingir actuar fuera del discurso falocéntrico explorando otras posibilidades creativas como mujer o, de otra forma, exponer lo que se tiene de mujer, destacando los lugares de esa diferencia? La pregunta formulada por Diane Chisholm a la filósofa y psicoanalista Luce Irigaray⁹ podría leerse como otra versión de la planteada por

⁸ Reconocida en esa otredad femenina una utopía no simétrica, diferente del discurso ho(m)osexual masculino.

⁹ «Irigaray's Hysteria», *Engaging with Irigaray. Feminist Philosophy and Modern European Thought*, ed. de Carolyn Burke, Naomi Schor y Margaret Whitford, New York, Columbia U. P., 1994, pp. 263-283, específicamente p. 264 y ss. La cuestión referente a la «histeria» irigayana como estrategia deconstructiva ha sido abordada, entre otras, por Judith Butler, en *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*, New York, Routledge, 1993, p. 285 y ss.; Toril Moi, en *Sexual/Textual Politics*, London and New York, Routledge, 1988, p. 140; Rosi Braidotti, en *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia U.P. 1994, p. 185 y ss.; Drucilla Cornell, en *Beyond Accomodation: Ethical*

Tina Chanter y Simon Critchley a Jacques Derrida sobre su lectura *travesti* de Levinas.¹⁰ Pero con una diferencia, porque no es lo mismo que Derrida quiera «leer» como si fuera una mujer a que Irigaray desee leer como si fuera un hombre, o como mujer. Aun cuando estos operen en unos mismos contextos socio-culturales, la impostación, la ironía y la parodia no generan el mismo resultado cuando estas formas estéticas las realiza una mujer o un hombre, a pesar del romance personalísimo de Irigaray o Derrida con la otredad. Precisamente, por la diversidad de lecturas que genera la diferencia entre los actores y las expectativas interpretativas de los lectores, nos hallamos en el umbral mismo de la diferencia sexual.

¿Existe una otredad fuera de la diferencia sexual?,¹¹ pregunta Luce Irigaray. ¿Existe una otredad fuera de las prácticas signadas y resignificadas por el cuerpo mismo de los actantes? La filósofa ensaya en muchos de sus textos una estrategia de la subversión valiéndose de un estilo paródico, excesivo, irónico, que destaca los lugares comunes del espacio patriarcal.¹² En el ensayo «El poder del discurso», Irigaray señala: «Jugar con la mimesis es para una mujer tratar de recuperar el lugar de la explotación de lo femenino por el discurso sin ella permitirse ser reducida a este. Significa reexponerse ella misma —en la medida en que esté del lado de lo *perceptible*, de la *materia*— a las ideas, en particular, a las ideas que sobre ella ha elaborado una lógica masculina, con el propósito de hacer visible mediante el efecto de una repetición juguetona lo que debía permanecer invisibilizado; el encubrimiento

Feminism, Deconstruction and the Law, New York and London, Routledge, 1991, p. 199 y ss.; y en *Diacritics*, vol. 28, núm.1, primavera de 1998. Algunas de estas posturas consideran que el mimetismo histriónico o histérico de Irigaray mantiene a la mujer ocupando un *paper* subordinado respecto al patriarcado (Moi), mientras que Cornell, Braidotti, Grosz y Butler consideran el aspecto estratégico de este advirtiendo en él posibilidades culturales y políticas de naturaleza subvertidora.

¹⁰«Antigone's Dilemma», de Tina Chanter, y «Bois», Derrida's Final Word on Levinas, pp. 130-146 y pp. 162-189, respectivamente, en *Re-Reading Levinas*, ed. de Robert Bernasconi y Simon Critchley, Bloomington, Indiana U. P., 1991.

¹¹Con dicha pregunta inicia Luce Irigaray las diez que le dirige a Levinas en su artículo «Questions to Emmanuel Levinas, On the Divinity of Love», en *Re-Reading Levinas*, pp. 109-118.

¹²Al respecto, véase la dinámica entrevista entre Judith Butler y Drucilla Cornell realizada por Pheng Cheah y Elizabeth Grosz en el número especial de *Diacritics* subtítulo «Irigaray and the Political Future of Sexual Difference», pp. 19-42. El ensayo citado de Tina Chanter es iluminador al respecto.

de una posible operación de lo femenino en el lenguaje».¹³ La hija y discípula «histórica» de Freud y de Lacan, como le llaman a Luce Irigaray, engendra en su escritura dos posibilidades miméticas: la utópica, es decir, aquella en que la mimesis se manifiesta productivamente, y la mimesis histórica, la cual intenta deconstruir el discurso masculino mientras lo reproduce. Según la mimesis productiva, la mujer crearía un espacio colectivo y creativo dentro de la comunidad patriarcal sin necesitar un interlocutor masculino, creando así la posibilidad del hablar mujer o *parler-femme*; mientras que, según la mimesis histórica o reproductiva, se imita el discurso masculino descubriendo la cultura hom(m)osexual que veda el habla mujer.¹⁴

Estimo que la narrativa de Diamela Eltit es un lugar privilegiado donde se puede leer desde las tácticas escriturísticas irigayanas afiliadas a la parodia, la cita, la ironía y el exceso, una vertiente agresiva de lo que sería esa mimesis «histórica» que analiza Chisholm, conjuntamente con un elemento utópico que funde el barroco eltitiano de lo marginal y la vocación performativa de su obra¹⁵ con nociones que atañen al totalitarismo, el ser mujer y una ética fundada en el amor.

¹³ «The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine», *This Sex which is not One*, Ithaca, Cornell U. P., 1985, p. 76.

Todas las citas en español cuya referencia corresponde a publicaciones en otros idiomas son traducciones de la autora. (*N. del E.*)

¹⁴Nótese la doble m en el neologismo de Irigaray. Cuando ella alude a lo hom(m)osexual se refiere a la apropiación masculina de la práctica social, por ejemplo, la dominación masculina en el ámbito de la cultura. Se trata de una hom(m)osexualidad que se halla más allá del falo y que alude a las diversas negociaciones que se producen entre hombres heterosexuales y homosexuales que coinciden en la exclusión general de la mujer.

¹⁵Sobre las performances del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) al que perteneció Eltit, véanse «The Dimensions of Social Exteriority in the Production of Art», en el libro de Nelly Richard: *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, ed. de P. Foss y O. Taylor, Melbourne, Art and Text, 1986, pp. 53-62, y «The Rhetoric of the Body», en el mismo libro, pp. 65-73. Véase también mi artículo «[To be] Just in the Threshold Memory: The Founding Violence of the Victim in Diamela Eltit's *Lumpérica* and Ariel Dorfman's *Death and the Maiden*», *Nómada*, núm. 3, junio de 1997, pp. 23-29. Aludo aquí a la *performance* realizada por Eltit en Chile a propósito de su novela *Lumpérica* como acción artísticamente política frente a la dictadura militar, conjuntamente con la discusión de justicia y ley en el sentido derridiano, frente a los conceptos de memoria y olvido en el Estado totalitario chileno.

Primera caricia: (escuchar) o el habla demente: *El Padre Mío*

¿Puede una llaga ser sagrada?

LUCE IRIGARAY, «La Mysterique»

El Padre Mío es el resultado de una grabación realizada y segmentada a lo largo de tres años consecutivos, entre 1983 y 1985. Eltit transcribe el habla natural de un vagabundo urbano cuyo delirio se desplaza en dos direcciones: la del yo y la de una autoridad usurpadora y corrupta que resume al país y que él denomina el Padre Mío. Ese yo se desplaza hacia el pasado reciente que son las décadas de los 70 y los 80 en Chile y se dirige a un usted a quien se le relatan incoherentemente varios hechos en los que el hablante se halla implicado. Dicho discurso reiterativo y anárquico, sintáctica y semánticamente estancado, transmite un contenido autoexculpatorio en una trama en la que se denuncian los agentes de la falsificación. El vagabundo resume su vida pasada vuelta en el círculo vicioso de su demencia y de su pasividad («fui planeado, fui solicitado, fui internado») para emerger de las acusaciones de «asesinato, enfermo mental y depravado por el trago». ¹⁶ De su discurso extraemos sus propósitos: enterar a su interlocutor y oyente sobre la identidad del padre, sobre la veracidad de su discurso, del hecho que fue «solicitado por ellos» y de un complot que advierte al «ustedes» de un exterminio al que «están planeados» (p. 47). Su información y advertencia conlleva además la petición de dinero para diligenciar su carnet, medicamentos para el «procedimiento de ilusionismo» (p. 56), medios de información para dar a conocer los hechos (p. 58) e «indumentaria en condiciones» (p. 60, 66).

La obsesión del Padre Mío atañe a una autoridad que fuerza la voluntad y abusa de su credibilidad sumiéndolo en una pasividad que lo enajena. Esta autoridad es el «padre», quien le niega existencia social en su círculo de amistades, lo cual redundará finalmente en la desaparición civil al enloquecer. El padre, según el vagabundo, asume diversas personalidades: el Sr. Luengo –Sr. Calvin–, Pinochet, y

¹⁶*El Padre Mío*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989. Todas las citas del texto provienen de esta edición.

su crimen atañe a lo que el mismo vagabundo llama «el robo de la representación». Si añadimos a este robo su inexistencia social entre los amigos del padre y su reclusión o «desaparición» posterior en el manicomio, aprehendemos el cuadro completo de la inexistencia civil, que redundaba en la interdicción civil característica del Estado totalitario. El delirio del vagabundo se transmite mediante un discurso seco, objetivo y cegador en el que se denuncia al padre desde los márgenes de la gramática misma de lo in(in)teligible y solo se accede a la posible credibilidad de lo dicho al insertarse referentes políticos y geográficos.

Aquí Diamela Eltit es toda oídos, pues ella graba y prologa el texto. La filiación afectiva que establece con este hombre a quien ella llama «el Padre Mío» abre el radio de acción de su acto de habla. Todo se dice mediante iteraciones, aserciones, valoraciones y autoexculpaciones respecto a un ustedes (los oyentes o los lectores) a quienes se les exhorta realizar una serie de actos. Su discurso de carácter intencionalmente cognoscitivo va reconociendo sus coordenadas vitales o geográficas valiéndose de una memoria fragmentada. Su exposición atañe a un proceso de descubrimiento sobre cómo viene él a saber o cómo viene a enterarse de lo ocurrido. En este sentido, el oyente (o el lector) se compromete a desentrañar un secreto que la verbalización rehúye mitigar puesto que a su vez está afiliada con la negación al cierre ya que el descubrimiento como proceso no se agota en el yo. Y menos aún en una escritura volcada hacia una referencialidad problemática que insiste en develar y denunciar públicamente el Estado fascista. En consecuencia, ese proceso de «descubrimiento» no es solo el del «yo», sino el de todo un país reconstruyendo, desvariando, fragmentando y reinventando su memoria. El vagabundo de Eltit, la filiación genealógica de origen inverso que evidencia la escritora respecto a su «progenitor» en el prólogo del libro, tiene cinco elementos afines a la estética eltitiana. Los resumo: a) el vagabundeo urbano sirve para pensar órdenes críticos que «transgreden la vocación institucional por el espacio privado» (p. 11), b) la representación de «una libido ávida» desparramada por la ciudad (p. 13), c) la existencia de una «corporalidad barroca temible en su exceso» cuyo propósito es ser mirada y admirada en «la diferencia límite» de su organización (p. 13), d) «una honda crisis del lenguaje» manifiesta en la energía de los cuerpos que

son ahora los que nombran y e) la interpretación simbólico-política mediada por la escritora al decir que todo eso «es Chile».

Una vez se justifica la arista estética intuimos la fijación paternal, según la escritora actúa como su descendiente. Nuestra reflexión quiere abordar no las motivaciones de Diamela Eltit, sino las filiaciones entre el habla del vagabundo, sus emplazamientos y desplazamientos espaciales y la escritura eltitiana. Habría que preguntarse dónde se realizan los cortes de la grabación, a la manera de dónde en un continuo visual se identifica el instante que nos interesa preservar. ¿Cómo escuchar a un demente? ¿De qué manera aceptar como confiable la información que nos ofrece? ¿Qué nos entrega el testimonio de alguien que no se sume en el patetismo, sino que se consolida como un sobreviviente? ¿Cómo aislar el dolor o el delirio de un relato sin lágrimas, denso como su locura? Ese yo hiperconsciente herido por la inatención y el rechazo del padre aspira a no perder a su interlocutor asegurándole unas certezas, que en su delirio explican su locura como consecuencia de un maltrato político y social ejercido sobre su cuerpo físico y psíquico.

El Padre Mío es la inscripción de un evento verbal.¹⁷ Además de ocurrir en un contexto político-social claramente demarcado, responde a circunstancias específicas. La causa de o los acontecimientos que propiciaron un evento verbal como este es una pregunta que no atañe a este trabajo, pero yo, cual posible escucha de este vagabundo en una calle de Santiago de Chile, me pregunto: ¿Cómo puedo consumir la información delirante que me ofrece y cómo mitigar su angustia? ¿O será mejor aislarlo como personaje tomando su habla cual emblema de dolor? Si su discurso carece de valor referencial y, por lo tanto, de credibilidad, ¿qué nos dice su «honda crisis del lenguaje» y su vagabundeo subversivo por la ciudad en una suerte de barroquismo delirante que evade su propio cuerpo?

El Padre Mío es una voz. Recordemos que es resultado de una grabación y que esto que leemos es su transcripción. Puesto que como

¹⁷ En adelante usaré algunas nociones lingüísticas provenientes de la teoría de los actos de habla, de J. L. Austin: *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard U. P., 1962, y su aplicación a la literatura por Mary L. Pratt: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana U. P., 1977, y otros. Véase, además, Barbara Herrnstein Smith: *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*, Chicago, Chicago U. P., 1978.

texto escrito está desprovisto de elementos paralingüísticos, esa erial de los gestos o esa ausencia ostentosa de la descripción se convierte discursivamente en un indicio de la soledad del vagabundo. Es necesario reflexionar en ese «tú» invocado *ad nauseam* por el Padre Mío. Si el yo es solo habla, si apenas posee un cuerpo, ¿qué pulsiones evoca? ¿Es posible reconstruirlo sin un yo físico? ¿A dónde se dirige sino a los emblemas abstractos de la no corporalidad? Este ente sin cuerpo, o esta voz, es boca de un deseo desprovisto de carnalidad. Si el habla de un loco es un evento no verbal para un oyente, ¿quién escucha a un demente? ¿Quién comprende a un demente? Pero también, ¿qué oyente querría el demente? ¿Cómo construirá este demente a un interlocutor en disponibilidad de escuchar? La exposición de sí sería una manera de crear las circunstancias favorables para ser escuchado. Y en una persona privada de los derechos civiles, interdicto de todo roce y existencia social, hablar y, en todo caso decir, posiblemente sea su única posibilidad de actuar. ¿No es esta la posición misma del artista?¹⁸

Yo, como lectora de esta transcripción, acudo al prólogo para poder hallar la otra faz de esta voz, a Diamela Eltit como su primera oyente. Tengo que cuestionar dónde se realizan los cortes tan precisos de la transcripción que de esta grabación realizó la escritora misma, qué le interesó preservar y exhibir, lo cual es una tarea difícil cuando partimos de una carencia fundamental: no haber podido escuchar con los oídos esta voz. Nosotros, los lectores, la escuchamos con los ojos (y acaso con el corazón de nuestra lectura en el texto). Y finalmente, una última pregunta, ¿cómo Diamela Eltit remueve o extrae al vagabundo fuera del intercambio natural de su oralidad? ¿Dónde empiezo a juzgarlo yo como literatura?

Aunque transcrito, yo opto por consumirlo de otra forma, e invocando otra transacción lingüística me lo apropio. Si hablar posiblemente sea la única posibilidad de actuar, en su caso el vagabundo tiene que escamotear su cuerpo para sobrevivir tras una voz (como acto mágico

¹⁸ Véase Sotomayor, sobre la situación del artista y su imposibilidad de restañar heridas sociales en la lectura del cuento de Cortázar, «Las babas del diablo». En «El trecho de lo visible o el hacer sereno: film, pintura, literatura», *Cupey*, vol. XIII, 1996, pp. 67-74. También en el volumen *Femina Faber: Letras, música, ley*, San Juan, Ediciones Callejón, 2004, pp. 155-169.

que aborda y desborda el cuerpo)¹⁹ que comprometa también a su escuchadora. ¿Qué oyente querría el demente? El acto de hablar se consume en el gesto simbólico mismo. De su habla queda el gesto, más bien el carácter, el nombre que no tiene. Es como si su efecto lingüístico se atenuara, como si no hablara, como si no escucháramos. Su desaparición física a partir del 1985 en que la autora intenta reencontrarlo es significativa porque podríamos afirmar que, de antemano antes de la transcripción, lo ha engullido la ficción. Él (su mera existencia, más que su habla) se convierte en su significado potencial. La transacción «comercial» de la comunicación oral se convierte en transacción lúdica mediante un proceso cognitivo infinito que comienza a partir del secuestro de su voz (mediante una grabación) para un texto. Al esfumarse como discurso oral, cuando el habla vagabunda es recogida, apropiada y adoptada por el texto de Eltit, quien lo asume incluso como un padre, aquel acto de habla original transita ahora hacia la acción de arte,²⁰ hacia ese otro porvenir de su oralidad, que yo como lectora convertido en gesto. Más que el sentido ausente de sus palabras, queda latiendo la energía de los gestos que acompañan su no decir: eriazos también de las palabras. Al situarlo e invocarlo en su escritura, Eltit lo autoriza (invierte al loco de poder) y, vuelta sobre ella, Eltit como escritora se desautoriza, es decir, desaparece en la ficción del habla natural de su «padre», el vagabundo.

¹⁹ Defino el «entre» cuerpo-voz como acto lúdico de desplazamiento estético convocando la poesía lírica y la *performance* como oposiciones falsas de límites juguetones. En «Cuerpo Caribe entre el *performance*, la poesía (y el tono..., su esplendor), *Cuadernos de Literatura*, vol. IV, núm. 7-8, Bogotá, enero-diciembre de 1998, pp. 119-130. También en *Nómada*, vol. 4, San Juan, mayo de 1999, pp. 10-16.

²⁰ Sobre las transiciones que realiza Eltit en la ficción y la *performance*, y el uso de su nombre en minúsculas en su ficción, véase la novela *Lumpérica*. Recientemente Sotomayor, explica en «[To be] Just in the Threshold of Memory [...]»: «Naming herself, summoning her name in the middle of fiction, makes ostensible an autobiographical trace. But this trace does not belong to the past but to the future of her performance. Interestingly, she is inventing a past for an act which has not occurred, and she is also inventing a future emancipated from a past, but in a way, also anchored in it. Founding memories? Is this the performative act to be expected from a victim which desires emancipation from a putrid memory? Her representation as a phantom in the novel is already pointing to her prospective performance. [...]». The “I” which is necessarily anchored in the present must give way to the performative “I” which insinuates an *à venir*, and thus “suspends” time in this manner. This is a release from the past; a relief from time». En *Nómada*, San Juan, Puerto Rico, núm. 3, junio de 1997, p. 28.

Segunda caricia: tocar o el alumbramiento de *El cuarto mundo*

Solo en el tiempo el tiempo es conquistado.

T. S. ELIOT, *Four Quartets*

El útero, el cuarto y el país; un hilo de sangre, un trayecto laberíntico y las ruminaciones de dos mellizos de género diverso en el cuerpo de la madre sostienen el esquema somático de *El cuarto mundo*. Mas el claustro corpóreo no excluye el devaneo acezante del espacio urbano, así como el nomadismo vivencial de *El Padre Mío* no neutraliza la zozobra del yo desplazándose en la caverna de su propia memoria transida por la necesidad de fijarse geográfica y políticamente. En ambos casos, es mediante el lenguaje que se accede al otro y es en el cuerpo que se registra la insatisfacción. En una es culpa vergonzosa por razón de un adulterio y de un incesto. En otro es un venir a menos del cuerpo por causa de la locura. En *El cuarto mundo* se desemboca en la lujuria y en una formación que trasciende la carnalidad. En *El Padre Mío* el cuerpo se reinstala casi emblemáticamente en la voz. El cuerpo, un laberinto; el cuarto, un laberinto; memoria, un laberinto; casa y ciudad son laberintos.²¹ Fuera del laberinto, del roce de los labios por los que tiene que pasar el pensamiento o la criatura en el momento del alumbramiento, obtenemos la expulsión del producto, el tropo de la creación que resultan ser el discurso del Padre Mío que sale recompuesto de la grabación realizada por Eltit o el «engendro» de la melliza incestuosa, denominada por la autora con su propio nombre en minúscula: diamela eltit.

Pero antes de los mellizos está la madre que socava con su adulterio los cimientos simbólicos de la nación representada por el padre. La madre halla un propósito en el placer logrado fuera de la familia: «Entendió que el placer era una combinatoria de infinidad de desperdicios y excedentes evacuados por el desamparo del mundo; entonces, pudo honrar a los desposeídos de la tierra, gestantes del vicio, culpables

²¹ Según Irigaray, laberinto proviene del latín «labrum», la misma etimología que «labios».

del crimen, actuantes de la lujuria».²² La madre gesta su sublevación asumiendo excesivamente la «naturaleza» sexual y fecunda que le brinda su cuerpo, como una *con-artist*, exponiendo su sexo en el espacio público. *El cuarto mundo* exhibe la subversión de las genealogías femeninas representadas por la madre, la hija y el hijo nombrado María Chipia al nacer.²³ Presos de las narraciones y las pesadillas femeninas desde el útero, estos encarnan el principio de la diferencia sexual en la concepción. Lo confirma la organización bimembre de la novela, dos narradores en primera persona de distinto sexo: el varón María Chipia y la hembra, quien solo adquiere nombre al dar a luz a una niña-otra: «la obra sudaca terrible y molesta» procreada con su hermano varón, pero nutrida por el delirio genésico de tres «hermanas». Para marcar esa diferencia podría decirse además que la autora se vale de dos sintaxis.²⁴ Dos narradores de distinto sexo invitan al lector a pensar en la pareja. El trámite incestuoso apunta hacia esa «recreación» de la pareja autogenerándose mutuamente. Solo el valor [social asignado] de sus papeles se trastoca. Y su travestismo psicológico (la niña que desea poder y el niño conjurado por sus padres a ser otro) demarca sus respectivas búsquedas.

Los tres hermanos desbordan los designios de su sexo. María Chipia, siendo hombre, se viste de mujer; es objeto de una personalidad

²² *El cuarto mundo*, Santiago de Chile, Planeta Biblioteca del Sur, 1988, p. 78. Las citas de la novela provienen de esta edición.

²³ «El ego maltrecho de María Chipia. La herida ranural de las mujeres», dice la madre (ibíd., p. 96).

²⁴ Si con ello Eltit trata de definirse respecto a si existe una «escritura femenina», no lo queremos saber. Basta con mencionar que este tipo de «definiciones» también podría ser objeto de su ironía narrativa. En la primera parte, la narración de María Chipia, herido por el rechazo del padre, resulta ser un discurso paranoico casi, más atento a la linealidad expositiva, pero obsesionado con el yo. El discurso de la melliza, diamela, es fragmentado, puede leerse a retazos, y hay un pensar en el «otro» que es el feto que carga. Se les otorga importancia a las sensaciones relacionadas con la posición «inferior» que coloca a la mujer siempre abriéndose o, en la versión de Paz, rajándose ante el invasor. Esa «extrema corporalidad» que se regodea en el lugar consabido asignado sexualmente a la mujer tiene visos sadomasoquistas que no me toca explorar en este ensayo. La narración de esa segunda parte se compone principalmente de instancias dialogales y epistolares. Relacionado con este comentario, véase el texto «Any Theory of the “Subject” Has Always Been Appropriated by the “Masculine”», *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, Cornell U. P., 1985, pp. 133-146. Irigaray critica el «otro» de un lenguaje sistematizado por y para este; aludiendo a la necesidad de referirse al otro como objeto mientras el sujeto lo objetaliza (p. 139).

más fuerte que lo fuerza a ser su gemela, «que arma pieza por pieza su identidad» (p. 38).²⁵ Este varón, en quien se concentra la «mácula del mundo» (p. 47), asume la indignidad incestuosa del acto materno y accede a los designios de su hermana de separar el cuerpo del pensamiento y así «distanciarse del orden de las cosas» (p. 38). Este acceder a un cierto tipo de desorden inscribe sus actos en otro plano. Su iniciación sexual desborda los límites estatuidos: es seducido por no sabe quién, una mendiga o un vagabundo que lo hacen feliz en medio de la noche y en una ciudad malherida rindiéndole con ello «su limosna» (p. 48). Pero sentirse seducido suscita la lujuria en una persona acuciada por la culpa. El subtítulo de esta primera parte: «Será irrevocable la derrota», en boca de María Chipia alude al desplome del mundo del padre. Aquí es la madre quien comete adulterio, los mellizos son la progenie de una violación dentro del matrimonio, nacen los niños bajo la égida de los terrores femeninos, crece la necesidad del niño de conocer la identidad de su seductor y se recluye en la casa. De su parte, la melliza feminiza a todos los entes masculinos que la rodean: «Solo podía ser, esquivamente, atrapada por aquel que imitara su propio género y su única casta. Por aquel que fuera capaz de compartir y adscribir su lugar mermado y expuesto» (p. 59).

La segunda parte narrada por la melliza y titulada «Tengo la mano terriblemente agarrotada» comienza con la anunciación, hecha por el mismo María Chipia travestido en virgen. Las reflexiones de la melliza atañen al homenaje y al manifiesto que es el niño, la propuesta que es: «No llegará el niño para ser menospreciado, no llegará perdiendo de antemano todo» (pp. 125-126). Finalmente, la otra hermana, María de Alava, es la niña masculina del padre a quien toma como modelo y es la persona de quien sospechan los mellizos, pues representa las expectativas normativas de la familia como institución. Como vemos en ese continuo devenir de las identidades sexuales, los entes entran y salen de la ciudad y de la casa; de la mimesis productiva o histriónica y de la mimesis reproductiva o histérica.

²⁵ Hablando de la melliza, dice María Chipia: «Su vanidad crecía como la oscuridad invernal. Viviendo en sí y para sí, me utilizaba para reflejarse en mis pupilas, para leerse en mis pupilas, para apreciarse en mis pupilas» (p. 56). En la página 55 señala: «Debí habituarme a mi cuerpo como hube de acostumbrarme a casi todas las irregularidades de mi vida, acumulando la ira de la víctima destinada a no compartir con nadie su secreto, ni exhibirse, ni festejarse en sus vicios».

Al nacer la niña nace la obra porque también nace precisamente en las últimas dos páginas del texto un narrador omnisciente que revela el nombre de su madre o el nombre de la melliza, a saber, diamela elitit. La «mano agarrotada» de la que se habla es, literalmente, la mano que escribe firmando e insertándose desde afuera o desde el marco que le provee la tradición cultural (la escritora como madre excéntrica) que identifica la obra con la progenie.²⁶ La afirmación de esta otra mujer que no es la madre incestuosa en el momento en que da a luz la «obra terrible y sudaca» contiene *ab initio* y desde siempre el nombre y la propuesta de la subversión. ¿Por qué abandonar su nombre sobre el texto? ¿Por qué nombrarse en su límite? Este niño o este enunciado es el producto de una pareja que la escribe, mientras la enunciación juega con la ficción del nombre que bordea el texto y lo voltea más allá de su género. No es persona, es texto. Y la madre no aborta, sino que pare su engendro y la lanza al tráfico de la mercancía.

La segunda parte de la novela es la descripción de un acto sexual equívoco que genera una criatura que no es de carne. El exceso libidinal crea una lujuria que se inserta en la culpa familiar y en la vocación del cuerpo hacia el desgaste somático y el agotamiento sexual. La venta de la criatura procreada al finalizar el texto, señalan algunos críticos, es un abandono al azar del consumo, al circuito creado por las posibilidades abiertas de la lectura.²⁷ Diría Irigaray que «se trata de una dimensión sexual que va más allá de la genealogía».²⁸ Probablemente sea este pasaje, que paso a citar, uno de los máximos logros del texto que expresa su más sincera libertad: «Ensayamos en el terreno mismo todos los papeles que debíamos cumplir, perfectos y culpables, hostiles y amorosos. Jugábamos hasta caer desfallecidos, pero luego recomendábamos para internarnos en la yunta predestinada. Jugábamos también al intercambio. Si yo era la esposa, mi hermana era el esposo y, felices, nos mirábamos volar, sobre nuestra suprema condición» (p. 34). La

²⁶ Valga apuntar tan solo que en *Los vigilantes* (1994), la madre del niño-larva se dedica a escribir cartas a su exesposo manifestándose esa mano agarrotada tan presente en *El cuarto mundo*. Los rumores sobre la relación incestuosa madre-hijo, en este caso, atraviesan la novela.

²⁷ Nelly Richard presenta la niña sudaca como la novela que es «una mercancía ofertada al consumo y el paradigma metropolitano de la cultura hegemónica que regula el juicio literario del mercado». En *Retiro* 7, pp. 26-27.

²⁸ «Introducing Love between Us», *I Love to You, Sketch for a Felicity within History*, New York, Routledge, 1996, p. 26.

«relación» que es la mutua narración de los sucesos que conllevan a la concepción remite a las pesadillas de la madre y a las narraciones que aquella también les hacía cuando se hallaban en el útero.

No nos hallamos ante una genealogía biológica, sino ante otra relacionada con la palabra.²⁹ Aquí la culminación de la cópula sexual lo es el libro, la cultura operando con el acicate del sexo desenfrenado. Su libido trashumante y equívoca ha producido algo más allá del cuerpo. Su deseo antinormativo ha creado una ruptura que atañe a las expectativas patriarcales en cuanto la criatura es otra y no la esperada. Paradójicamente, no es de carne y es mujer. En ese engendro que es ese libro nuevo que rompe con toda expectativa se concentra la esperanza, el poder, la liberación de la melliza de esa próxima generación. Esta opera sustituyendo la genealogía genital. Ya no es procrear un cuerpo, sino crear un corpus. ¿Mímesis creativa en medio de una mímesis histórica? En lugar de generar, crear; en vez de reproducir, producir.

Por eso la melliza no podrá ser nunca la madre. El sueño de la madre es la dualidad.³⁰ Y es la niña quien rechaza su origen biológico. Los orígenes son ella y su hermano, es decir, nada los antecede. Los mellizos no aspiran al origen, sino a constituirse como origen en la paridad y no a partir de la subordinación. Es la verbalización del acto sexual lo que posibilita la nueva carne. Verbalizar es concebir y engendrar: una concepción que ha emergido en el umbral entre lo privado y lo público, la cópula y el voyerismo, la casa y la ciudad, lo que es la niña como fin (descendiente) y como principio (subversión), lo que deja de ser la niña como género sexual (mujer) por ser la diferencia misma de género (literatura).

¿Cómo resignificar una actuación subversiva de tipo sexual en medio de una valoración ético-política que aun descalifica el adulterio y el incesto? ¿Qué lastre carga la lujuria incestuosa en un escenario de

²⁹ Según Luisa Muraro existe una doble genealogía en Irigaray, que expone en su conferencia de Montreal de 1980 titulada «Le corps-à-corps avec la mère»: la primera genealogía está basada en la procreación, que nos vincula a la madre, y la segunda, en la palabra. Véase «Female Genealogies», *Engaging with Irigaray...*, pp. 317-333.

³⁰ «Los sueños de mi madre portaban un error torpe y femenino. Ella, que nos había domesticado a la dualidad, nunca abordó en sus sueños la diferencia genital, la ruptura desquiciadora oculta tras dos caminos, dos panteras, dos ancianos. Sin duda, su profundo pudor le impidió gestar el terrible lastre de la pareja humana que nosotros ya éramos, desde siempre» (p. 25).

humillaciones y, a su vez, de resurrecciones y sobrevivencias? Hay dos vías de resignificación: el género performativo y la utopía.

El género performativo

Asistimos a la escenificación (¿o parodia?) de la pareja convencional, de la mimesis reproductiva de sus convencionalismos heterosexuales. María Chipia y diamela constituyen un más allá de la victimación al exhibir su delirio sexual en casa de sus padres constituyéndolos a ellos en los espectadores de su demostración. Los mellizos copulan y asumen las posiciones adscritas a su sexo, pero en espíritu de *drag*. Mientras, los padres observan. Señala Judith Butler que el género performativo emana de una norma que exige ser citada; lo que la hace teatral es el hecho de que en cuanto mimetiza e hiperboliza la convención, a su vez la revierte o la refuta.³¹ El siguiente segmento es un ejemplo:

Hoy María Chipia y yo hemos cenado a solas. Fue un rito. Urdimos un símil de comida del modo más convincente posible. Cuando ya no quedaba nada apostamos a nuestros gestos y a la lentitud de nuestros dientes. Comimos como si la comida no tuviera ninguna importancia, desatendiendo el doloroso llamado de nuestros estómagos sometidos a una prolongada carencia. Hablamos. Habló él, al principio, inundado por la desconfianza. Habló con la cautela de un extraño intentando seducirme con una mirada forzosamente íntima. Actué también el papel de la extraña y mi cara se dobló a la pose que inventé. Actuando, actuamos el inicio de conformación de una pareja adulta. Cuando se asomaba el hastío, tomé otro papel igualmente impostado y banal. Me revestí de distancia, apoyada en la mirada esquiva y en la ironía de mis gestos. Sumergida en la distancia, construí para él una interioridad en la que no me reconocía, la interioridad que desde siempre él esperaba, tibia, sumisa y llena de orificios, esperando que él me destruyera. Representé en la pareja adulta la pieza más frágil y devastada. Fue relativamente fácil levantar un

³¹ *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*, New York, Routledge, 1993, p. 232.

misterio común y conocido; fue, también, muy simple observar el placer por la destrucción. Me dejé entrapar en una debilidad que, en verdad, no tenía y hablé, hablé de sucesivos terrores de mi ser fuera de control y preparé la escena para ser abandonada. Lentamente el ritmo de aquel símil de comida me encaró con nuestra real naturaleza. Cuando el hambre se nos venía encima, acabó nuestra capacidad de parodia. Explotaron los fragmentos de pasiones que ya no nos alimentaban y, belicosas, nuestras pasiones empezaron a devorarse entre sí. La batalla empujó celos contra celos y la envidia, por un instante, coloreó nuestras mejillas (pp. 111-112).

La escena se urde como simulacro. La tradicional gestualidad sexual cita a la norma, pero revirtiéndola al convertirla, por su contexto y por su exceso, en un lugar abyecto: «cuando se asomaba el hastío». De otra parte, la frase «como si» subraya la conciencia de la simulación, el cálculo con que se aproximan a cada uno de los lugares comunes y aburridos de esa pareja genésica. La norma es la pareja adulta y ellos, sin embargo, constituyen la verdadera pareja que es, su «real naturaleza» antropofágica. La autodevoración o la autodestrucción parecería marcar el lugar de lo que son. ¿Nos hallamos acaso inmersos en una variación del *tableau vivant*? Señala Scott Durham a propósito de la obra de Klossowski, que «el propósito no es reconstructivo, fijado claramente en el tiempo, sino que contiene un titubeo implícito en el gesto, no revelado del todo».³² En *El cuarto mundo* se reitera este *tableau vivant* que reconstruye desde la parodia la escena genésica. Se reconstituye ante los ojos del padre. Simbólicamente, se trata del mismo padre autoritario, violento y ausente que en *El Padre Mío* le niega existencia social al hijo. Solo que aquí los hijos, reducidos al ostracismo de la casa por el desorden y la transgresión creada por la madre, inauguran un nuevo espacio —el de la fraternidad— desde adentro y desde el cuerpo.³³ Nos hallamos ante un obvio planteamiento político.

³² *Phantom Communities: The Simulacrum and the Limits of Postmodernism*, Stanford, Stanford U. P., 1998, p. 72.

³³ Señala Nelly Richard que «Zurita y Eltit se inscriben en la tradición primitiva de los sacrificios comunitarios que ritualizan la violencia como una manera de exorcizarla». En «Las retóricas del cuerpo», *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, Melbourne, Art and Text, 1986, p. 142.

Los límites de ese género *drag* producen un engendro, que consiste en la reescritura de ese resquicio mencionado por Durham, el titubeo no revelado del todo y oculto hasta finalizar la novela. Ambos conciben un producto inefable y opaco colocándolo en el umbral de la circulación y la venta, pero también en el umbral del género: ser mujer, ser relato. El *drag*, según Butler, alegoriza la melancolía heterosexual, «la melancolía que emana de un duelo imposible por irrepresentable: la negación de lamentar amar a una persona del mismo sexo». De dicha ausencia, entonces, la identificación hiperbólica con lo femenino y lo masculino. «What is most apparently performed as gender is the sign and symptom of a pervasive disavowal».³⁴

Observamos de fuera «la casa tomada». Recordamos el cuento homónimo con que se inicia *Bestiario*, y la pareja incestuosa de dos hermanos recluidos en una casa patricia en medio de la ciudad, justo cuando adviene al poder el populismo peronista. Estos hermanos son expulsados de la casa por los diversos espectros de la culpa que suscita el cambio social, pero al final del relato el varón toma la llave y se la apropia. La llave no se lanza al tráfago del azar callejero porque quiere impedirse que un «cualquiera» la tome e irrumpa en su propiedad, aunque ya no sea la suya. En la novela de Eltit y desde esa casa arrebatada a los padres donde se funda otra y donde se cifra su pasión incestuosa se urde una acción que resulta un engendro, a modo de manifiesto futuro. En esta nueva casa se lanza la propuesta hecha por estos «hijos de la malinche», estos hijos de la traición o estos hijos de la marginación.³⁵ En este sentido, es significativa la alusión a la rajadura cuando se bautiza al mellizo en la novela. Pero esta propuesta tiene que pasar sobre las nociones de género cuestionándolas y parodiándolas «hasta el límite de las gunfias», como decía Cortázar en un pasaje ejemplar de su novela *Rayuela*. El umbral, la indecibilidad de los márgenes, es parte de esa propuesta. La melliza siempre cuestionará la fuerza de esa norma del padre a quien expulsa de la casa. Una casa de duelo y de muerte, corrompida y aislada, pero una casa donde se puede copular.

³⁴ Judith Butler: *Bodies that Matter. On...*, ed. cit., p. 236.

³⁵ Octavio Paz: «Los hijos de la malinche», *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 59-80.

La utopía

Esta novela es, además, la metáfora de la pareja como diferencia y una puesta en escena estética del engendro procreado por la «divina pareja», según la válida utópicamente Irigaray en su brillante ensayo sobre Hegel, «The Universal as Mediation». ³⁶ Según Margaret Whitford, la ética de la diferencia sexual es una ética del amor, de las pasiones, en que la «“fertilidad” no se define tan solo mediante la reproducción biológica, sino en una relación simbólica igualmente fecunda, un valor irrealizable en la cultura monosexual». ³⁷ El engendro de la melliza, o la novela, representa el discurso de la falta de poder enunciándose como posibilidad de poder. Mímesis creativa y no procreadora. El valor de la carne o del ángel o de la mucosa, ³⁸ todas imágenes irigayanas relacionadas con la fusión sexual y como mediaciones, tienen su mística en el éxtasis que es el «niño». La ética irigayana está imbricada con la diferencia sexual que brota de los cuerpos.

Si el cuerpo es coyuntural, el espacio salvaje donde se debate de forma irresoluble la indiferencia entre lo privado y lo público, lo decible y lo indecible, el afuera y el adentro, es porque yo también quiero que el roce y la caricia sean lugares privilegiados de mi análisis. ¿Qué son la pareja, la caricia y la carne en Irigaray? Trabajaré con los textos «Questions to E. Levinas», «Lo universal como mediación», «La fecundidad de la caricia» y «Lo invisible de la carne». ³⁹ Todos los ensayos aluden a la relación con el otro, estatuida a través de la carne y en virtud de la caricia y el roce. Si la crítica de Irigaray a Levinas consiste en que, según aquella, la caricia de este resulta ser «un

³⁶ *Sexes and Genealogies*, New York, Columbia U. P., 1993, pp. 125-149.

³⁷ Introducción a «Ethics and Subjectivity; Towards the Future», *The Irigaray Reader*, Oxford, Basil Blackwell Publishers, 1991, p. 158.

³⁸ Ángel, mucosa y amor, según Grosz, constituyen una fascinación para Irigaray. Son el puente entre lo mortal y lo inmortal, lo divino y lo humano. Margaret Whitford los analiza como una alternativa al falo, como mediadores. El cuerpo mismo con sus orificios funciona como un mediador entre el sujeto consciente y el mundo. Esa mediación comienza en la placenta. Así el amor, que permite el pasaje entre lo sensible y lo inteligible, umbral de permanente pasaje. En «Speaking as a Woman: Luce Irigaray and the Female Imaginary», *Radical Philosophy*, vol. 43, verano de 1986, p. 4.

³⁹ En *Re-Reading Levinas, Sexes and Genealogies* y los dos últimos ensayos, en *An Ethics of Sexual Difference*, Ithaca, New York, Cornell U. P., 1993, pp. 185-217 y 151-184.

desorden fundamental» porque nunca toca al otro ni logra el éxtasis, dada la ausencia de «carnalidad» y de placer en su pensamiento, la crítica que hace Irigaray a Hegel consiste en que este sostiene su argumento en la noción de que la unidad radica en la familia y no en la pareja. Para Irigaray, «el género es el lugar donde el espíritu entra en la naturaleza humana»⁴⁰ y aboga porque la pareja, para sobrevivir, requiera de un método mediante el cual uno no sea reducido al otro, es decir, que de una vez se reconozca la diferencia sexual y el hecho de que dos puedan existir en uno o una. El rasgo universal son los dos géneros. «That natural immediacy is almost always sexualized is a fact never considered to be one stage in spiritual sublation. That natural immediacy should have a sex is considered only in the context of reproduction and is never developed into a spirituality of the body, the flesh. Thus the natural immediacy of the couple is not spiritualized».⁴¹ Si esta espiritualización es la situación ideal de la pareja, su realización depende de una dialéctica de la pareja que nazca de un arte de la percepción extrema. Estimo que Irigaray propone la percepción como una especie de arte de amar, como un fundamento dialéctico de la pareja, la cual permite que se transite incesantemente entre ambos. Entonces podemos concluir que los sentidos –el tacto, la mirada que posibilitan la percepción– constituyen esa coyuntura entre dos. Señala Irigaray que «los sentidos también sirven para mediar o posibilitar el pensamiento».⁴² Y parafraseo desde mi lectura que sin sentir no puedo pensar. Siento, luego soy.

En *El cuarto mundo*, Diamela Eltit indaga en las posibilidades que más allá de la diferencia sexual engendra una pareja de mellizos incestuosos presos en el laberinto de una concepción violenta, un crecimiento en la marginalidad y una desintegración paulatina de su espacio social. Su perturbación atañe a las marcas de identidad sexual, pero sobre todo a su herencia como progenie. El marco somático de la novela obliga al lector a plegarse a una metáfora materna que abjura de los clichés consabidos. Gestar, en ese espacio, pertenece a una economía del derrame y del exceso que desemboca en un desatar de energías incontrolables y subversivas, esa suerte de liberación que se traduce éticamente con el advenimiento de una criatura que es un libro o con una muerte en el alba, como veremos en *El infarto del alma*,

⁴⁰ *Sexes and Genealogies*, ed. cit., p. 139.

⁴¹ *Ibid.*, p. 135.

⁴² *Ibid.*, p. 145.

donde el deseo se manifiesta como arte verbalmente incendiario. Ello compendia el plano performativo de esta estética. Lo hallamos en *El Padre Mío* como exabrupto agónico de un vagabundo, y en *El infarto del alma*, como el paisaje mudo de las parejas divinas que habitan en un antiguo sanatorio. El demente dice en *El Padre Mío* el discurso anárquico cuyas referencias erran.⁴³ La falta de emplazamiento del yo, la amenaza y la promesa son marcas de su inestabilidad; este asume el lenguaje, pero sus coordenadas se alteran incontrolablemente. En el caso de *El cuarto mundo*, es imposible salir de la metáfora materna (concepción, gestación, alumbramiento). Solo se sale cuando se hace el radical planteamiento de esa nueva pareja ante el Estado represivo. En *El infarto del alma*, apresar el «ángel» en el cuerpo demente equivale a la plenitud: «Te tengo, te temo en mí. Tu perfección. Ah, huyes dentro de mí e intentas abandonarme, ¿te sientes como si estuvieras prisionero? No saldrás».

El estar «entre» o el espacio intersticial, el puente o tránsito entre dos lugares y el afirmarse en el intervalo, ya sea mediado por la placenta (recordemos la entrevista que hace Irigaray a Hélène Rouch)⁴⁴ o por el amor, y la posibilidad de ser escuchados es la tónica para fundar su sostén: el deseo. A ello, añadámosle el hecho de que toda madre está presa por un evento futuro ineludible: el alumbramiento, que le da otra medida del tiempo como gestión de vida o muerte. No hay maternidad sin hijo y, en este caso, ¿qué se pare y a quién? ¿Qué espacio abre la narración de lo parido? La placenta, el espacio intersticial, los desplazamientos de las identidades, el hilo de sangre, el líquido amniótico, lo femenino como hiperpresencia, el equívoco que promete la criatura, son todos lugares importantes de esa gestación y de ese devenir. ¿Cuál es el sentido de una cópula? ¿Procrear o crear?

⁴³ «Trabajar con pedazos de materiales, con retazos de voces, explorar vagamente (digo, a la manera vagabunda) los géneros, la mascarada, el simulacro y la verbalizada emoción, ha sido mi lugar literario». En «Errante, errática», *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, ed. de Juan Carlos Lértora, Santiago de Chile, Paratextos/Cuarto Propio, 1993, p. 20. En el mismo volumen, léase de Julio Ortega, «Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad», pp. 53-81.

⁴⁴ Según Rouch, la placenta es un tejido formado por el embrión que, aunque imbricado en la mucosa uterina, permanece separado de esta. «La placenta, según los estudios biológicos de Rouch, es un espacio de negociación entre el yo de la madre y el embrión, que es un otro». En «On the Maternal Order», *Je, Tu, Nous (Toward a Culture of Difference)*, New York, Routledge, 1993, pp. 37-44.

¿Es la niña como evento su utopía⁴⁵ y el proceso de dar y darse la posible divinidad? Obviamente, en este caso, hablo de una obra que no es de carne, sino de palabras alumbradas por el deseo como otro espacio de la subversión.⁴⁶

Los lectores transitamos desde esa puesta en abismo del nombre de diamela eltit en letra minúscula al finalizar la novela, hasta el duelo que apunta a la utopía, fuera del marco de su propuesta textual. La utopía que lo es en la medida de su circulación, del afuera del texto. La criatura o el engendro de la melliza ha sido concebido literalmente en la oscuridad del cuarto y, a su vez, por la «fraternidad sudaca», por ese otro que también genera la ciudad. En ese sentido, no es producto del incesto, sino de la caricia irigayana, en sentido metafórico: «pleasure is engendering in us and between us, an engendering associated with the world and the universe, with which the work (*oeuvre*) of the flesh is never unconnected».⁴⁷ Así, la pareja de mellizos se estatuye bajo el umbral de la caricia. Pareja, umbral y caricia: roce de los cuerpos, percepción de la dualidad que entraña el roce de la caricia (quizás aquí en el roce violento que es la agresión). El futuro es la obra, es el texto, es el proyecto de dos, es la subversión radical que te coloca fuera de la prisión.

Tercera caricia: mirar o *El infarto del alma*: solo para tocar

*que yo, más cuerda en la fortuna mía
tengo en entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo.*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, «Soneto XXIX»

Diamela Eltit, también la «hija» del Padre Mío o la «madre» de la niña sudaca de nombre diamela eltit, decide trabajar un texto fragmentado

⁴⁵ Recordemos que utopía en Irigaray se define paradójicamente: «Lo que quiero es lo que todavía no existe, como única posibilidad de futuro» (*I love to You, Sketch...*, ob. cit., p. 269). Una de las funciones de su deseo es evocarlo, que implica cambiar el orden social.

⁴⁶ Cito de la última versión del artículo en *Femina Faber. Letras, música, ley*, San Juan, Ediciones Callejón, p. 114.

⁴⁷ *Questions to Emmanuel Levinas. On the...*, en ob. cit., p. 111.

constituido por un diario de viaje al hospital psiquiátrico de Putaendo, cuatro segmentos epistolares, varios fragmentos ensayísticos e instantáneas breves de algunos confinados. Acompaña el libro una secuencia de treinta y ocho muestras fotográficas tomadas por Paz Errázuriz. Todos los espacios representados están llenos de luz. Esa luz es el fundamento de la foto y brota de la ventana abierta o del paisaje explayado, del entorno mismo del cuerpo. La luz también sale de los cuerpos, es luz que transita como excedente que emerge de los ojos.

Casi todas son fotos frontales donde el sujeto no solo mira a la cámara, sino que la busca y la enfrenta. Algunos de los reclusos se emplazan frente a la fachada de un edificio, otros, ausentes respecto a la cámara, son manchas de sombra, paciente estar sobre una arquitectura desolada. Las parejas, que lo son todas, aparecen acompañadas o abrazadas, colgando una de la otra por sus brazos o por sus ojos. Hay fotos de cuerpo entero, medio cuerpo y retratos. Algunas posan; parecerían demarcadas contra la pared y sonríen. Otras se abisman en el arrebato de su santa locura amorosa. Cabría aquí una cita de Julia Kristeva: «El amor es el tiempo y el espacio en el que el “yo” se concede el derecho a ser extraordinario. Soberano sin ser ni siquiera individuo. Divisible, perdido, aniquilado; pero también, por la fusión imaginaria con el amado, igual a los espacios infinitos de un psiquismo sobrehumano. ¿Paranoico? Estoy en el amor, en el cenit de la subjetividad».⁴⁸

Podríamos decir que, a pesar de la pose, son fotos espontáneas. La espontaneidad llega con el cuerpo, ajeno a la convención social. No se ha feminizado el pantalón. Tampoco los gestos estatuyen género. Podría tratarse de parejas homosexuales o lesbianas. Las diferencias sexuales que se asoman, a pesar de la ropa, las estatuye el cuerpo.⁴⁹

⁴⁸ Julia Kristeva: *Historias de amor*, México, Siglo XXI, p. 4.

⁴⁹ Sobre el romance o el duelo entre el cuerpo y el vestido, Diamela Eltit cimenta el caso del coronel Robles, una mujer que adoptó la vestidura masculina. Y dice: «Cuerpo de poder, cuerpo voluntariamente rehecho para el poder, el coronel Robles compromete su propia imagen hacia el juego de hacer visible una ambigüedad posibilitada por lo arbitrario de las ordenanzas culturales. [...]. El coronel Robles, herido de guerra, cuerpo sobreviviente de varias batallas, ha preferido resguardarse tras la sangre heroica más que en la sangre ritual y cíclica, y este gesto que lo expone, lo lleva a la vez a rango de mito, lo hace partícipe del mito supremo de la masculinidad. Como herido de guerra, como sobreviviente, persiste hoy únicamente en la fotografía, documento a-histórico ¿contra-histórico? de una atávica e inquietante batalla con los códigos

En ese sentido, en estos dementes el cuerpo accede a cierta espiritualidad que le aviene de la naturalidad. Liberados de su identidad civil por el Estado, liberados también de la institución del matrimonio y de sus consecuencias civiles, tales como los hijos y la acumulación de bienes. La institución confina el deseo de otredad, pero sanciona la búsqueda expropiándolos de la ciudad y de su responsabilidad ciudadana. Una vez el Estado se apropia de su fecundidad al esterilizarlos, toma primacía lo pregenital. Se adviene entonces a un cuerpo puramente deseante y siamés. Son parejas por las manos, por el abrazo, por la proximidad corporal, por la mirada. Los hermana el amor. La clave es la luz de la mirada y el emplazamiento de los cuerpos no vocalizantes. Si en *El Padre Mío* escuchamos la vocación tenebrosa de una voz demencial invocando a un auditor, en *El infarto del alma* los dementes le exigen a su narradora y a su fotógrafa testificar su delirio. Lo reclaman sin voz, dada su inexistencia civil y su extravío respecto al lenguaje. Diamela Eltit habla por ellos a través de «la carta de amor». Los cuatro segmentos de esa carta remiten a su presencia, el abandono, la plenitud y una visión apocalíptica en que se imagina a un ángel como su interlocutor. Este ángel, que es su deseo y con quien se identifica una demente, la ha herido de amor. Pese al hecho de habérselo apropiado, el ángel huye en el momento de su muerte, al alba de su travesía místico-amorosa.

Eltit se vincula a los «infartados del alma» por la exigencia del «mamita», con que la llaman ellos. En su demencia se prescinde de la voz, lo comunicable es inefable y su destino es estar privada de público. Es Eltit, asumiendo un lugar sociológicamente aceptado en este género, quien viabiliza un texto que en sus novelas no hallaría lugar. En este pasaje se sintetiza de otra forma la «locura» de los «mellizos» de *El cuarto mundo*:

Los asilados del hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo ponen en movimiento la divinidad de su amor y buscan al otro bajo la forma de un ampliado paraje de ellos mismos. Entregados al amparo del asilo mixto, escudados en la conveniencia erótica amplificada por el sonido de una cama metálica, los alienados

sociales». En «Las batallas del coronel Robles», *Revista de Crítica Cultural*, año 2, 4 de noviembre de 1991, p. 4.

escogen al otro desde no se sabe cuál opción. Pero buscan al otro. Y en el encuentro construyen una escena que no puede sino ser paródica. Un símil extraviado, desbordado, confundido que parece ser la ilustración resonante de la afirmación del poeta francés Arthur Rimbaud: «Yo es un otro». Porque la gran pregunta que recorre a los cuerpos que hablan en el reclusorio psiquiátrico parece ser: ¿Quién soy?, pregunta que se torna crucial e insoslayable cuando el yo está en franco estado de interdicción. Sin embargo, ¿no es esa acaso la pregunta propia de un enamorado? ¿Quién soy yo cuando me he perdido en ti?, pero ¿en qué primer pueblo de Putaendo?, ¿cuándo se fundieron? ¿cómo fue aquel tiempo en que se entraparon en la costumbre inseparable del otro? ¿Se entrelazaron psicóticos entre las rígidas órdenes del padre? ¿O acaso se negaron a participar en el orden de un mundo que les pareció poco sensible? La pasión por el otro es una forma de confinamiento. Cuando estalla la pasión se rompen las cadenas de la responsabilidad.⁵⁰

Cuando ya la demencia deja de ser pertinente, es preciso fijarnos en la proximidad de los cuerpos. Su «delito», según Eltit, es el amor, y su particularización gestual es la pareja o el siamés. Además de las fotos que ritualizan su proximidad, retengo la pose repetida del roce y la caricia. Entramos en la órbita del tacto. Cuerpo deseante, cuerpo siamés, pero cuerpo estéril. Solo para tocar. La fecundidad de esta caricia se descentraliza del cuerpo, no produce otra carne. Ese yo no produce otra carne porque su fecundidad se ha extraviado de la genital. Pero el castigo proveniente del Estado tiene su vuelta y su revés, pues ¿qué le da un cuerpo estéril a otro similar? Le da unas manos que, como los labios, se tocan, solamente se tocan.

En el hermoso ensayo sobre Merleau-Ponty titulado «Lo invisible de la carne»,⁵¹ Irigaray alude al gesto de las manos enlazadas, las palmas unidas y los dedos extendidos, como un gesto que evoca el roce de los labios y se reserva a las mujeres. Pensamos que lo que le interesa a Luce Irigaray no es el revés y el derecho de esas manos

⁵⁰ *El infarto del alma*, ed. cit., p. 39.

⁵¹ «The Invisible of the Flesh: A Reading of Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, The Intertwining-The Chiasm», *An Ethics of Sexual Difference* (Ithaca, New York, Cornell U. P., 1993), pp. 151-184.

que se entrecruzan con el mundo del tocar y el ser tocadas, sino el secreto o el espacio entre las manos: «La mirada no puede aprehender lo tangible. Así nunca veo eso en lo que toco o soy tocado. Lo que se juega en la caricia no se ve a sí misma. El entre-medio, la mitad y el medio de la caricia no se ve a sí misma».⁵²

Nuestra mirada tampoco puede atravesar esas manos de los confinados de Putaendo. Verbalizar su gesto ayudada por la mirada pulveriza lo que las manos podrían «decir». El logro de las manos es el no lugar de lo que está entre manos; su decir «inefable», que es su no visibilidad. Pero hay algo en este ser enloquecido que se torna intocable al Estado aun dentro de las fronteras institucionales. Y es que lo que el Estado no ha podido reprimir, lo que está entre manos, es su energía que no se puede confinar. Lo intenta decir Eltit en el lenguaje de los «místicos», en la fragmentada carta de amor que mencionamos antes, cuyo último segmento resulta iluminador: «Me abandonaste como si fuera una antigua apestada. La fiebre negra me inunda de un modo funerario. Solo mi deseo puede compadecerse. Traga mi corazón. El alba llega. De arte será hoy mi deslumbrante deseo. Qué maravilla. ¿Piensas que alguien podría acaso incendiar verbalmente la tierra?».⁵³

Regresamos a la criatura irigayana que produce una energía «como resultado de la diferencia irreducible del sexo». Aquí (podríamos decir que también en *El cuarto mundo* y en *Los vigilantes*), como en el texto irigayano, se trata de tres: el «yo» de la epístola, el «tú» que es el ángel y el deseo que es su obra. Cado uno de los términos podemos verlo representado en esta triada de textos. Entre lo histérico y lo histriónico hay un paso: la puesta en escena de lo estético. Entre tres se ha realizado «el éxtasis de nosotros en nosotros».⁵⁴ Y ese éxtasis consiste en darse a luz en la divinidad de ese amor. En los tres textos discutidos hay una erótica que conduce a una ética. Hay un exceso, la creación

⁵² *Ibid.*, p. 161. Elizabeth Grosz ha comentado dicha imagen en el sentido de una fenomenología femenina en su libro *Volatile Bodies*, p. 105, y en el hecho de que con la imagen de las manos simétricas se abole el principio de jerarquización de entregar la mano.

⁵³ *El infarto del alma*, sin numerar.

⁵⁴ «In this relation, we are at least three, each of which is irreducible to any of the others: you, me, and our work (*oeuvre*), that ecstasy of ourself in us (*de nous en nous*), that transcendence of the flesh of one to that of the other become ourself in us (*devenue nous en nous*), at any rate “in me” as a woman, prior to any child». En «Questions to Emmanuel Levinas. On the Divinity of Love». en ob. cit., p. 111.

de un espacio gestual, verbal, creador, que depara un acontecimiento o evento. La «criatura» alumbrada o parida es la de un amor nacido de un desamor, de una rajadura o de una violencia. Su expectativa conduce a una acción que no está lejos de la acción de arte. También aquí en la narrativa elitiana, como en la filosofía irigayana, el amor adquiere categoría política.

Lo que se escucha no tiene que entenderse, como decía la escritora brasileña Clarice Lispector, así como lo que se toca no se tiene que ver, según el dictamen poético de Sor Juana Inés de la Cruz. Cuando se acaricia, se cierran los ojos.

Modern Language Notes.

Núm. 115, 2000, pp. 299-322.

También en *Femina Faber, Letras, música, ley.*
San Juan, Ediciones Callejón, 2004, pp. 91-120.

Diamela Eltit: la noción de periodismo tétrico, ideología y discurso en la prensa (neo)liberal chilena

[CHERIE ZALAQUETT AQUEA](#)

En víspera de las elecciones presidenciales de 2017, la cadena televisiva CNN Chile emitió un programa de foro ciudadano y debate político, denominado «Aquí está Chile», que pasó a la historia del periodismo nacional como el paradigma de lo que la pensadora Diamela Eltit denominó conceptualmente «espectáculo periodístico tétrico».¹

Este programa pretendía ser una adaptación de los foros de los ayuntamientos, en los Estados Unidos, donde los políticos se reúnen a debatir con sus electores. Sin embargo, la versión criolla usó el formato televisivo denominado infoentretenimiento; un género periodístico híbrido que fusiona información y entretenimiento, donde la información es concebida como una mercancía que, para ser comerciada eficientemente, necesita ser revestida de lo que se considere oportuno para ser consumida por una amplia audiencia.² Aunque la mayoría de los estudios académicos sobre este género abordan casos de la televisión, el nombre designa un estilo periodístico de representación de la realidad en clave espectacular que puede darse en cualquier medio de comunicación.³

La edición de «Aquí está Chile» del 7 de junio de 2017 confrontó a la precandidata presidencial del Frente Amplio, Beatriz Sánchez,

¹ «Aquí está Chile» <https://www.youtube.com/watch?v=Fb_sUMO9aNA>.

² Cfr. María Soler y Javier Marzal: «La emergencia del infoentretenimiento en España: la visión de editores y productores de informativos en televisión», en Andreu Casero y Javier Marzal: *Periodismo en televisión: nuevos horizontes, nuevas tendencias*, Sevilla/Zamora, Comunicación Social, Ediciones y publicaciones, 2011, p. 84.

³ Cfr. Salomé Berrocal, Marta Redondo y Eva Campos: «Una aproximación al estudio del infoentretenimiento en Internet: origen, desarrollo y perspectivas futuras», *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, núm. 4, 2012, p. 67.

con el caso «real» del comerciante Pablo Oporto, quien fue presentado como el paradigma del emprendedor ejemplar, fundador de una cadena de locales en una población marginal de Santiago. Su caso era «espectacular», porque había resistido más de cien asaltos y logrado matar a doce delincuentes. Con intenso dramatismo, se transmitió una nota previa de la historia de Oporto, cargada de imágenes impactantes, algunas en blanco y negro captadas por cámaras de seguridad, con primeros planos de orificios de bala, y una secuencia de carga de pistola en un entrenamiento de tiro. El relato periodístico fuera de cámara subrayaba que los asesinatos de Oporto fueron legales ya que la justicia chilena lo había exculpado por las doce muertes ocurridas en legítima defensa.

En el género infoentretenimiento, el periodista tiene un rol coprotagonístico; no es un simple mediador de la información, sino que sus comentarios, los recursos narrativos que emplea y su opinión sobre los hechos incitan la expectación del público.⁴ Fue así como la periodista Mónica Rincón, rostro ancla de CNN, acorraló a la candidata con la pregunta acerca de si ella también dispararía a los delincuentes por defender a sus hijos, conminándola a responder sí o no.

Diamela Eltit calificó la pregunta de «sensacionalista», porque se encuadra en una forma de violencia binaria reducida al sí o no, que contiene lo peor de la cultura occidental.⁵ En tales oposiciones como blanco/negro, homogéneo/diverso, simple/reflexivo, hombre/mujer, Derrida demostró que implican una jerarquía en que los segundos términos acaban siendo estigmas o «marcas».⁶ Eltit también cuestionó la relación periodista/entrevistado en este programa, donde el tono y el ritmo de las preguntas creaban la sensación de que los invitados eran imputados sometidos al interrogatorio de un juicio oral y público:

el espacio televisivo en este tramo electoral se ha transformado en una especie de teatro de la humillación que, bajo el presupuesto

⁴ Cfr. María Cristina Morales: «Análisis de un producto de infoentretenimiento. Estudio de la octava temporada del programa Salvados», Periodismo Universitat Jaume I, 2014.

⁵ Diamela Eltit: «“Aquí está Chile” y Pablo Oporto: Espectáculo periodístico tétrico», 12 de junio de 2017. *El desconcierto.cl*. Consultado 13 de marzo de 2019.

⁶ Ernesto Laclau: *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva visión, 2000, pp. 49-50.

de la información, la veracidad, la neutralidad (que no existe) construyen la figura de la o el periodista bajo la impronta heroica de una superioridad moral que «desnuda» a su entrevistado o entrevistada [...]. Más que entrevistas se adopta el formato de un temible interrogatorio («Aquí está Chile» y Pablo Oporto...»).

Con la controvertida pregunta, la periodista de CNN no solo traspasó al comerciante su propia credibilidad en forma acrítica, avalando la veracidad de su testimonio, sino que, además, al obligar a la entrevistada a ponerse en el lugar de Oporto, habilitó la tenencia y el uso de armas de fuego como estrategias de legítima defensa en el caso de las madres que por sus hijos disparan a matar.

De esa manera se abrió un escenario melodramático conocido que promueve la abnegación materna hasta llegar al crimen y a la pérdida de lucidez por el peso de las emociones más que estereotipadas inculcadas por la supremacía masculina. [...]. Porque «esa» pregunta dirigida hacia una mujer contenía una maternidad que deja fuera la vida pensante y lúcida de la madre y la suple por la abnegación (del tipo religioso) al hijo al punto de cegarla («Aquí está Chile» y Pablo Oporto...»).

Aunque la candidata no respondió la pregunta, señalando que no tendría armas y que buscaría otra forma de defender a sus hijos, los telespectadores recibieron un mensaje saturado de inusitada violencia semántica o, como señala Diamela Eltit, la audiencia fue perturbada por «un conjunto de signos agudizados hasta el paroxismo» para construir al delincuente como sujeto de exterminio; es decir, como merecedor de la reacción violenta de la ciudadanía hasta provocarle la muerte.

Eltit criticó duramente las prácticas periodísticas del programa, calificando de «inédito, asombroso y verdaderamente aterrador para la democracia y un real Estado de Derecho» («Aquí está Chile» y Pablo Oporto...») el discurso ideológico amplificado desde diferentes ángulos para naturalizar la pulsión criminal y el ajusticiamiento ciudadano, como instancias de legítima defensa:

implica un llamado al exterminio de todos los asaltantes por parte de comerciantes y privados. Una real negación de la desigualdad,

del reconocido aporte de los niños del Sename estatal como semillero delictual, de un estímulo ante un hecho inaceptable en la televisión abierta como es incentivar la balacera en manos de civiles («Aquí está Chile” y Pablo Oporto...»).

Más aún, la suspicacia de la escritora puso al descubierto lo que ningún periodista de los presentes en el programa fue capaz de advertir: el montaje ficcional construido por Oporto y validado por los medios, para suscitar en los telespectadores una empatía con su construcción de personaje mítico, una especie de alegoría en carne y hueso de la impotencia ciudadana sobrepasada por la delincuencia:

Un sujeto que mató en defensa propia a DOCE asaltantes y que hasta donde se vio en el programa, no había recibido ni una sola herida (ni él ni su familia) por parte de sus cien agresores. Más aún, lucía sus aptitudes paramilitares disparando, a la manera del Far West, en un territorio sin dios ni ley. Personalmente me pareció semejante a un ajusticiador en serie de delincuentes. Pensé que bajo el ropaje de la víctima se escondía, quizás, una forma de placer retorcido [...] un hecho inaceptable en la televisión abierta como es incentivar la balacera en manos de civiles mediante la compasión acrítica a una persona que ha matado en forma tan reiterativa que empuja a la sospecha («Aquí está Chile” y Pablo Oporto...»).

Las dudas de Diamela Eltit sobre la falsedad de este caso motivaron una investigación de *Revista Sábado* de *El Mercurio*, que confirmó que Oporto era un «justiciero imaginario». ⁷ Exactamente lo que Cáceres identifica en el género infoentretenimiento como «protagonistas de acontecimientos mediáticos», ⁸ sujetos sin relevancia social elevados a la categoría de estrellas por hechos que no tendrían existencia real si los medios de comunicación no dieran cuenta de ellos. Oporto no había ajusticiado a nadie, tenía antecedentes delictuales de violencia

⁷ Rodrigo Fluxa y Arturo Galarce: «El justiciero imaginario», *Sábado/El Mercurio*, 2017.

⁸ María Dolores Cáceres: «El discurso de la televisión en la cultura del espectáculo: los procesos de mediación en los programas de la telerrealidad», *Sphera Pública*, núm. 10, 2010, pp. 210-214.

intrafamiliar y de maltrato animal, sin embargo, llevaba múltiples apariciones en los canales y en la prensa escrita, promocionado como símbolo del coraje ciudadano para resistir a la delincuencia.

Por más de veinte años, a través de diversas columnas publicadas en la prensa, la Premio Nacional de Literatura ha formulado un análisis conceptual sobre el accionar de los medios de comunicación de Chile como superficie de emergencia de un discurso ideológico que contradice la supuesta neutralidad u objetividad en el ejercicio del periodismo. A su juicio, el sistema de medios está al servicio de la expansión del modelo neoliberal instaurado por la dictadura, acrecentando la formidable desigualdad estructural que caracteriza a la sociedad chilena.

El planteo de Eltit se inserta en una línea de estudios teóricos iniciada en nuestro país por los investigadores de la comunicación Armand y Michèle Mattelart, y Mabel Piccini, a fines de los 70. Ellos rastrearon la estructura de poder en la información, monopolizada por la élite propietaria de la prensa, detectando la forma en que opera la ideología mediante mecanismos reductores de la realidad para ocultar las fisuras y contradicciones del sistema en los hechos noticiosos.⁹

La definición de ideología considerada en este artículo es la de Teun van Dijk, teórico de la perspectiva del Análisis Crítico del Discurso, quien elaboró un concepto con un enfoque multidisciplinario que incluye tres dimensiones: cognición (social), sociedad y discurso. Teun van Dijk señala que las ideologías son sistemas de creencias socialmente compartidas por los miembros de una colectividad de actores sociales. Estas determinan la identidad social de un grupo específico en torno a sus creencias sobre sus modos de vida y de reproducción. Su principal función cognitiva es organizar las representaciones sociales del grupo y operan mediante modelos mentales que conectan la memoria social (semántica) con la memoria personal (episódica), que es lo que finalmente relaciona la ideología con las estructuras del discurso. El discurso tiene una función especial en la implementación y reproducción de la ideología, ya que esta solo puede manifestarse mediante el uso de la lengua, la comunicación y otras prácticas semióticas. Las

⁹ Cfr. Armand Mattelart, Michèle Mattelart y Mabel Piccini: *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal en Chile* [1970], Buenos Aires, Shapire Editor/El Cid Editor, 1976.

ideologías no se miden por su valor de verdad, sino por su efectividad en el manejo del pensamiento y la interacción. No están limitadas a grupos dominantes, aunque pueden funcionar como legitimadoras del abuso de poder y la desigualdad, también pueden ser la base de la resistencia, el desafío, la disidencia y el cambio social; en ese sentido, una ideología puede ser racista o feminista. No obstante, cuando hay élites que tienen acceso preferente al discurso público y al control de este, a través de los medios de comunicación o la educación, cumplen una función especial en formular y reproducir ideologías en el debate público.¹⁰ Dado que la relación entre discurso y poder es crucial en la dominación discursiva, el Análisis Crítico del Discurso se enfoca en los grupos dominantes que crean y mantienen la desigualdad social por medio de las comunicaciones y el uso del lenguaje.¹¹

El objetivo de este artículo es indagar en las capas de sedimentación histórica que preceden al concepto de periodismo tétrico acuñado por Diamela Eltit, determinando su formación discursiva, el alcance de su campo semántico y explorando su potencia como artefacto comunicativo para designar un conjunto de prácticas que componen el repertorio ideológico de la prensa liberal chilena.

La hipótesis planteada es que la noción de periodismo tétrico, propuesta por Eltit, permite poner al descubierto una estrategia ideológica de polaridad social orientada a construir mediáticamente la realidad definida por la amenaza al orden establecido, activando un clima de inseguridad creciente, favorable a la expansión del capital y a la naturalización de la desigualdad.

Ello se fundamenta en la existencia de un a priori histórico que se reitera en la materialidad enunciativa de la prensa liberal chilena, configurada en torno a ciertas categorías que operan como condiciones de posibilidad de su ejercicio. Algunas de ellas son el monopolio de la libertad de expresión como derecho de propiedad privada de los actores del mercado informativo, la confirmación de los estereotipos sociales para el mantenimiento de las jerarquías, el uso de los códigos del espectáculo y la función alegórica del mito en la cons-

¹⁰ Cfr. Teun van Dijk: *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 391-397.

¹¹ Cfr. Teun van Dijk: «Discurso y dominación. 25 años de Análisis Crítico del Discurso», *Grandes Conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 8.

trucción de las noticias para desactivar amenazas a los privilegios de las élites. Todas estas categorías apuntan a naturalizar la violencia de la desigualdad estructural de los modelos de desarrollo de pre y posdictadura.

Este artículo se divide en tres secciones. En el primer momento, a partir de las reflexiones de Diamela Eltit sobre los medios de comunicación, publicadas en diversas columnas de prensa desde 2005, intentamos delinear las premisas teóricas y el campo semántico que prefigura el concepto de periodismo tétrico. En el segundo momento, revisamos la tradición del discurso ideológico de la prensa liberal chilena, estudiada por diversos teóricos de la comunicación y analistas del discurso, desde 1900 hasta el inicio de la transición chilena. Al comienzo de este período posdictatorial, se produjo una inflexión en la amenaza y el miedo como instrumentos de control social, desplazándose desde el espacio subjetivo de «la doctrina de seguridad nacional a la doctrina de seguridad ciudadana».¹² En el tercer momento, acotamos la definición de periodismo tétrico en relación con la hipótesis, para concluir con las reflexiones finales.

Primer momento: las columnas periodísticas de Eltit

En sus observaciones críticas sobre las prácticas de construcción de las noticias en el sistema de medios de Chile, la pensadora Diamela Eltit ha ido estableciendo diversas premisas teóricas que han ido prefigurando la noción que hoy designa con el sintagma adjetival: «periodismo tétrico».

Una primera aproximación al campo semántico del artefacto comunicativo que es objeto de este estudio fue formulada por Eltit en un artículo de 2005,¹³ donde utiliza el significante «siniestra» para referirse a la estrategia de espectáculo y a la voluntad cómplice de silenciamiento de la industria televisiva chilena, destinadas a anular

¹² Cfr. Marcela Ramos y Juan Andrés Guzmán: *La Guerra y la Paz Ciudadana*, Santiago, LOM Ediciones, 2000.

¹³ Véase Diamela Eltit: «La memoria pantalla (Acerca de las imágenes públicas como políticas de la desmemoria)», *Revista de Crítica Cultural*, núm. 32, 2005, p. 31.

el dramatismo de las imágenes de la caída del Gobierno de la Unidad Popular.

En el marco de la conmemoración de los treinta años del golpe militar, la fecha aniversario era el puente, el marco emblemático¹⁴ para un acto de recordar que, sin embargo, operó como pantalla de la intencionalidad de provocar el olvido. La estrategia mediática consistió en producir un copamiento de imágenes que sobresaturó las pantallas televisivas hasta el punto de aniquilar, por exceso, su eficacia como soporte de la memoria de millones de chilenos que vivieron la caída de Allende como una catástrofe social, con su trágica secuela de detenidos, desaparecidos, torturados y fusilados.

A juicio de Eltit, con meros propósitos de mercado, las imágenes de Allende fueron exhibidas como la secuencia de una carrera turística hacia el pasado, administrada por narraciones visuales basadas en anécdotas y relatos tan generales que permitían ocultar lo verdaderamente importante que era el proyecto político de la Unidad Popular. Para la escritora este «*hit* mediático» no fue construido para oficializar un tramo de la historia, sino para confirmar el pacto de censura sobre la memoria del segmento temporal conmemorado, con el propósito de lograr «el necesario blanqueo político que va a permitir la implantación de un tema que se desea transitorio».¹⁵

En esa maniobra, Eltit percibió la «extrañeza inquietante» con que Freud define lo siniestro, lo ominoso, lo tétrico, ya antes elaborado por Shelling, como la carga fantasmática que insinúa lo escondido y peligroso; «lo que debía de haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado».¹⁶ Así, la estrategia de «exceso» deviene en desmemoria a consecuencia de la paradoja misma de su representación, definida por Enaudeau¹⁷ como un juego simultáneo de opacidad y transparencia: una presencia que finalmente confirma la ausencia. De

¹⁴ Cfr. Steve J. Stern: «De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)», en Elizabeth Jelin: *Memorias de la represión* Vol. 3. *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas «in-felices»*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2002, pp. 11-33.

¹⁵ Diamela Eltit: «La memoria pantalla (Acerca de las imágenes públicas como políticas de la desmemoria)», en ob. cit., p. 32.

¹⁶ Pilar Errázuriz: «El rostro siniestro de lo familiar: Memoria y olvido», 19 (invierno de 2001). Consultado el 26 de abril de 2019 <cyberhumanitatis.uchile.cl>.

¹⁷ Cfr. Corinne Enaudeau: *Las paradojas de la representación*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 9.

esta manera, la manipulación de las imágenes de los treinta años del golpe, precisamente por la abundancia de su oferta mercantilizada, en lugar de iluminar lo mostrado, lo eclipsa, lo borra y lo tacha, traicionando su sentido al tornarlo una representación engañosa. ¿Por qué entonces el horizonte de representación de las noticias en lugar de perfilarlas, las desdibuja?

En la perspectiva de Eltit, la concentración monopólica del sistema de medios en la derecha política y económica determina de forma permanente el encuadre de la porción de realidad que visibiliza en sus productos periodísticos. En este marco, los hechos noticiosos validados son aquellas informaciones que encajan en su proyecto político y económico, subordinando el discurso periodístico a la maquinaria de propaganda de su empresa de persuasión ideológica:

La desigualdad económica y social chilena nos habla de una concentración de bienes sin precedentes. [...] posee, entre sus múltiples haberes, numerosos medios de comunicación del país: televisión, radios, periódicos que velan porque esa concentración se mantenga. Los medios producen «efectos de realidad» para capturar no solo a los auspiciadores sino también a sus lectores o espectadores. Porque los «efectos de realidad» están diseñados para favorecer al capital, para incrementar las ganancias y gratificar a los grandes consorcios de los cuales los medios forman parte.¹⁸

La escritora recoge de la crítica literaria y de Pierre Bourdieu¹⁹ el concepto de «efecto de realidad» para definir un atributo de las imágenes utilizado por la prensa televisiva como mecanismo de elaboración social de la realidad. Esta cualidad permite mostrar y a la vez hacer creer en lo que muestra. Por ello, aunque medios como la televisión pretendan reflejar la realidad, acaban convirtiéndose en instrumentos de creación de realidad:

No es que determinadas situaciones sean reales ni menos verdaderas, sino se genera esa condición mediante la intervención

¹⁸ Véase Diamela Eltit: «Arrate en el debate: Pero se mueve». 10 de octubre de 2009. *The clinic.cl*. Web. 25 de abril de 2019.

¹⁹ Cfr. Pierre Bourdieu: *Sobre la televisión*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 27-28.

de los poderosos discursos públicos. Los medios de comunicación y sus intereses económicos y corporativos tienen un lugar preponderante para conseguir el éxito de estas construcciones («Arrate en el debate...»).

Eltit remarca que, además, existe otro factor que incide en que las audiencias estimen como verdaderas las construcciones del «efecto de realidad»; se trata de lo que Bourdieu denomina el «poder hipnótico de la dominación»,²⁰ que se materializa mediante violencias simbólicas imperceptibles aun para sus víctimas. Estas no pueden captarlas, ya que se encuentran sometidas al influjo de poderosos discursos sociales que naturalizan la violencia estructural del sistema para mantener el control de la población:

[...] más allá de las ganancias de los inversionistas, hay que pensar la televisión, diarios y radios, en manos de poderosos privados, no solo como una fuente de ganancias contantes y sonantes (muchas de ellas tienen pérdidas asombrosas), sino especialmente como instrumentos de poder, como una manera de «producir» sujetos dóciles, adictos a la simpleza y al melodrama, como una forma de alienación programada, como una manera de intensificar controles y opciones políticas pactadas por el gran capital («Aquí está Chile” y Pablo Oporto...»).

Ahora bien, Eltit reconoce que, como cualquier espacio social, los medios también «son porosos» y permiten en algunos casos difundir discursos culturales consistentes y coherentes.²¹ Sin embargo, asegura que la medida general sigue siendo la concentración mediática, manejada por élites que comparten filiaciones de clase o bien reproducen los supuestos neoliberales imperantes:

Así, los espacios culturales de los medios de comunicación no pueden sino reflejar mayoritariamente el deseo de resaltar producciones ligadas al éxito (la literatura como empresa) como

²⁰ Véase Pierre Bourdieu: *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 12.

²¹ Véase Diamela Eltit: «Miguel Serrano, la parodia más kitsch del nazismo tercermundista. Literatura y nazismo», *The Clinic*, núm. 293, 2009.

también integrar de diversos modos y con distintas tecnologías sujetos de «clase» o a aquellos funcionales al proyecto económico en la medida que los medios son propiedad de la derecha política («Miguel Serrano...»).

Ciertamente, el clasismo es una entre muchas otras manifestaciones de lo que Eltit, siguiendo a Bourdieu, denomina «violencia simbólica»²² en la comunicación mediática. La clase social aparece entonces como una categoría básica en la selección de los contenidos periodísticos que se difunden. De hecho, la segmentación de contenidos se ciñe a la escala de estratificación socioeconómica utilizada por el *marketing* para la captación de avisaje publicitario, clasificando a la audiencia en consumidores AB, C1A, C1B, C2, C3, D y E.²³ Con esta gradación, las realidades sociales son reducidas a índices formales de consumo y el clasismo se transfiere al discurso periodístico permeando al conjunto de sus productos editoriales:

Un comentarista dominical aseguró que el candidato que yo apoyo (en política yo me comprometo con opciones y no con maridos), Jorge Arrate, parecía un profesor de liceo. Lo señaló con un matiz profundamente irónico, clasista y despreciativo hacia los miles de miles de profesores chilenos de enseñanza media de colegios municipalizados de los que yo misma he formado parte («Arrate en el debate...»).

²² Véase Pierre Bourdieu: *Sobre la televisión*, ed. cit., pp. 23-24.

²³ La Asociación Nacional de Avisadores (ANANDA) y la Asociación de Investigadores de Mercado (AIM) presentaron en 2018 una actualización de la segmentación socioeconómica en Chile. El grupo más alto es el AB, nivel de ingresos promedio mensual \$6 452 000, un 99% son profesionales universitarios, en un tercio de los casos tienen títulos de posgrado. El 89% tiene ISAPRES, el 92% cuenta con una tarjeta de crédito bancaria. Asimismo, ocho de cada diez tienen al menos un vehículo y el 89% posee un plan de telefonía móvil (el 11% restante ocupa prepago). El grupo AB representa el 3% de los hogares del Gran Santiago y se concentra casi exclusivamente en las comunas del sector nororiental de la capital: Vitacura, Las Condes, Lo Barnechea y Providencia. A este segmento le siguen dos nuevas categorías, denominadas C1A y C1B. La primera de ellas posee ingresos totales promedio mensuales de \$2 739 000, mientras que la segunda llega a \$1 986 000. Ambas tienen características similares (cada una representa el 6% del país). C2, ingreso promedio mensual \$1 360 000; C3, 899 000; D, 562 000; E, 324 000. Fuente «Nuevos grupos socioeconómicos 2018 AIM Chile» disponible en <www.aimchile.cl>.

Aquí Eltit alude al elitismo periodístico que también se refleja en mecanismos excluyentes al interior de sus productos editoriales. Por ejemplo, los espacios dominicales se reservan en la televisión a programas de debate político y, en la prensa escrita, a las columnas de escogidos analistas políticos, cuyos estilemas son una *lingua franca* tácita dirigida a la clase política y al lector de nivel social AB y C1, que se informa, toma decisiones y adquiere opinión a partir de la lectura de esos textos y de las emisiones de los programas políticos dominicales. La mayoría de los columnistas influyentes son hombres; algunos de ellos ejercen sin complejos como funcionarios de agencias de lobby y comunicación estratégica; otros son académicos de universidades privadas o empresarios que evalúan la marcha del país según sea o no favorable a «la inversión», es decir, a sus utilidades económicas.

Para el periodista Paul Walder, el espacio de debate político dominical «Tolerancia Cero» grafica el ejercicio del periodismo al servicio del poder para el mantenimiento del *statu quo*. Walder sostiene que este programa es uno entre muchos productos serializados del sistema de medios que trasladó a la política los códigos del formato *reality show*:

Espacios de debate político como Tolerancia 0 (en CNN y Chilevisión, ambas cadenas del gigante transnacional Time Warner), por nombrar uno de los ya profusos y serializados productos, buscan establecer nuevas marcas en los mercados comunicacionales. Un estilo, aun sin haber ingresado en la categoría del abierto terror, inaugura la tipología del agravio, la iniquidad, la ignominia. El espectáculo —y vale la pena verlo— es una nueva versión del ya superado *reality*, esta vez trasladado a la esfera política.²⁴

Justamente en este programa, el senador Manuel José Ossandón se refirió al conflicto mapuche en la Araucanía, señalando que si era necesario «meter balas, hay que meter balas al que sea terrorista».²⁵

²⁴ Paul Walder: «El periodismo tétrico de Tolerancia 0», 26 de septiembre de 2017. Consultado el 25 de marzo de 2019. *El ciudadano.cl*.

²⁵ Las declaraciones de Ossandón fueron reproducidas en Radio Cooperativa, el mismo domingo de la transmisión.

Diamela Eltit criticó en ese espectáculo mediático la difusión de una «pulsión criminal contra el pueblo mapuche» («“Aquí está Chile” y Pablo Oporto...»). De ahí que Walder remarca que el programa estuvo muy cerca de cruzar la delgada línea que separa el periodismo del «terrorismo mediático», concepto que abordaremos en el próximo apartado.

Otra manifestación de violencia simbólica, muy frecuente en el conjunto de medios, es la paradoja definida por Bourdieu²⁶ como «ocultar mostrando», o sea, presentar las noticias de tal forma en que se invisibilizan aspectos pertinentes que debería conocer el ciudadano para ejercer sus derechos democráticos. Este problema fue analizado por Eltit en una columna de 2016,²⁷ donde critica la cobertura periodística sobre la corrupción en la clase política, un tema que, pese a ser fundamental para la democracia, fue tratada en los medios en forma insubstancial:

Un espacio tóxico, superficial, plagado de informaciones infractoras que no consiguen fijarse porque se suma una y otra, una sobre otra, hasta que lo heterogéneo se vuelve homogéneo y lo excepcional se convierte en norma. Entonces todo es igual, lo mismo. La ecuación política, evasión, cohecho consiguió convertirse en una suerte de farándula noticiosa estimulada por los conjuntos de los medios de comunicación que, más allá de excepciones, parecen incapaces de detenerse para realizar análisis detallados [...] marcan pautas que nunca terminan su guion y sirven solamente para producir un cierto suspenso y amplificar el caos («Bachelet, Qué Pasa...»).

Las violencias simbólicas y los «efectos de realidad» permiten a los medios dirigir su impacto a la permanente confirmación en las audiencias de la adhesión al modelo político y económico del país, ocultando sus fisuras o bien minimizando sus más evidentes fracasos, como la masa de personas desplazadas por la exclusión hacia sus características sociales, raciales, extranjeras o de diversidad sexual. Se

²⁶ Pierre Bourdieu: *Sobre la televisión*, ed. cit., pp. 23-24.

²⁷ Diamela Eltit: «Bachelet, Qué Pasa y el “caso” del matrimonio Dávalos-Compagnon: Hacer noticia», 10 de junio de 2016. *El desconcierto.cl*.

trata de los restos que va dejando el capitalismo en sus bordes y que Diamela Eltit describe así:

grupos de oprimidos sociales que internalizan cada uno de los presupuestos excluyentes que emanan de las voces dominantes [...] hijos de la carencia [...] sujetos periféricos, despojados de recursos pensantes [...]. Ellos se apropian de esas voces discriminatorias y las ejercen contra sus pares sociales y así reproducen, en sus espacios, una idéntica jerarquización a la que experimentan en sus transcurso de vida.²⁸

Para la escritora, el discurso de exclusión es patrimonio de la derecha económica, aliada con el poder militar, jurídico y eclesiástico, y con la complicidad política de los centros y las izquierdas. Este poder concertado produce lineamientos que atentan contra la convivencia social y que se traducen en «racismo, machismo, nacionalismo, homofobia, pechoñería». Tales modelos coercitivos fueron implantados en los imaginarios sociales de clases medias y populares, dando origen a un «fascismo popular» («Hagamos memoria...»), que se aloja en sujetos cuyo único acceso al poder es la violencia con el otro distinto, como ocurrió con el joven homosexual Daniel Zamudio:

La infortunada muerte del joven Daniel Zamudio a manos de una serie de cretinos filonazis forma parte de lo previsible en los ejes sociales en los que habitamos. El circo mediático se apropió del cuerpo agónico del joven para establecer un superficial, incesante espectáculo macabro. Hasta allí llegaron los protagonistas de la coerción social: representantes de la UDI cuyo capital más fuerte de intransigencia se centra en la obsesión por los controles genitales. Acudió también el ministro del Interior, responsable por las feroces agresiones policiales a las legítimas protestas sociales y que en Aysén causaron diversas lesiones y la pérdida de visión en varios trabajadores. Y también hay que sumar la intervención insólita de la Iglesia chilena, que es abiertamente homofóbica y que niega y reprime hasta la asfixia la existencia

²⁸ Diamela Eltit: «Hagamos memoria: cretinos filonazis», 10 de abril de 2012. *The clinic.cl*. Consultado 26 de abril de 2019.

de un contingente significativo de sacerdotes homosexuales («Hagamos memoria...»).

En este análisis a la cobertura de la agresión a Zamudio, que Eltit califica de «circo mediático», realiza una nueva aproximación conceptual al campo semántico del periodismo tétrico, al asociarlo con el sintagma «espectáculo macabro», al que dota de una doble carga de sentido en la dimensión connotativa del lenguaje. Por una parte, este enunciado designa un evento mediático impropio en torno al cuerpo moribundo del joven y, por otra, se refiere a la apropiación política del hecho por los mismos emisores de discursos disciplinarios anclados en la violencia y la represión.

La escritora también denunció un tipo de «cursilería intelectual», desde luego clasista, que otorga figuración pública preferente en el ámbito cultural a un sujeto letrado, como Miguel Serrano, dada su condición de escritor de clase alta. Asegura que ello genera confusión, cuando se omite su filiación nazi o se considera «un aspecto exótico e intrascendente en la vida de un poeta fundamental» («Hagamos memoria...»). Para Eltit, este personaje es un referente inspirador del «fascismo popular» y su influencia produce en los sectores periféricos y en una élite de izquierda aspiracional «la parodia más *kitsch* del nazismo tercermundista» («Miguel Serrano...»).

Los discursos sociales de exclusión son ubicuos en la desigualdad. Mientras por una parte inhiben las libertades individuales, por otra conceden toda «la libertad (del mundo) a la ganancia empresarial sin límites, entre ellas la educación y la salud [...] ganancias, generadas a costa del cuerpo más concreto de la población» («Hagamos memoria...»). Ello crea una distancia social entre los cuerpos segregados por el acceso al consumo y el anhelo de consumo penetra los imaginarios sociales, derivado de un neoliberalismo frenético «que terminó por igualar el valor del objeto con el sujeto» («Bachelet, Qué Pasa...»).

Precisamente, el caso Oporto es un paradigma de esa equivalencia de asignación de valor a objetos materiales, susceptibles de ser robados, con la vida humana del sujeto que roba. El error de esa ecuación arranca de la omisión de un factor determinante: la desigualdad estructural irrefutable que produce un crecimiento exponencial de la delincuencia.

Eltit denuncia que el vocablo desigualdad «ha perdido su dramatismo, para transformarse en una palabra técnica, retórica, sin cuerpo,

sin territorios, sin habla».²⁹ Más aún, la pensadora asegura que la desigualdad se ha fragmentado, hasta tal punto que existen los segregados «buenos» y los «malos». Estos últimos serían los delincuentes:

Entonces, esa desigualdad opera en su interior, en el sentido de que la desigualdad se fragmenta, sobre todo en los sectores populares, produciendo buenos segregados y malos segregados, o buenos desiguales y malos desiguales, fundamentalmente a través del tema de la delincuencia, delincuencia que ha existido siempre y seguirá existiendo. («Diamela Eltit: Desigualdad...»).

Segundo momento: la tradición de la prensa liberal

Las reflexiones de Diamela Eltit sobre el discurso ideológico del sistema de medios chilenos se inscriben en una tradición de estudios iniciada en nuestro país por Armand y Michèle Mattelart, y Mabel Piccini, en las décadas de los 60 y 70; Fernando Reyes Matta, Carlos Ruiz, Fernando Ossandón³⁰ y Guillermo Sunkel,³¹ en 1986; Eduardo Santa Cruz, 1988;³² Patricio Dooner, 1989;³³ Ángel Soto Gamboa, 1995; Ramos y Guzmán, 2000; y Lagos y otros, 2009. Estas investigaciones abordan principalmente la prensa escrita, dado que, tradicionalmente, ha detentado hegemonía en las preferencias informativas políticas de los sectores que toman decisiones relevantes para el país.

²⁹ Véase Tatiana Oliveros: «Diamela Eltit: “Desigualdad se ha transformado en una palabra técnica, sin cuerpo”». 22 de febrero de 2019. Recuperado el 6 de marzo de 2019 de *El mostrador.cl*. Este artículo de Tatiana Oliveros resume la ponencia presentada por Diamela Eltit en el panel «Desiguales, la importancia de tener una voz» en el Congreso Futuro de enero 2019.

³⁰ Fernando Ossandón: «*El Mercurio* y la represión, 1973 a 1978», en Fernando Reyes Matta, Carlos Ruiz y Guillermo Sunkel: *Investigación sobre la prensa en Chile (1974-1984)*, Santiago de Chile, CERC/ILET, 1986.

³¹ Guillermo Sunkel: «*El Mercurio* como medio de educación político-ideológica (1969-1979)», en Fernando Reyes Matta, Carlos Ruiz y Guillermo Sunkel: ob. cit.

³² Eduardo Santa Cruz: *Análisis histórico del periodismo chileno*, Santiago de Chile, Nuestra América, 1988.

³³ Patricio Dooner: *Periodismo y Política. La prensa de derecha e izquierda 1970-1973*, Santiago de Chile, Editorial Andante, 1989.

De acuerdo con Santa Cruz,³⁴ la concepción liberal moderna de la prensa como empresa periodística comienza en 1900 con la fundación de *El Mercurio* de Santiago. Surge entonces la «prensa empresa» definida por una pretensión informativa que tiende a generar un mercado noticioso competitivo y de innovación tecnológica. Con ello se consuma la libertad de prensa liberal en un momento histórico en que el pensamiento liberal ya no representa un factor de cambio social, sino de consolidación del sistema capitalista, y la prensa se constituye en su aparato ideológico: «La concepción de la prensa liberal moderna se impone [...] sobre la base de ocultar su verdadero carácter. Si se ha constituido como aparato ideológico del estado burgués, se presenta como “objetiva” y “neutral”».³⁵

La tesis de Santa Cruz se inserta en el marco teórico iniciado por Mattelart y Piccini,³⁶ quienes detectaron que la prensa liberal chilena, afiliada a la derecha, había constituido «un frente de comunicaciones» como soporte de su lucha ideológica contra el Gobierno de la Unidad Popular, apelando a los conceptos de libertad de expresión, objetividad y pluralismo. A juicio de las autoras, estas nociones no eran más que la expresión metafórica para encubrir sus intereses de clase y «camuflar la defensa de la libertad de propiedad privada en nombre de la cultura, del espíritu y de los grandes principios democráticos».³⁷

Posteriormente, las investigaciones de Ossandón y Sunkel ratificaron que, particularmente en el período 1970-1973, la prensa escrita se convierte en un instrumento de acción política y en un vehículo de educación político-ideológica orientado, primero, a la desestabilización del Gobierno de Allende³⁸ y, después, a consolidar, desde una matriz política neoconservadora, el proyecto neoliberal de reestructuración capitalista instaurado por la dictadura. Esta última idea es refrendada por Soto Gamboa, quien estudia la difusión doctrinaria del liberalismo económico en *El Mercurio*, fundamentado en «la propiedad privada del capital [...]; la legítima ganancia; el reconocimiento del interés

³⁴ Véase Eduardo Santa Cruz: *Análisis histórico del periodismo chileno*, ed. cit., pp. 43-45.

³⁵ *Ibid.*, p. 47.

³⁶ Cfr. Michèle Mattelart y Mabel Piccini: «La prensa burguesa ¿no será más que un tigre de papel?», *Cuadernos de la realidad nacional*, núm. 16, 1973, pp. 250-262.

³⁷ *Ibid.*, p. 253.

³⁸ Cfr. Patricio Dooner: *Periodismo y Política. La prensa de derecha e izquierda 1970-1973*, ed. cit.

personal, como motor principal e irremplazable de la actividad económica; y la preferencia de la libertad, como regla general, sobre el intervencionismo del Estado».³⁹

Más recientemente, el libro *El diario de Agustín...*⁴⁰ y el documental del mismo nombre, de Ignacio Agüero, develaron la complicidad de *El Mercurio* con el terrorismo de Estado de la dictadura para encubrir las violaciones a los derechos humanos. Ser la voz oficial de la dictadura fue, al mismo tiempo, una oportunidad de negocios para aumentar la hegemonía periodística a costa de la clausura de los medios disidentes del golpe de Estado. Así lo confirma Claudia Lagos, editora del libro *El diario de Agustín*, en entrevista con el medio electrónico *El ciudadano*:

La posición hegemónica del *Mercurio* tiene su explicación en parte en cómo se clausura el mercado de los medios después del golpe, con el cierre de muchos medios. Si en la mayoría de las regiones el único diario que hay es de la cadena El Mercurio. Si lo dice [Arturo] Fontaine,⁴¹ que no vieron mal el que desapareciera la competencia después del golpe, no lo miraron con malos ojos pese a que su caballo de batalla contra Allende era la libertad de prensa.⁴²

³⁹ Cfr. Ángel Soto Gamboa: *El Mercurio y la difusión del pensamiento político económico liberal 1955-1970*, Santiago de Chile, Instituto Libertad, 1995, p. 17.

⁴⁰ Claudia Lagos y otros (ed.): *El diario de Agustín. Cinco estudios de casos sobre El Mercurio y los derechos humanos (1973-1990)*, Santiago de Chile, ICEI/LOM Ediciones, 2009.

⁴¹ Arturo Fontaine Aldunate fue director de *El Mercurio* entre 1978 y 1982. Este fragmento de la entrevista concedida por Claudia Lagos al medio electrónico *El ciudadano*. com se basa en las palabras de Fontaine citadas en el libro *El diario de Agustín. Cinco estudios de casos sobre El Mercurio y los derechos humanos (1973-1990)* (ed. cit.): «Para el exdirector del diario, la desaparición de la competencia no fue una mala noticia para *El Mercurio*: “Es un tema, pero nada más que un tema, no una preocupación, porque escapar nosotros ya era una gran cosa. Un naufragio normalmente no se preocupa de los otros, salvo que sean parientes de él y en este caso eran competidores”. Primaba el sálvese quien pueda: “La libertad de expresión siempre fue un tema para *El Mercurio*, pero también la suspensión de actividades de los competidores no fue una mala noticia, hay que reconocer”, afirma Fontaine».

⁴² Mauricio Becerra R.: «Claudia Lagos, editora de *El diario de Agustín...*: “La práctica periodística de hoy la heredamos de la dictadura”», *El ciudadano.com.*, Santiago de Chile. s. f. El ciudadano.com. 20 de julio de 2021. <<<https://www.elciudadano.com/entrevistas/claudia-lagos-editora-de-%E2%80%98el-diario-de-agustin%E2%80%99-%E2%80%99Cla-practica-periodistica-de-hoy-la-heredamos-de-la-dictadura%E2%80%9D/06/05/>>>

Según el marco conceptual de los estudios analizados, dada la condición mercantil en que opera la prensa liberal, bajo la apariencia de custodiar el interés nacional, defiende un estatuto ideológico, asociado a intereses de clase. Así, la libertad de expresión se reduce a cautelar la propiedad de los medios detentada por grupos monopolistas. En ese marco, la élite que domina la estructura de poder de la información requiere imponer su visión particular del mundo como una visión compartida por toda la sociedad y eleva su verdad y sus intereses al rango de universalidad.

Ahora bien, para cursar la ideología en sus productos editoriales, la prensa liberal recurre a lo que el estudio de Mattelart, Mattelart y Piccini describe como mecanismos reductores de la realidad que le permiten ajustar los hechos noticiosos a su escala de valores. Estos mecanismos se traducen en mitos y constituyen toda una mitología destinada a racionalizar y justificar su propio proyecto de sociedad. En este caso, la función del mito no es ocultar la realidad de un fenómeno, sino hacer desaparecer el sentido indicativo del problema social que lo origina, asignando al fenómeno explicaciones que esconden los cuellos de botella sociales y las contradicciones generales del sistema en que está inserto:

Como escribe Barthes, el mito vacía de lo real los fenómenos sociales, deja al sistema inocente: lo purifica. En cierto modo, priva a estos fenómenos de su sentido histórico y los integra a la «naturaleza de las cosas» [...]. El mito, pues, domestica la realidad, la anexa en provecho de una pseudorrealidad: la realidad impuesta por el sistema, la cual no es «real», sino admitiendo las bases sobre las cuales se halla edificada la ideología burguesa (la clase dominante como parámetro de objetividad y universalidad).⁴³

En los conflictos sociales por la ampliación de derechos ciudadanos, según los autores, la mitología presenta el orden social como un orden natural independiente de los intereses de clase y promueve una noción de orden basada en un modelo autoritario de relaciones sociales, que desemboca en coerción y represión. En las protestas juveniles por la

⁴³ Armand Mattelart, Michèle Mattelart y Mabel Piccini: *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal en Chile*, ed. cit., p. 25.

reforma universitaria de 1967, comprobaron que, si el joven obrero o el joven cesante ingresaban a la protesta, su intervención ya no se consideraba un hecho de rebelión juvenil, sino un hecho delictual. Asimismo, cuando la prensa liberal se veía confrontada al recurso de la violencia (tomas, ocupaciones ilegales) como medios de presión, sus argumentos lo atribuían a grupos extremistas que vulneran la institucionalidad.

En consecuencia, la cobertura de prensa de la protesta de 1967 se desarrolló en un circuito de lenguaje centrado en la isotopía representada por el binomio Violencia (terrorismo) versus Orden. Esta isotopía permite reabsorber la protesta en un marco delincuencial y apelar a la represión. La violencia es un significante irreductible para la prensa liberal, porque «es el único signo de la acción revolucionaria que [...] no puede recuperar [...] ya que constituye la negación de la institucionalidad».⁴⁴

Las instituciones encarnan el proyecto de sociedad de la prensa liberal y garantizan la estabilidad del sistema y la armonía en las relaciones sociales. Ambos factores son imprescindibles para la protección de sus intereses económicos. De ahí que la conflictividad, la violencia y la subversión son amenazas inaceptables para el funcionamiento del orden social. En tales situaciones, la prensa liberal recurre a estrategias lingüísticas que le permiten desactivar la movilización social anulando su sentido. El semiólogo Eliseo Verón⁴⁵ determinó que los titulares de prensa utilizan marcadores lingüísticos destinados a despojar de sentido a los acontecimientos de violencia política. La categoría «terrorismo», según Verón, es un operador lingüístico clave para semantizar la violencia de masas como un acto sin objeto. En Chile, desde 2000, la categoría «encapuchados» se ha tornado en un operador lingüístico que condensa y resignifica términos como violencia, terrorismo y delincuencia.

Las demandas por transformaciones estructurales de la sociedad han sido objeto de estrategias mediáticas basadas en el miedo, la amenaza política y las «campañas del terror», desde la primera mitad del siglo xx. La psicóloga Elisabeth Lira Kornfeld, quien ha estudiado el

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 96-111.

⁴⁵ Eliseo Verón: «Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política», *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971, pp. 133-191.

miedo como instrumento de control de la conducta colectiva en Chile, asegura que, si bien alcanzó su clímax en la dictadura militar, ha sido utilizado en períodos previos y posteriores al golpe de Estado. Una forma de propaganda orientada a crear una subjetividad colectiva en «estado de amenaza» se ejerció contra la elección presidencial de Pedro Aguirre Cerda en 1938. El candidato representaba un riesgo para los intereses económicos de la derecha y el conservadurismo católico y se lo asoció con la pérdida de libertad religiosa y la Guerra Civil Española. También las sucesivas campañas presidenciales de Salvador Allende fueron objeto de discursos mediáticos de terror que lo vinculaban con el comunismo y la dictadura del proletariado. Esto significó una exposición masiva y prolongada de todos los chilenos a las consecuencias fatales que tendría para su vida personal, familiar y social, y para sus creencias religiosas el advenimiento de un Gobierno socialista. Esta propaganda, según Lira Kornfeld,⁴⁶ se basó en un supuesto simple que asociaba el orden establecido con la nación, como entidad inmutable, por lo tanto, todo cambio se constituía en amenazante. Asimismo, en la franja televisiva previa al plebiscito de 1988, la opción SÍ centró su campaña en el peligro y los riesgos que acarrearía a la sociedad chilena que Pinochet dejara de gobernar, vinculando reiterativamente la violencia extremista con la amenaza a la vida y a la pérdida de los medios y las formas de vida.

A juicio de Lira Kornfeld, las campañas del terror generalizan al conjunto de la sociedad lo que representa una amenaza para los intereses de un sector de ella. No obstante, con el bombardeo permanente de noticias de contenido amenazante se generaliza un clima de temor y ansiedad. Esta atmósfera destruye las relaciones sociales instalándolas en la lógica amigos-enemigos, que tiene efectos devastadores en la convivencia social. La construcción psicológica e ideológica de la categoría de enemigo contiene un elemento «siniestro y aterrador», porque se trata de una violencia estructural interiorizada en la cual se olvida que «el otro», enemigo, es también un ser humano. La consecuencia psicosocial es muy drástica: la devaluación de la vida humana.⁴⁷

⁴⁶ Cfr. Elisabeth Lira Kornfeld: «Psicología de la amenaza política y el miedo (manuscrito)», 1991 <www.psicosocial.net>. Web. 21 de abril de 2019.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 27-38.

El rol de los medios de comunicación en la producción de percepciones de riesgo para el consumo de las masas fue indagado por Ulrich Beck, quien vincula la sensación de riesgo con la necesidad de consumo, dada la brecha existente entre los diferentes grupos sociales. La lógica de apropiación capitalista y el consumo excesivo no sustentable configuran una sociedad del riesgo que produce un clima de inseguridad creciente, donde la seguridad se convierte en un bien escaso. Por un lado, aparece el riesgo como oportunidad de mercado que incentiva la explotación comercial de mecanismos de seguridad y, por otro, la sensación de inseguridad y de riesgo trastorna en la ciudadanía las relaciones comunitarias. La idea de reciprocidad y participación comunitaria se reemplaza por el anhelo de protección, dando origen a la «comunidad del miedo», en la que la solidaridad surge por miedo y se convierte en una fuerza política.⁴⁸

En el campo de los estudios literarios, Jean Franco subraya que una cultura del miedo caracteriza la modernidad tardía en América Latina, donde existen zonas geográficas en que los habitantes viven dominados por minitotalitarismos, un término con que la autora designa el control de la vida cotidiana de la población a través del miedo; «miedos acechantes que dan forma a nuestro presente y a nuestro futuro» son el resultado de prácticas crueles que dejan daños a largo plazo, reflexiona Franco.⁴⁹

La construcción social del miedo, como herramienta de control, se va actualizando de acuerdo a los requerimientos del capital en el sistema político. En Chile, al inicio de la transición a la democracia, en 1990, hubo una transformación estructural en la estrategia del miedo. Precisamente cuando el advenimiento de un Gobierno democrático debía difuminar el temor a la represión política, emergió un nuevo pánico en la población: el terror a ser víctima de la delincuencia, debido a la percepción generalizada de que esta había sobrepasado los límites de la tolerancia y se hallaba en completo descontrol. Pese a que las estadísticas de criminalidad indicaban lo contrario, la delincuencia

⁴⁸ Cfr. Ulrich Beck: *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad* [1986], Barcelona/Buenos Aires, Paidós Ibérica, 1998. Maximiliano Korstanje: «Reseña de “La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad” de Beck, Ulrich», *Economía, Sociedad y Territorio*, vol. X, núm. 32, 2010, pp. 275-281.

⁴⁹ Jean Franco: *Una modernidad cruel*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 41-42.

y la seguridad ciudadana se convirtieron en el tema de mayor prioridad en la agenda pública de la posdictadura chilena.

La emergencia de este discurso ideológico, con fuerte presencia en el conjunto de medios de comunicación, fue abordado por los periodistas Marcela Ramos y Juan Andrés Guzmán, quienes aseguran que, en el Chile de la transición, «el delito deja de ser una suma de infracciones a la ley para convertirse en una forma de ver y construir la realidad».⁵⁰

Ramos y Guzmán propusieron entender esta problemática «como un corpus doctrinario» de polarización social,⁵¹ intensificado por la Fundación Paz Ciudadana, creada por el propietario de *El Mercurio*, cuya influencia se expande a la clase política de centro e izquierda, así como al sistema de medios en su conjunto. Según los autores, este discurso ideológico mediático generó un enorme negocio de control del delito y estimuló la criminalización de la pobreza, estigmatizando a los jóvenes y pobladores de los barrios marginales de Chile.

De este modo, los ladrones profesionales y aficionados se convirtieron en el enemigo más odiado de la ciudadanía. Ladrones, cada vez más jóvenes, quienes, según la socióloga Doris Cooper, provienen de los estratos sociales más desposeídos de la sociedad y que se caracterizan por su aspecto indígena:

En su mayoría han sido niños/as abandonados por sus padres o que han escapado para evitar la violencia doméstica y la violación incestuosa dentro de la familia. Se crían en las calles uniéndose a pandillas de muchachos ladrones más experimentados. Algunos son internados en orfanatos estatales o privados donde crecen formando grupos de ladrones con conciencia generacional.⁵²

En la perspectiva del periodista uruguayo Carlos Fazio, la construcción social del miedo en México ha sido una estrategia de manipulación

⁵⁰ Marcela Ramos y Juan Andrés Guzmán: *La Guerra y la Paz Ciudadana*, ed. cit., p. 35.

⁵¹ Diego Campos Álvarez: «Reseña de *La Guerra y la Paz Ciudadana*, de Marcela Ramos y Juan Andrés Guzmán». EURE [En línea] Vol. XXVII, núm. 82, 2001, p. 125.

⁵² Hernán Vidal: *Poética de la tortura política*, Santiago de Chile, Mosquito editores, 2000, p. 118.

mediática para apoyar controvertidas decisiones del poder político y económico, en el período 2006 a 2011. Fazio destaca el rol fundamental del monopolio mediático Televisa, que, a su juicio, ha ejercido una dictadura, y un «golpismo» mediático, guiado por el *rating* y el poder del dinero. La tesis de Fazio es que en México permeó el discurso de la guerra contra el terrorismo de los Estados Unidos, que generó un periodismo del miedo para afianzar la entrega de poderes especiales al Estado. Asegura que, con ese mismo discurso en México, el presidente Peña Nieto declaró la guerra contra el narcotráfico, provocando la militarización del país que exacerbó los crímenes y la violencia. Las políticas de seguridad interna y antiterroristas permitieron al Gobierno un mayor control sobre la población y sobre sus opositores políticos. El servilismo de los medios ante esas políticas se expresó en estrategias de propaganda, censura, guerra psicológica y espectacularización, configurando prácticas de «terrorismo mediático»:

Tanto en el caso de Estados Unidos como en el de México, los medios cumplieron un papel de difusores del miedo, esparciendo noticias sobre posibles ataques que por algún tiempo generaron un ambiente de sicosis en la población, manipulando las noticias en función de objetivos que buscaban afianzar posiciones de poder en la sociedad.⁵³

Tercer momento: definición de periodismo tétrico

Sobre la base de las huellas del proceso de producción del discurso ideológico de la prensa liberal chilena, fue posible rastrear las capas de sentido sedimentadas a través de un siglo de prácticas constituyentes de ideologemas, que articulan los mensajes periodísticos en función del libre mercado liberal y neoliberal.

El repertorio de ideologemas ha sido permanentemente actualizado, reciclado y recodificado para adaptarse a las nuevas tecnologías de las plataformas comunicacionales en la globalización. Sin embargo, este

⁵³ Anabel Castillo: «Terrorismo mediático: la construcción social del miedo en México», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Educación*, núm. 25, 2014, p. 94.

remozamiento no implicó una renuncia, sino una revitalización de la explotación de la noticia como mercancía. Así se confirmó el pronóstico de Guy Debord en 1967 sobre la última forma del capitalismo:

Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación. [...]. El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen.⁵⁴

Precisamente, en el mundo organizado por los medios de comunicación, el Estado y la economía mercantil adquieren una soberanía absoluta. Y esa soberanía no puede ser conservada sin la amenaza permanente a la seguridad construida sobre una desigualdad obscena, amenaza que se asigna por sinécdoque la ciudadanía toda. Por ello, la voluntad de polarización aparece como una constante en la historicidad del flujo del discurso del poder.

Desde el Análisis Crítico del Discurso, Teun van Dijk define la polarización como una jerarquización de las relaciones sociales entre un grupo que detenta una posición de mayor poder y control discursivo sobre los «otros», determinados por figuras opuestas como «superiores/subordinados; élites/masas; mayorías/minorías».⁵⁵

La dominación discursiva se ejerce a través de diversos mecanismos que modifican las relaciones entre proposiciones mediante predicados y argumentos que cumplen funciones de agentes, pacientes y beneficiarios. Por ejemplo, la presentación de los «otros» como agentes de acciones negativas y de amenaza, mientras el grupo de poder es el que recibe pasivamente la amenaza.⁵⁶ La lexicalización del discurso en la polarización opera con la selección de palabras que enfatizan la negatividad de los «otros». El signo «encapuchados», por ejemplo, es

⁵⁴ Guy Debord [1967]: *La sociedad del espectáculo* (1998 ed.), trad. del Colectivo Maldejojo., España, Archivo situacionista hispano, cap. 1, pp. 3-9. Recuperado el 13 de agosto de 2021, de *La sociedad del espectáculo*: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>>.

⁵⁵ Teun van Dijk: *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, ed. cit., p. 205.

⁵⁶ Cfr. Teun van Dijk: «Discurso y dominación. 25 años de Análisis Crítico del Discurso», en ob. cit., pp. 5-28.

una actualización léxica de significantes anteriores como violentistas, terroristas, extremistas.

También hay otros dispositivos sintácticos como el uso de las oraciones pasivas y las nominalizaciones para esconder o minimizar la agencia en situaciones negativas para los grupos de poder. Por ejemplo, el enunciado: «Se produjo un enfrentamiento a tiros» enmascara los disparos de la policía contra civiles desarmados. Así, los titulares de prensa, denominados «superestructuras», organizan el significado global con enunciados de fácil ingreso a la memoria colectiva, por lo tanto, penetran los modelos mentales de los receptores del mensaje comunicativo.⁵⁷

Todos estos mecanismos estudiados en las formalidades discurso, en la superficie misma del lenguaje, por sutiles que parezcan, cumplen la misma función que las estrategias de violencia simbólica, los efectos de realidad, el uso de operadores lingüísticos marcados, las isotopías binarias, la mitología y las campañas del terror. Configuran el meta-lenguaje comunicativo del control político y social en las sociedades contemporáneas de la información y la comunicación.

Por eso, la noción de periodismo tétrico, formulada por Diamela Eltit, nos invita a pensar cómo opera el poder en todas sus dimensiones y las dinámicas que lo materializan en subjetividades colectivas subordinadas por la extorsión de la amenaza a la estabilidad y la gobernabilidad de la nación, concebida como entidad inmutable al servicio del mercado.

La desigualdad fragmentada referida por Eltit es la segregación del «lumperío», de «los desarrapados» y «los pálidos», aquellos desplazados a los bordes y a la marginalidad, los ambulantes que pugnan por sobrevivir en las calles apropiadas por un mercado que los expulsa; los adolescentes tránsfugas de los semilleros del delito, que son los hogares de menores en riesgo social, descartados por una sociedad que los excluye o los arroja al destino de mano de obra barata.

De acuerdo con las reflexiones de Diamela Eltit, el concepto de periodismo tétrico sería entonces una representación en clave espectacular de un evento noticioso, a través de signos sobresaturados que anulan la complejidad inmanente del suceso, traicionando su sentido al opacar lo ominoso del contexto en que emerge el evento comunicado.

⁵⁷ Íd.

En esa línea, es un tipo de narrativa ideológicamente controlada, que visibiliza una porción incompleta de la realidad o solo «efectos de realidad», vaciados de sentido mediante dispositivos reductores de los significados sociales y contextuales del suceso noticiado.

En síntesis, el periodismo tétrico provoca lo que Nelly Richard designa como una «desconexión sintáctica»⁵⁸ entre el sujeto de la noticia, el contexto que la envuelve y el predicado que la nomina, convirtiéndola en una representación de óptica engañosa.

El componente siniestro, macabro o tétrico estaría dado por una espectacularización de la muerte, con una doble carga semántica. Por un lado, como castigo legal de los sujetos que quiebran el contrato social normativo, sin cuestionar la legitimidad de ese convenio pactado por el mercado y el capital, y, por otro, también aloja una pulsión criminal derivada de la fragmentación de la desigualdad con una lógica binaria: buenos/malos, amigos/enemigos, hombres/mujeres, blancos/indígenas. Para ello, presenta el orden institucional como un «orden natural», independiente de los intereses de clase, género y etnia que lo atraviesan. Así, estimula el clasismo, el racismo, el machismo, el nacionalismo, la homofobia y la pechoñería, sostenidos como discurso oficial por una concertación del poder político, militar, jurídico, eclesiástico y empresarial que marca los modelos mentales de la población.

Al reproducir en forma acrítica el discurso dominante, anclado en la criminalización de la diferencia y la otredad, se hace cómplice de los procedimientos de sumisión⁵⁹ para subordinar los imaginarios sociales a una devaluación de la vida humana, al hacer equivalente el valor del sujeto con el valor del objeto de consumo.

El concepto de periodismo tétrico también implica una reflexión sobre la ética y la responsabilidad en las prácticas de construcción de la noticia. Particularmente en la prensa televisiva cuando la selección de contenidos está externalizada en empresas productoras que escogen a los entrevistados, elaboran el guion de las preguntas y determinan el tono, el ritmo y el control del tiempo en el programa. En el caso de «Aquí está Chile», la encargada de las disculpas públicas por la falsedad del caso Oporto fue la productora, que exculpó de responsabilidad

⁵⁸ Nelly Richard: *Feminismo, género y diferencia(s)*, Santiago de Chile, Palinodia, 2008, p. 89.

⁵⁹ Foucault, Michel: *El orden del discurso* [1970], trad. de Alberto González Troyano, Buenos Aires, Tusquets, 1992.

a los periodistas. No obstante ¿puede el periodista escudarse en haber seguido al pie de la letra un guion externo, sin haberlo cuestionado, desligándose de toda responsabilidad por los efectos que causó?

En el periodismo tétrico, la relación periodista/entrevistado se desenvuelve en una dinámica de jerarquía superior/inferior. Diamela Eltit la metaforizó como «un teatro de las humillaciones». La misma distribución circular de la escena periodística, que ubica al entrevistado al centro de las graderías, se asocia a la expectación en un coliseo. Al mismo tiempo, las preguntas de los periodistas van incrementando la tensión dramática, como si fuese el temible interrogatorio penal en un juicio público. En ese escenario, el periodista detenta la jerarquía investido de una «superioridad moral», cuestionada por Eltit, como un tipo de violencia simbólica que tiende a «desnudar» los errores, contradicciones y aspectos polémicos del entrevistado.

No hay en toda esta situación, ni más ni menos, que lo códigos de espectacularización del género infoentretenimiento. La tensión dramática está intensificada también con recursos técnicos: efectos de sonido, efectos de cámara, que aceleran el ritmo en la secuencia de imágenes.⁶⁰ Hasta el protagonismo del periodista es una estrategia de la telerrealidad que lo construye como la estrella del *show*, quien encarna una serie de cualidades: liderazgo, verosimilitud, credibilidad, que forman parte del *marketing* comercial y editorial de la cadena televisiva. El telespectador empatiza con este rostro familiar que ya es parte de su vida cotidiana y acepta sus proposiciones como un régimen de verdad. Sin embargo, la impostura ideológica del periodismo tétrico queda al descubierto cuando se inhibe de desvestir la violencia del discurso oficial hacia los sujetos transgresores, estigmatizados por el orden dominante. En este caso, el periodismo tétrico auxilia la reproducción de la desigualdad.

Finalmente, así como el periodismo tétrico emerge en el discurso, el umbral de salida para este esquema de abuso de poder se encuentra también en el orden del discurso. Como remarca van Dijk, la dominación se contrarresta con la vigilancia sobre los enunciados normativos, litigando con sus representaciones hegemónicas, fiscalizando que el discurso regulador se mantenga en un marco de respeto a los

⁶⁰ Salomé Berrocal, Marta Redondo y Eva Campos: «Una aproximación al estudio del infoentretenimiento en Internet: origen, desarrollo y perspectivas futuras», en ob. cit., p. 66.

principios de emancipación y equilibrio de poderes entre el Estado y la sociedad civil, democratizando el poder mismo al redistribuirlo en el conjunto de la sociedad.

Reflexiones finales

Las huellas del pasado nos conducen a la verificación de que muchos de los problemas ideológicos planteados en los estudios de la prensa liberal desde la década de los 60 continúan vigentes o se han agudizado. Por ello, el concepto de periodismo tétrico, acuñado por Diamela Eltit, permite abarcar el conjunto de prácticas comunicativas con que el discurso liberal y neoliberal se inculca en la memoria y la racionalidad colectiva, naturalizándose en los modelos mentales hasta constituirse en un imaginario social dominante en las clases medias y en los sectores populares.

En esa operación, la cultura mediática es un soporte fundamental para producir una subjetividad colectiva en estado permanente de amenaza, que beneficia la expansión del capital. Las extorsiones de sentido de la prensa liberal tienen una historicidad previa y posterior a la dictadura.

El periodismo tétrico analizado en este artículo, al anteponer la emoción y el impacto al rigor informativo se inscribe en un sensacionalismo equivalente al antiguo formato tabloide de la prensa escrita. También presenta elementos que lo aproximan peligrosamente a la frontera del terror. Sobre todo, si se piensa en la complicidad de los medios con la guerra sucia del terrorismo de Estado de la dictadura. Pero la noción de periodismo tétrico aquí trabajada no abarca el significado de terrorismo mediático descrito por Fazio, ya que este incluye periodistas sicarios, conectados al narcotráfico y gobernados por los códigos criminales de las mafias. En Chile no hay evidencias de que se halla cruzado ese umbral, por ahora.

Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.
Vol. 7, núm. 12, 2019, pp. 183-217.

Escritura/imagen: acercamientos a la colaboración artística entre Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld¹

PATRICIA RUBIO

En la producción artística hispanoamericana no abundan las autorías en colaboración; no son frecuentes en pintura, escultura, música o literatura que, históricamente, al menos en Occidente, se han definido y juzgado por el talento individual, el «genio» del artista. Contrastan estas series con otras, el cine por ejemplo, que requiere de la participación de uno o más equipos de personas poseedoras de diferentes especialidades. Pero incluso aquí, suele haber una persona responsable del producto final que es el/la director/a. Aún más, como lo demuestran los festivales internacionales y los Óscar de la academia estadounidense, se premian aspectos de la cinta que destacan la excepcional contribución de, usualmente, un individuo: el director, la actriz o el actor principales, el compositor, la diseñadora de vestuarios, etc. La colaboración de todas estas personas, incluso reconociendo que sin su participación no habría sido posible el producto final, se posterga en el mejor de los casos –o se ignora en el peor– para destacar el talento de individuos en particular. No me compete en este trabajo elucubrar sobre las razones de tal individualismo. Baste decir que, indudablemente, son de variada índole: cultural, histórica, ideológica, sociológica y, por cierto, económica. En Chile, en las últimas décadas, resalta el trabajo teatral del ICTUS, particularmente durante las décadas de los 70 y 80, que enfatiza la participación y colaboración de los miembros de la compañía en la creación y montaje de sus obras. Incluso en la puesta en escena de obras de un autor en particular, como *Sueños*

¹ Este trabajo no habría sido posible sin la colaboración y generosidad de Eltit y Rosenfeld (1943-2020), quienes no solo conversaron conmigo por más de dos horas en agosto de 2002, sino que también me facilitaron todo el material que Rosenfeld encontró en su archivo personal.

de mala muerte y *Este domingo*, de José Donoso, la colaboración de todo el grupo, incluyendo al escritor, fue central.² Habría que mencionar, también, los talleres literarios profesionales en los cuales, si bien cada integrante trabaja en su texto, su escritura está fuertemente determinada por las críticas de la directora o el director del taller y del grupo de talleristas. Pero los talleres son de duración limitada y sus integrantes varían o emigran de taller en taller. Así, aunque la colaboración es un componente central de la escritura de taller, esta no siempre se desarrolla con un grupo estable en el tiempo, lo cual dificulta la evaluación de su influencia.³ En los casos mencionados, el trabajo en colaboración compromete a un grupo de personas. Resulta más difícil encontrar una colaboración artística sostenida entre dos personas y esto contribuye al interés que suscita el trabajo conjunto de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld.⁴ Su colaboración, que se extiende por más de dos décadas y comprende instalaciones artísticas, videos, libros y trabajo político,⁵ data de tiempos del CADA (1979-1983),

² Para una historia del ICTUS, véase Nissim Sharim Paz: «¿Alguien quiere cantar?», en *ICTUS la palabra compartida*, vol. I, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco, 2003, pp. 5-14; en el mismo volumen, véase Eduardo Guerrero del Río: «Que cuarenta y cinco años no es nada, que es febril la mirada», pp. 15-36. Específicamente acerca de la creación colectiva, Sharim escribe: «Este método o estilo de creación, la creación colectiva, nace como necesidad primaria para resolver carencias. Después, en su desarrollo se descubren técnicas que permiten múltiples puntos de partida para la creación y, desde luego, se incorpora al autor del cual la creación colectiva nunca ha sido su enemiga, sino, por el contrario, su mejor aliada» (p. 8).

³ Otra instancia de colaboración artística en Chile es el muralismo de las brigadas Ramona Parra y Elmo Catalán durante los últimos años del Gobierno de Eduardo Frei y los tres años del Gobierno de Salvador Allende.

⁴ Véase «Co-laborar», en el cual Eltit corrobora algunos de mis alcances y reflexiona sobre su trabajo con Rosenfeld desde los contextos artístico, político y económico chilenos, en María Claudia André y Patricia Rubio (eds.): *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*, RIL editores, Santiago de Chile, 2005, pp. 17-22.

Basada en esta reflexión, mi intención es demostrar el trabajo colaborativo que ha tenido Diamela Eltit con diferentes escritores y artistas no solo en Chile. Véase Mónica Barrientos: *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit*, Pittsburgh: Latin American Research Common, 2019 <<https://www.larcommons.net/site/books/10.25154/book1/read/?loc=001.xhtml>> (N. del E.).

⁵ «Sigo trabajando con Lotty hace prácticamente veinte años. Lo más importante es el proyecto», en Leonidas Morales: *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998, p. 172. Por su parte, Rosenfeld se refiere al «diálogo estético permanente que he mantenido con Diamela Eltit», en Cecilia Valdés

donde, junto con Juan Castillo (artista plástico), Raúl Zurita (poeta) y Fernando Balcells (sociólogo), montaron una serie de acciones de arte cuyo fin era conectar la actividad artística con la situación política de represión que se vivía en Chile.⁶ Los logros de ambas creadoras en su propio medio, el literario en el caso de Eltit y el plástico y video-artístico en el de Rosenfeld, indudablemente han opacado su trabajo en colaboración.⁷ Otra razón de su postergación por parte de la crítica es que sus trabajos en conjunto han tenido poca difusión: se han publicado, en el caso de los libros, en editoriales pequeñas o por alguna agencia de Gobierno, como el Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM), por ejemplo; el video –que constituye una parte importante de su producción– es considerado menor en comparación con las otras artes plásticas. Si el video comercial tiene mala distribución en Chile, el videoarte, como no se obtenga de los propios artistas, es casi imposible de conseguir. Y no se puede culpar a Rosenfeld y Eltit

Urrutia: «Tránsito por vidas con historias fallidas», *El Mercurio*, Santiago de Chile, 20 de mayo de 2001, p. E20.

⁶ Para un estudio detallado de los postulados, trayectoria y significación del CADA, véase el estudio de Robert Neustadt: *Cada Día, la creación de un arte social*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.

⁷ Rosenfeld estudió arte en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile; es una de las pioneras en Chile de las «acciones de arte» que, como las cruces que dibujó en calles y vías públicas chilenas y extranjeras (Estados Unidos, India y Europa), conllevan una fuerte crítica política y cuestionan jerarquías y construcciones sociales. Su trabajo ha sido reconocido en múltiples ocasiones: recibió el Primer Premio de la Bienal Internacional de Video en Tokio (1984), el Premio Especial Juan Rulfo de Cooperación Iberoamericana (1991), el Premio Anual del Círculo de Críticos de Arte (1996), entre otros. También ha obtenido las becas Ford, Fundación Andes e Interamerican Foundation. Sus trabajos se han expuesto, entre otros países, en Alemania, Argentina, Canadá, Cuba, Estados Unidos, Japón, México, Turquía y, por supuesto, Chile. Diamela Eltit es profesora de literatura hispanoamericana; ha dirigido talleres en los que se han formado algunos de los escritores chilenos jóvenes más promisorios. Ha sido profesora invitada en algunas de las más prestigiosas universidades estadounidenses. Durante el primer Gobierno de la transición fue Agregada Cultural en México. Ha recibido las becas Guggenheim, Tinker y diversos premios literarios. Su obra narrativa y ensayística es amplia. Véase Michael J. Lazzara: *Diamela Eltit: conversación en Princeton*, Princeton, Program in Latin American Studies, núm. 6, (s/f), pp. 75-82, Diamela Eltit: *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, edición y prólogo de Leonidas Morales, Santiago de Chile, Planeta/Ariel, 2000, y Patricia Rubio: «Diamela Eltit, bibliografía», en Juan Carlos Lértora (ed.): *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, pp. 185-193.

de silenciar su trabajo en conjunto. A través de los años, en numerosas entrevistas y declaraciones, y en algunos ensayos de Eltit, ellas han reiterado que su cooperación constituye una parte significativa de su quehacer artístico y destacan la importancia para su creación individual. A estos factores hay que agregar el hecho de que, como señala Eltit, «nos seguimos manteniendo como figuras no oficializadas; por mucho que tengamos puntos de llegada a algún lado, es siempre restringido».⁸ Las temáticas que exploran son incómodas, sus planteamientos, acerbamente críticos de lo oficial y de la cultura facilista del mercado, desarrollan estéticas comprometidas con lo marginal, con la representación artística de lo que otros artistas excluyen, abriéndose espacio y trabajando con lo residual, nunca transando con lo burgués, lo establecido, el centro. Eltit: «Cuesta mucho meter palabras otras, cuesta muchísimo trabajo. Entonces, si ni la Lotty ni yo somos figuras oficiales, nos toman así como dos personas inestables que trabajan juntas, punto» (entrevista con P. R.). Su primera producción conjunta es *Traspaso Cordillerano*, instalación de videoarte que obtuvo el Gran Premio de Honor en el Séptimo Concurso Anual de Arte celebrado en el Museo de Arte Contemporáneo en 1981 en Santiago.⁹ Como gran parte de sus trabajos, se trata de una creación reñida con las estéticas canónicas y el arte de fácil circulación en el mercado. La instalación incluía cuatro monitores de televisión –cruzados en la base por tubos de neón encendidos que salían de una plataforma plástica– que transmitían escenas de la cordillera de Los Andes con audio de una operación de cerebro que las artistas habían grabado en un hospital de Santiago. Esta instalación, única en su género en Chile hasta ese momento, entronca con la obra de Wolf Vostell, a quien Rosenfeld y Eltit habían visitado el año anterior en Alemania.¹⁰ Su última obra es *Tajo abierto en la memoria*, que documenta, desde su fundación, la historia del campamento minero cuprífero de Chuquicamata. El

⁸ Estas declaraciones y aquellas seguidas por la indicación «entrevista con P. R.» corresponden a la entrevista que sostuvo con Rosenfeld y Eltit en Santiago.

⁹ Véase Nelly Richard: «El videoarte en Chile», para una discusión de la significación de la video-instalación como creación artística.

¹⁰ Para un breve reportaje de esta visita en la que Eltit y Rosenfeld representaban al CADA, véase Ana María Foxley: «Arte en acción», *Revista Hoy*, Santiago de Chile, marzo de 1981, pp. 25-31: «Dos días con Wolf Vostell en su casa-museo, con ochenta televisores, cientos de video-cassettes, cuadros. Se interesó en especial en la acción de arte de 1978, *Para no morir de hambre en el arte*, por el uso de camiones lecheros que atraviesan la ciudad».

video incorpora material visual de archivo, imágenes tomadas *in situ* y entrevistas de Eltit y Rosenfeld con los últimos habitantes del campamento. Chuquicamata, lugar histórico de las luchas políticas de los trabajadores del cobre y de la minería chilenos, ha sido evacuado y condenado a desaparecer por contaminación de arsénico, de acuerdo a la versión gubernamental. Según Eltit, que completó la investigación histórica y escribió el guion del video, el arsénico no sería la principal razón: en el subsuelo del campamento hay importantes vetas de cobre que CODELCO (Corporación del Cobre) pretende explotar. Entre estas dos obras existe una amplia labor en la que confluye lo artístico con lo político. Incluye libros, guiones, videos, consignas. Un importante número de los trabajos en video está en bruto; otros han integrado proyectos mayores como, por ejemplo, *¿Quién viene con Nelson Torres?*, al cual me referiré luego con más detalle.¹¹ Hay material, también, que es «trabajo de investigación», como las extensas y valiosas entrevistas con Mireya Baltra (en Cuba), María de la Cruz, Elena Caffarena y Olga Poblete (en Chile), cuyas voces ayudan a reconstruir la historia política y feminista chilena. A esta misma categoría pertenecen las entrevistas con artistas de sectores populares. Rosenfeld: «Hicimos mucho trabajo poblacional en esa época, con grupos de artistas poblacionales porque nos interesaba saber qué estaba pasando en poblaciones y tuvimos acercamientos muy interesantes con pobladores artistas» (entrevista con P. R.). De la misma época datan entrevistas con sectores marginales de la población chilena, como prostitutas y la Claudia, un transexual. Definen estos trabajos como «una búsqueda» que se conecta claramente con la narrativa de Eltit, particularmente con *Lumpérica* y con gran parte del trabajo artístico de Rosenfeld. También *El Padre Mío* entronca con estas actividades. Según Eltit, fue Rosenfeld quien la llevó donde el personaje. Como se indica en el libro, existe también un video rodado por Rosenfeld.¹²

¹¹ En la realización del video participaron también Nancy Gaviola (producción), Víctor Larraguibel (música), Roberto Salazar (cámara), Rubén Wiener y Natalie Vaulie (edición).

¹² Véase el comentario de Fernando Blanco sobre la versión filmica de Rosenfeld en su «Figuras femeninas chilenas para una memoria en obra», en María Elvira Iriarte y Eliana Ortega (eds.): *Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*, Santiago de Chile, Isis Internacional, 2002, pp. 160-161.

Hay otras publicaciones y videos que exhiben el interés de las autoras por explorar, en conjunto, un mismo tópico desde sus respectivos registros. Destaca entre ellos *Crónica del sufragio femenino en Chile*¹³ y su equivalente filmico de veinticinco minutos de duración, *Historia del sufragio femenino*. Las dos versiones se complementan; el video, cuyo guion lo escribió Eltit y lo produjo y dirigió Rosenfeld, incorpora texto del libro, gran parte de su iconografía y, como uno de sus hilos conductores, fragmentos de la entrevista con Elena Caffarena mencionada anteriormente. Las posibilidades y exigencias de los medios resultan en representaciones y miradas distintivas. El video, por ejemplo, está visualmente anclado en dos tiempos: en el pasado correspondiente a la historia del movimiento sufragista y en un presente que se actualiza en un encuadre narrativo de cinco mujeres que refieren parte de la historia y leen textos de feministas del pasado, Amanda Labarca entre ellas. El enfoque del libro es primordialmente histórico y el presente de la enunciación le pasará desapercibido a un lector no avezado. Es, por otra parte, revelador que la portada del libro le atribuya la autoría, equivocadamente, solo a Eltit. Aunque el texto corrió por cuenta de la escritora, Rosenfeld completó la investigación y selección del material visual que, por cierto, es tanto o más importante. Al revés, es difícil pensar que el nombre de la guionista se excluiría de los créditos de un video o una película que se ha hecho según su texto. Rosenfeld y Eltit han realizado en conjunto una cantidad de trabajos que permanecen anónimos como, por ejemplo, la campaña política del candidato de izquierda Luis Maira a finales del Gobierno de transición de Patricio Aylwin. La consigna «El País para el país»¹⁴ es de Eltit; el video publicitario de la campaña lo hizo Rosenfeld con guion de la escritora. Lo mismo sucede con su trabajo en el movimiento Mujeres por la Vida, al que pertenecía Rosenfeld y con el que colaboraba Eltit.¹⁵ La popular consigna «No+ porque somos +», que apareció en pancartas, diarios y revistas, y que fue adoptada por los grupos de mujeres que se movilizaron contra la

¹³ Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld: *Crónica del sufragio femenino*, Santiago de Chile, Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM), 1994.

¹⁴ El nombre del partido de Maira era PAIS y aglutinaba a los grupos de izquierda extraconcertacionistas, incluso al Partido Comunista.

¹⁵ Las celebraciones del Día Internacional de la Mujer cada 8 de marzo se hicieron siguiendo el guion de Eltit y con el montaje de Rosenfeld.

dictadura hacia fines de los 80, fue creación de Eltit y es, a mi juicio, representativa de su colaboración con Rosenfeld.¹⁶ Los signos *más* evocan las cruces de las acciones de arte de Rosenfeld con las que años antes había intervenido la vía pública en diversos lugares del país (y del mundo),¹⁷ denunciando las desapariciones y muertes perpetradas por la dictadura de Pinochet. En su consigna, Eltit resemantiza, a la vez que evoca, el significado de las cruces de Rosenfeld en un signo positivo/negativo, esperanzador a la vez que recordatorio, que expresa tanto la voluntad popular de terminar con el régimen dictatorial como la imposibilidad de olvidar su protagonismo en la violación de los derechos humanos y el terrorismo de Estado.

La complementariedad es, según Vera John-Steiner, elemento central y fuente nutricia de la gran mayoría de las colaboraciones artísticas y científicas. Cada una de las colaboradoras aporta conocimientos, aptitudes o habilidades que completan y complementan las de la otra parte. Estos elementos conducen a una diversidad de perspectivas que la colaboración reconcilia cuando es exitosa. Tal dinámica produce, frecuentemente, resultados que ninguna de las colaboradoras habría logrado individualmente. En el caso de Eltit y Rosenfeld, los registros discursivos y visuales marcan, respectivamente, la diferencia y la complementariedad de su colaboración. Ninguna, sin embargo, es ajena al registro de la otra, pero cada una se encuentra firmemente anclada en el suyo. Como se sabe, Eltit no era extraña al trabajo con video antes de empezar a colaborar con Rosenfeld. Sus primeros intentos datan de sus estudios universitarios con Ronald Kay y continuaron luego en

¹⁶ La primera consigna fue «No+» y aparecía en paredes sola o con alguna especificación: «No+ tortura», «No+ dictadura», etc.

¹⁷ Rosenfeld realizó intervenciones similares en Londres, Washington, Estambul y Seúl. Del video de estas intervenciones, Lotty produjo *Una milla de cruces sobre el pavimento*, pieza de videoarte. Según Gaspar Galay y Milan Ivelic: *Chile, arte actual*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, p. 230: «El video [arte], al seleccionar, excluye necesariamente partes de la acción que se ejecuta, las que quedan fuera de la historia. En este sentido el videoarte es un corrector, ya que al recibir el original (la acción de arte), lo corrige al traspassarlo a otro sistema semiótico, a la manera de una “pasada en limpio”. El videoarte se convierte en la obra final de otra obra». Al respecto dice Rosenfeld: «al proyectar el video de mi intervención del signo, lo transformo también en una intervención. Y aunque el video esté compuesto de dos o más intervenciones distintas, de la forma como lo estructuro estoy construyendo nuevamente el signo». *Cauce*, núm. 88, agosto 10-24, 1986, Santiago de Chile, p. 181.

CADA (con Rosenfeld y los otros integrantes del Colectivo). Eltit declara que puede «pensar en términos visuales, no es que piense bien, pero sí puedo hacerlo» (entrevista con P. R.). Eltit refuta la opinión de Rosenfeld de que su competencia con los registros verbales es inferior a la de Eltit con los visuales. Como ejemplo cita que después de leer algunos capítulos de *Por la patria*, entonces en proceso, Rosenfeld advirtió que el personaje central «también era Coa», lo que le sirvió a Eltit «como soporte conceptual del libro que me permitió repensarlo entero» (entrevista con P. R.).

Los procesos de colaboración suelen diferir según su dinámica y estructura; así, existen distintos modelos según el modo de operar de sus integrantes, los objetivos de su trabajo en conjunto y la forma como conjugan sus habilidades. Baste decir aquí que lo que mejor define la colaboración entre Eltit y Rosenfeld corresponde al modo complementario que se caracteriza por la generación e integración rápida y condensada de ideas, producto de procesos cognitivos de individuos que tienden a cuestionar jerarquías y paradigmas canónicos. Como se sabe, las propuestas estéticas de Rosenfeld y Eltit son rupturistas respecto de lo establecido y cada una ha forjado nuevos espacios de expresión en su medio. El modo complementario de colaboración se afina en el diálogo y es principalmente fructífero en procesos duraderos y con los cuales sus integrantes están profundamente comprometidos.¹⁸ Según lo describen las creadoras: «Tenemos costumbre de empezar a hablar... ella dice una cosa, yo digo otra y así se arma el trabajo».¹⁹ Por otra parte, su competencia en diferentes registros les permite explorar lenguajes, sectores de la realidad y producir significaciones a las cuales les habría sido, posiblemente, más difícil acceder individualmente. «Políticamente es muy interesante trabajar con otra persona, todo se potencia y tú misma te enfrentas con tu tinte y con tus limitaciones. Cuando el otro la saca y la destraba es bien magnífico; te incorpora, vas incorporando al otro y el trabajo se va haciendo más amplio»

¹⁸ Esta parte del trabajo sigue lo postulado por Vera John-Steiner y Holly Laird en sus valiosos trabajos sobre la colaboración literaria y artística. Vera John-Steiner: *Creative Collaboration*, New York, Oxford University Press, 2000. Holly Laird: *Women Coauthors*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2000.

¹⁹ Rosenfeld distingue el trabajo en grupo del CADA del «diálogo estético permanente que he mantenido con Diamela Eltit». Véase Cecilia Valdés Urrutia: «Tránsito por vidas con historias fallidas», en ob. cit., 2001.

(entrevista con P. R.). También sostiene Eltit que, dado que «la cosa literaria es muy solitaria, de alguna manera en mi caso particular la colaboración es fundamental».²⁰ Interesa subrayar el proceso de la colaboración, por cuanto la crítica tiende a buscar, en el objeto artístico, aspectos del trabajo realizados por una u otra creadora, diluyendo así la importancia de la planificación, la discusión y la evaluación conjunta del resultado final. Además, hay que subrayar el hecho de que el trabajo en colaboración entre Rosenfeld y Eltit supera sus proyectos en común. Rosenfeld sostiene que «el aporte de Diamela, la colaboración que ha tenido ella con mi trabajo ha sido permanente, sumamente importante, decisiva» (entrevista con P. R.).

¿*Quién viene con Nelson Torres?*²¹ es, a su juicio, su trabajo más logrado. Eltit: «el Nelson para mí ha sido en producción artística lo más logrado, estaría más cerca de una cosa extravagante, de hacerla por hacerla, sin ninguna concesión. Siento un ajuste, yo» (entrevista con P. R.).²² El video tiene una duración aproximada de quince minutos y se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago en mayo de 2001. Según Rosenfeld fue pensado inicialmente como parte de una trilogía que (hasta donde sé) las autoras no han continuado.²³ La película, que recoge personajes y realidades sociales marginales, entreteje fragmentos del *striptease* de una bailarina nudista madura con segmentos de una entrevista con Nelson Torres, un neoprenero, y su madre; además de imágenes de saqueo, de una mujer sorda que lee frente a un micrófono de radio textos que en gran parte provienen de *Kaspar*, de Peter Handke;²⁴ incluye también segmentos de una ecografía a una mujer en avanzado estado de embarazo y dos imágenes

²⁰ Una de las consecuencias que destaca Vera John-Steiner de los procesos de colaboración es su enriquecimiento del trabajo individual de cada una de las partes. Véase, especialmente, el capítulo 3, donde estudia la colaboración entre Picasso y Braque.

²¹ Cecilia Valdés Urrutia (2001) se refiere al video con un título diferente: ¿*Qué pasó con Nelson Torres?*.

²² Ambas creadoras conectan este último trabajo con *Traspaso Cordillerano* por compartir una misma propuesta estética —entonces en escultura/instalación, ahora en videoarte—.

²³ Véase entrevista de Lotty Rosenfeld con Valdés Urrutia: «Tránsito por vidas con historias fallidas», en ob. cit.

²⁴ Frankfurt, Suhrkamp, 1967. He consultado la versión al inglés de Michael Roloff de 1969. Peter Handke: *Kaspar*, trad. de Michael Roloff, New York, Farrar, Straus and Giroux.

de pies desnudos en el agua. El video pertenece a lo que Robert Neustadt caracteriza como textos (con)fundentes, en los cuales a partir de la (con)fusión semiótica se articulan enfoques críticos nuevos y cuestionamientos de contenidos culturales y sociales canónicos.²⁵ En *¿Quién viene con Nelson Torres?*, Eltit y Rosenfeld yuxtaponen y exploran diversos discursos y representaciones de «saberes irregulares y regulares»:²⁶ la pornografía (el *striptease*), el discurso médico (la ecografía), el discurso testimonial (del neoprenero y su madre), el discurso de los medios de comunicación masivos (radio –la sorda leyendo parte del guion– y televisión –las imágenes de saqueo–) y el discurso literario que reflexiona sobre sí mismo e informa tanto su propia lectura como la de los otros discursos (los fragmentos de *Kaspar*). No existe un hilo conductor ni nexos obvios entre los diferentes segmentos que, individualmente, constituyen identidades discretas. Los conecta la banda sonora; los entrecruzamientos, intervenciones, disoluciones y reinsertaciones de los discursos en sí y entre sí. Se trata, como se ve, de un texto opaco que, en palabras de Nelly Richard (1998), se rebela «contra la tiranía lingüística de lo simple, de lo directo y de lo transparente» (p. 14). La estructuración de *¿Quién viene con Nelson Torres?* corresponde a lo que Deleuze y Guattari²⁷ definen como rizoma, estructura que se genera y mantiene de acuerdo a principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad y ruptura. A diferencia de una obra tradicional, estructurada linealmente y de acuerdo a principios de subordinación, la de estructura rizomática adopta diversas configuraciones y carece de un pivote, de una unidad central. Deleuze y Guattari recurren a las imágenes del árbol y del tubérculo o de un nido de hormigas para ejemplificar las diferencias entre la estructura no rizomática, que responde a principios de subordinación, y la rizomática que no se rige por una sintaxis prescriptiva. Las cadenas semióticas rizomáticas contienen (Deleuze y Guattari dicen «aglomeran») actos lingüísticos, miméticos, gestuales, cognoscitivos que se multiplican sin

²⁵ Robert Neustadt: *(Con)Fusing Signs and Postmodern Positions. Spanish American Performance, Experimental Writing, and the Critique of Political Confusion*, Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1999, p. XVIII.

²⁶ Me apropio aquí de la terminología propuesta por Nelly Richard: *Residuos y metóforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998.

²⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari: «Rhizome», en Niall Lucy: *Postmodern Literary Theory*, Malden, Blackwell, pp. 92-120.

obedecer a una arquitectura ni jerarquías establecidas o predecibles. La organización rizomática de *¿Quién viene con Nelson Torres?* se manifiesta desde su inicio en la fragmentación y la yuxtaposición de las secuencias, en los entrecruzamientos de diversos discursos —el baile (erótico/pornográfico), el sistema de señas, la música, el discurso literario, el testimonial—, en los cambios de color en los segmentos de una misma secuencia, en el contrapunto entre la música de percusión y en los textos del coro y de la locutora sorda. La primera voz que se escucha, antes de que aparezca una imagen discernible, exclama, con un timbre muy alto que se aproxima al grito: «Estoy en el Barros Luco yo», refiriéndose al Hospital Barros Luco, donde la madre llevó a Nelson Torres para tratar su adicción.²⁸ Sigue la primera imagen, la del *striptease* que se realiza al son de música de percusión con un ritmo lento y monótono. Las imágenes de la estriptisera cambian de color: dominan inicialmente el rojo y el negro de su ropa interior; pasan a sepia, en rápidos cortes intersectados por *flashes* de la sorda, también en sepia, quien modula con los labios, pero utiliza también el lenguaje de señas para comunicarse. Siguen imágenes de saqueo acompañadas de una voz que dice bajito y lentamente «die no pla be do ye do nno o rail, ala» etc. La voz continúa con otros sonidos, «acuoz, quenor, cevera, lebo», que se aproximan, sin lograrlo, a significados discernibles, y que acompañan imágenes fijas de la madre de Nelson. Estos sonidos corresponden a lo que Julia Kristeva denomina *xora* que «no siendo modelo ni copia, precede y sustenta la figuración y la especularidad, y es solo análoga al ritmo vocal o kinético».²⁹ La sucesión de las secuencias tampoco parece obedecer a una cartografía específica; de hecho, las une aquello que las separa: su heterogeneidad, multiplicidad y fragmentarismo.³⁰ Las conexiones son tenues, principalmente las de la banda sonora: lo que dicen el coro y la sorda son fragmentos de frases o frases que tensionan al máximo la relación

²⁸ El video termina con esta misma voz que repite el texto señalado y agrega: «No ve que allí no dejan entrar a la mamá, al familiar, a nadie, al puro enfermo no más».

²⁹ «La *xora*, como ruptura y articulación (ritmo), precede la evidencia, verosimilitud, espacialidad y temporalidad». Julia Kristeva: «Revolution in Poetic Language», en Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 94. Mi traducción. Estos sonidos conectan el video con la figura de Kaspar, no necesariamente la figura de Handke, sino con el Kaspar histórico, el adolescente que recién aprendió a hablar cuando se integró a la sociedad de Nüremberg.

³⁰ Richard (1998) diría «lo desunificado, lo inconexo y lo vagabundo».

entre significante y significado, y la música de percusión, que no es melódica por definición. La propia Rosenfeld subraya la imprecisión, la inestabilidad estructural de la obra y su carácter aleatorio: «esta película, corto, instalación o videoarte –no sé cómo llamarla pues no se puede encasillar–». ³¹ Contribuye también a su hibridismo la combinación que propone de materiales reciclados con materiales nuevos, lo que indica la voluntad de desmontar jerarquías diferenciadoras de lo residual y de lo materialmente valioso. Se ajusta así a otra característica del rizoma que indiscriminadamente incluye, según Deleuze y Guattari, lo que la cultura estima valioso (una flor de cultivo, por ejemplo) y lo sin valor (una maleza). Así, en la composición de *¿Quién viene con Nelson Torres?*, Eltit y Rosenfeld incluyen la entrevista con Nelson que data de fines de los 70, las imágenes de la ecografía que provienen de filmaciones que hizo Rosenfeld en recintos hospitalarios, las de saqueo de una zona comercial que corresponden a un documental o noticiero colombiano y los textos del *Kaspar* que se publicó en 1967. Nuevos son el *striptease*, la secuencia de la sorda leyendo los textos de Handke y el coro que «grita» y a veces «chilla» partes del texto. Las definiciones de «nuevo» y «reciclado» son en sí también fluidas, por cuanto si bien la secuencia de la sorda es nueva, los textos que lee son, indiferenciadamente, reciclados del *Kaspar* o creaciones de Eltit.

Otra característica rizomática es que las secuencias, recicladas o nuevas, conjugan lo que se ha designado como «lo menor», es decir, aquello que ha sido «dejado de lado por los relatos de autoridad y sus narraciones hegemónicas (lo rebajado, lo devaluado, lo subrepresentado por ellas)» ³² con «lo mayor», aquello que ocupa espacios centrales, canónicos, dentro de la cultura. Pertenecen a esta última categoría, por ejemplo, las imágenes médicas, que introducen un discurso (tecnológico/científico) hegemónico; la intertextualidad con un texto literario (europeo) prestigioso, el texto de Handke, cuyo protagonista, sin embargo, es Kaspar Hauser, el joven salvaje de Nüremberg, un individuo marginal; la banda sonora con base en música de percusión y el coro que pertenece a la categoría de «lo mayor» por su intertextualidad con su homónimo griego. Las imágenes del saqueo subrayan, también, la precariedad de las fronteras entre lo devaluado y lo valioso, por cuanto el saqueo transforma instantáneamente en

³¹ Cecilia Valdés Urrutia: «Tránsito por vidas con historias fallidas», en ob. cit., p. E29.

³² Nelly Richard: *Residuos y metóforas...*, ed. cit., p. 12.

residuo aquello que era nuevo: «el consumo se vuelve derrumbe, la acumulación se hace despilfarro».³³ Así, la estructura rizomática de la obra, la fragmentación de las secuencias, la heterogeneidad de los elementos que las componen y la multiplicidad de perspectivas y posibles lecturas que ofrece, hace que los procesos de significación sean en sí mismos fluidos, heterogéneos y múltiples. La obra, entonces, deviene un objeto estético siempre en tránsito, que cuestiona las posicionalidades hegemónicas y el valor de los objetos y sistemas culturales oficiales, así como las propuestas culturales avanzadas por el mercado. No es posible, dadas las limitaciones de espacio del presente trabajo, profundizar en cada una de las secuencias que componen *¿Quién viene con Nelson Torres?*. Me concentraré, por lo tanto, en la de la ecografía, que se refiere directamente al discurso médico-tecnológico, y en la del *striptease*, que encarna el discurso porno *soft*. Las secuencias se relacionan entre sí por cuanto exploran y cuestionan construcciones falocéntricas del cuerpo de las mujeres, que derivan, y a su vez alimentan, jerarquías económicas y políticas responsables de la organización del conocimiento y de la distribución desigual del poder entre hombres y mujeres. Difieren en que la ecografía solo dura unos instantes y aparece en tres secuencias, en tanto que los fragmentos del *striptease* recorren el video de principio a fin.

Como se ha propuesto repetidamente a partir de Foucault, los cuerpos y, particularmente, los cuerpos de las mujeres, son fabricaciones culturales, formaciones de discursos frecuentemente contradictorios entre sí. Los cuerpos, también, están sometidos a disciplinas específicas que regulan su comportamiento según determinadas prescripciones. Las mencionadas secuencias de *¿Quién viene con Nelson Torres?* exploran dos discursos relevantes en la construcción del saber acerca del cuerpo de las mujeres: el discurso médico, específicamente el ginecológico, prestigiado por su cientificismo, recursos tecnológicos y contribución al bienestar físico de las mujeres y los fetos; el discurso marginal de la pornografía que objetaliza el cuerpo de la mujer al transformarlo en un artefacto de placer para consumo principalmente masculino. Así, las secuencias exploran dos construcciones históricamente determinantes del cuerpo femenino: la del cuerpo como artefacto de reproducción que debe someterse a disciplinas de control

³³ Bruno Bosteels: «Del complot al potlach, política, economía, cultura», *Revista de Crítica Cultural*, núm. 26, junio de 2003, p. 43.

determinadas por la ciencia médica, y la del cuerpo como artefacto erótico que se somete a disciplinas de belleza, vestimenta y rituales performativos específicos.

La función reproductiva, que el discurso médico privilegia a expensas de una consideración totalizadora del cuerpo de la madre, está claramente acotada en el video por los encuadres de la cámara y el texto que acompaña esta breve secuencia. Al pasar se muestra a una mujer joven, embarazada, que viste un buzo gris a cuadros. La imagen que sigue es la del vientre grávido que se somete a la ecografía. No se vuelve a una imagen completa del cuerpo ni tampoco aparece la cara de la madre. Ciertamente que la necesidad o la voluntad de preservar el anonimato de la paciente puede explicar esta omisión. El efecto, intencionado o no, es que la madre, como individuo, desaparece; lo que interesa es el vientre grávido –metonimia del cuerpo de la mujer– y, específicamente, su contenido.³⁴ La «mirada clínica» traspasa membranas y tejidos para acercarse al contenido, al feto, ignorando el cuerpo de la madre. La ecografía revela el cuerpo de la mujer como un continente, cuyo exterior e interior, como indica Shildrick, aparecen separados, como dos entidades discontinuas. Lo que interesa del interior es el feto que en la ecografía aparece como una entidad autónoma, independiente del cuerpo materno, casi autosuficiente. La ecografía produce una imagen del feto que no incluye claramente su entorno o solo lo destaca cuando presenta alguna anomalía que afecta la salud del feto. Solo a veces, pero no en el video que nos ocupa, aparece el cordón umbilical como el único puente entre el feto y la madre. El cuerpo materno prácticamente ha desaparecido; su agencia fisiológica en el proceso del embarazo, descontada: «el cuerpo de la mujer está solo contingentemente lleno, pero es, esencialmente, hueco y la mujer, como persona está marcada por la ausencia».³⁵

La ecografía, siguiendo lo postulado por Foucault acerca de las disciplinas sociales, es un método de control del correcto comportamiento de la madre y del funcionamiento de su cuerpo durante el embarazo. Los problemas que pueda presentar el feto serán consecuencia directa de una falla fisiológica o de alguna infracción de la madre.

³⁴ Esta parte del trabajo sigue de cerca el estudio de Margrit Shildrick: *Leaky Bodies and Boundaries. Feminism, Postmodernism and (Bio)Ethics*, Londres y New York, Routledge, 1997.

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

Estas disciplinas subrayan la docilidad y utilidad del cuerpo materno y, por cierto, la pérdida total de autonomía y poder de decisión de la mujer sobre su propio cuerpo. Pero, indica Shildrick, la inserción de los cuerpos en estos sistemas de utilidad (capitalista/patriarcal) resulta en formas de poder que no se imponen coercitivamente, sino que cuentan con la cooperación de las personas afectadas. Como señalara Foucault, la medicina y el psicoanálisis son ejemplos preeminentes por cuanto imponen normativas y regulaciones que los individuos aceptan e incorporan en su vida diaria y en la definición de sí mismos.

Esta secuencia destaca también la conexión (dependencia) entre cuerpo y máquina que, de acuerdo con Donna J. Haraway, caracteriza la experiencia humana desde finales del siglo xx. A este producto híbrido biológico/maquinal, Haraway lo denomina *cyborg* (contracción de *cybernetic organism*), «un organismo genético, un híbrido de máquina y organismo, una creación de la realidad social, una criatura ficticia».³⁶ El sexo, la sexualidad y la reproducción son, según la bióloga estadounidense, «actores principales en los sistemas míticos de alta tecnología».³⁷ Las tecnologías de visualización transforman al feto en un *cyborg* por cuanto solo se puede acceder a él por medio de la máquina. Así, el feto es una construcción conjunta de procesos reproductivos y de la capacidad de la máquina de transformar ultrasonido en imagen.³⁸

Por cierto, que el discurso médico representa esta tecnología como un procedimiento necesario, pasivo y neutral, que permite explorar la anatomía del feto en el ambiente uterino, su crecimiento y desarrollo, su sexo y posibles patologías, entre otras variables. Como postulan Mitchell y Georges, sin embargo, en la traducción que de la ecografía hace el discurso médico, el feto aparece como un agente autónomo que le resta significación (y autonomía) al cuerpo materno. Este se halla gramaticalizado, cumpliendo una función que, aunque parezca

³⁶ Donna Haraway: *Simians, Cyborgs, and Women, the Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 149. Las traducciones de las citas son mías.

³⁷ *Ibid.*, p. 169.

³⁸ Para una discusión intercultural del discurso que regula la decodificación de la ecografía en Canadá y Grecia, véase Lisa Mitchell y Eugenia Georges: «Cross-Cultural Cyborgs, Greek and Canadian Women's Discourses on Fetal Ultrasound», *Feminist Studies*, vol. XXIII, núm. 2, 1997. Haraway critica las tecnologías de visualización en los siguientes términos: «la visión en este banquete tecnológico deviene glotonería sin límite».

paradójico, lo vacía. En el video esto lo acotan no solo las imágenes y la fragmentación de la secuencia, como ya he indicado, sino también el texto que la acompaña, que llama la atención sobre sí mismo en cuanto signifiante. Dos voces de mujer (una de las cuales es la de la locutora sorda) dicen: «Quisiera ser cual una vez; quisiera ser otro cual aquel otro ser, ser algún otro ser».³⁹ Al revés del cuerpo de la madre, el «cuerpo» textual –continente de un significado– es opaco, autorreflexivo, llamando así la atención sobre su estructura y textura: «cual es un adjetivo relativo o interrogativo derivado –siguiendo a Corominas⁴⁰ del latino *qualis*», es decir, «“tal como”, “como”, “de qué clase”». «Cual» no tiene en la frase un referente inmediato y, en la segunda parte de la frase, este cambia de función al sustantivarse: «ser otro cual». «Cual» puede referirse al feto, a la instancia que todavía no es, que se encuentra entre el «ser» y el «no ser», o a una proyección de la madre hacia el cuerpo del feto o hacia su propio cuerpo. En este último sentido, la frase rechaza la mirada clínica que borra el cuerpo grávido de la mujer en cuanto cuerpo. «Ser otro ser»: no el del cuerpo de la mujer disciplinado, determinado por los discursos y la ideología médico/patriarcales, sino otro, reconceptualizado de acuerdo a paradigmas y signos también otros. Me parece que las secuencias de la sorda oficiando de locutora apoyan esta interpretación, por cuanto ellas también construyen un cuerpo que escapa a las limitaciones que le impone el discurso cultural hegemónico y las de su propio cuerpo: el hecho de que lleve audífonos, como si pudiera escuchar lo que está grabando, subraya lo que digo.

Las secuencias del *striptease*, de variable duración y que recorren el video de punta a cabo,⁴¹ se entretrejen con las otras secuencias –las de la locutora sorda, el saqueo y el testimonio de Nelson y su madre–. Centran, como he dicho ya, la atención crítica sobre el discurso pornográfico y sus definiciones del cuerpo de las mujeres. Así como la ecografía determina el cuerpo femenino en términos biológicos como una

³⁹ Esta frase se refiere a la glosolalia inicial, a los sonidos que conectamos con la *xora* de Kristeva, «ese espacio rítmico, que carece de tesis y posición, el proceso de acuerdo al cual se construye la significación». Julia Kristeva: «Revolution in Poetic Language», en ob. cit., p. 94.

⁴⁰ Joan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954.

⁴¹ Esta parte se presenta en diecisiete fragmentos que duran entre unos segundos y algo más de un minuto.

entidad principalmente reproductiva, la pornografía lo concibe como una entidad principalmente sexual, objeto del deseo (masculino) y no como sujeto que desea. Como en el discurso médico de la secuencia anterior, aunque guardando todas las diferencias del caso, la estética porno también concibe el cuerpo de la mujer como una máquina.⁴² La ideología patriarcal que informa dichos discursos ignora la multivalencia del cuerpo de la mujer y lo reduce a funciones específicas que obedecen a la ley del padre, siendo el falo el significante principal.

El proceso crítico, deconstructivo de este discurso se desarrolla en el video a varios niveles. Desde un comienzo, el cuerpo de la estriptisera resulta excesivo, grotesco, objetalizado. La primera toma revela abundantes nalgas, semiexpuestas y ondulantes, que aparecen en toda su sugerencia al reclinarsse la actriz sobre un taburete. Tales exceso y reificación se manifiestan tanto en el espectáculo en sí como en su fragmentación, que le permite a la directora alterar e interrumpir el progreso del desnudo. También lo subraya la edad de la estriptisera: una mujer madura que con creces ha superado la juventud. Se separa así esta versión del espectáculo de la norma: el cuerpo pornográfico, seductor, es por definición un cuerpo joven, hermoso, firme y curvado. La mirada voyerista rechaza el cuerpo de la mujer madura, el que deviene residuo, inservible en términos erótico-sexuales.⁴³ No es así en *¿Quién viene con Nelson Torres?*, al menos de acuerdo al modo como se presenta y desarrolla el espectáculo. Este es fiel al vocabulario, las fórmulas retóricas y los fetiches propios del cuerpo pornográfico: la estriptisera aparece en ropa interior, con botas negras de taco aguja que le llegan hasta más arriba de la rodilla y guantes rojos largos.⁴⁴ Las prendas interiores se superponen unas a otras en

⁴² Al respecto expresan Pamela y Roma Gibson: «La estética de la película pornográfica se sustenta sobre la metáfora del cuerpo como máquina» (*Dirty Looks, Women, Pornography, Power*, Londres, BFI: Publishing, p. 36). Y más adelante: «La fantasía pornográfica invariablemente nos remite al mundo de las máquinas [...] en los cuales todos, finalmente, se hallan atrapados» (p. 37).

⁴³ La selección de una estriptisera mayor en vez de una mujer joven se conecta con lo que decíamos más arriba sobre el modo como una estructura rizomática redefine lo residual al reciclarlo y resemantizarlo.

⁴⁴ Berkeley Kaite indica que «el cuerpo pornográfico es un cuerpo textual repleto de inscripciones fetichistas. Los fetiches favoritos de los discursos pornográficos contemporáneos son los zapatos de taco aguja, la ropa interior y las medias (caladas)». Todos intervienen en la «lógica de la seducción» (*Pornography and Difference*,

capas que revelan y ocultan a la vez, en un juego de exceso y carencia entre las botas y los guantes, el portaligas y las bragas rojas, el sostén también rojo, una suerte de camisón corto, negro y transparente, y dos «boas», una negra y otra blanca, al cuello. El espectáculo culmina con el desnudo total que la estriptisera, sugestivamente, juega a ocultar con la boa negra (símbolo fálico, por cierto, que enfatiza el exceso frente a la carencia) semicubriéndose los senos y la zona genital. Como todo cuerpo pornográfico, este también es un cuerpo adornado, condicionado de acuerdo a los discursos falocéntricos de la sexualidad. La posicionalidad de un cuerpo que ha superado la edad del *sex appeal* en un espectáculo cuyas normas requieren la presencia de un cuerpo joven produce una tensión significativa: el cuerpo expuesto se resiste a la mirada voyerista y cuestiona así tanto la escopofilia⁴⁵ reificante del cuerpo de la mujer como el repertorio de estereotipos femeninos postulados por el patriarcado.⁴⁶ La secuencia, por cierto, se presta a diversas lecturas, especialmente si se consideran sus entrecruzamientos con los otros segmentos. Tal análisis, que es central para una comprensión acabada del campo de significaciones del video, sobrepasa sin embargo los límites de este trabajo. Baste decir aquí que el *striptease* de *¿Quién viene con Nelson Torres?* obliga a reconsiderar las definiciones, limitaciones y rebajamientos que la mirada masculina y el discurso falocéntrico imponen sobre los cuerpos y la sexualidad de las mujeres, así como la censura de que estos son objeto por los sectores moralistas y conservadores de la cultura chilena. Llama también la atención sobre los modos como la sociedad

Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 72). Más adelante, estudia cómo la tensión entre la escopofilia y la amenaza del cuerpo femenino aparentemente «castrado» se negocia a través de los fetiches.

Roland Barthes, por su parte, escribe: «las pieles, el abanico, los guantes, las plumas, las medias de malla, es decir, todos los adornos, constantemente transforman el cuerpo en un objeto de lujo» («Striptease», *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957).

⁴⁵ El término escopofilia se refiere específicamente al «placer de la mirada». Aplico el término en el sentido que le da Laura Mulvey («Visual Pleasures and Narrative Cinema», en *Visual and Other Pleasures*, Indianápolis, Indiana University Press, 1989, pp. 15-26), es decir, el placer de mirar a una persona como objeto erótico. La Real Academia Española define «escopo» como «objeto o blanco a que uno mira y atiende».

⁴⁶ «Solo los cuerpos más hermosos son medidos y todos los casos de exceso se omiten de los cálculos». Lynda Neal: *The Female Nude*, Londres y New York, Routledge, 1992, p. 70.

patriarcal reifica, comercia o descarta los cuerpos de las mujeres en el mercado del sexo. Por otra parte, la fragmentación e intersección del *striptease* con las otras secuencias enfatiza la centralidad del cuerpo femenino como texto y/o fenotexto de las construcciones discursivas patriarcales y de las disciplinas que cimentan su poder y hegemonía. Esto, sugiero, está contenido en la diversa duración de los fragmentos: algunos llegan a un minuto o más, otros en un *flash* que puede, incluso, pasar desapercibido al ojo poco atento. El *striptease* interviene cada segmento, al mismo tiempo que es intervenido por estos. Este tejido de secuencias fragmentadas e imágenes yuxtapuestas debilita las barreras temáticas de cada secuencia y, al reposicionar cada segmento en su contacto con los otros, lo resemantiza. Así, por ejemplo, a primera vista y por separado, el *striptease* y el testimonio de Nelson y su madre no parecieran congruir en ningún punto. En mi análisis, sin embargo, la intersección entre ambos segmentos reposiciona la visión del cuerpo de la estriptisera, le permite a Rosenfeld y Eltit cuestionar convenciones a nivel de imagen y plantear lecturas «a contrapelo». Así, el *striptease* no solo es interrumpido por, e interrumpe otras secuencias, sino que también al volver a él frecuentemente se recurre a una escena ya vista o se lo acelera recurriendo a la elipsis. Al menos dos veces, por ejemplo, se retorna a la secuencia en que la estriptisera se saca los guantes, aunque se trata de dos tomas distintas. Se repite el acto, pero las imágenes son diferentes.

Según los créditos, el *striptease* se filmó en la Boite Hollywood de Valparaíso, pero la filmación no es de un espectáculo «en vivo», según lo revela la ausencia de audiencia: el bar está vacío; nadie, excepto las personas involucradas en la filmación, ve el espectáculo. La cobertura totalizadora que la estriptisera hace del escenario, sin embargo, corresponde a la de un espectáculo en vivo, como si la actriz estuviera satisfaciendo la mirada de espectadores presentes. No parece bailar ni desnudarse exclusivamente para la cámara a la que, frecuentemente, le da la espalda. ¿Por qué, entonces, decidieron Rosenfeld y Eltit excluir la escopofilia de la audiencia? Como señala Laura Mulvey, tres tipos de mirada intervienen en el cine: la mirada de la cámara, la de los actores (personajes) que intercambian miradas dentro de la diégesis y la del(os) espectador(es) del producto final. La mujer, en cuanto objeto erótico, aparece principalmente en dos de estas instancias: en la diégesis como objeto de la escopofilia de los personajes

(hombres) y como objeto erótico de los espectadores del producto final. La eliminación de la audiencia del *striptease* borra la escopofilia interna masculina que, en este caso, habría sido múltiple, y posibilita la intervención de miradas cuestionadoras. En este sentido, se abre un espacio visual que no ha sido definido. También le permite a las creadoras destacar la última instancia, la mirada de los espectadores del video, que es desde donde se producirán las miradas alternativas.⁴⁷

Dado que se trata de un *striptease*, la mirada que supone, dentro de la economía heterosexual, es una mirada voyerista masculina. Esto no significa, por cierto, que todos los espectadores sean hombres pero, como sucede en todo texto pornográfico, se trata de una mirada que «se apropia de la mujer representada».⁴⁸ También las espectadoras tenderán a asumir la mirada masculina, es decir, a considerar a la bailarina como objeto de la escopofilia masculina e interpretarán los elementos fetichistas –guantes, botas, boas, portaligas, etc.– de consuno con ella. La cuestión central entonces, que informa esta parte del video, es de qué forma los «modos de ver» (masculinos) son susceptibles de un cuestionamiento profundo que permita la inclusión de puntos de vista alternativos (femeninos). O, como señala Rosemary Betterton, cómo cuestionar el discurso existente.⁴⁹

Por cierto, que ya he aludido a algunas de las estrategias intervencionistas de la escopofilia del espectador con que Rosenfeld y Eltit cuestionan y problematizan el discurso canónico del *striptease*: la elección de una estriptisera que ha pasado su juventud; la exclusión de los espectadores inmediatos del *striptease*; la fragmentación y entretendido de este segmento con los otros; la alteración de la progresión del *striptease* y la variación en la velocidad de los movimientos de la actriz:

⁴⁷ Por otra parte, la inclusión de la escopofilia de la audiencia habría dificultado la relación, ya de por sí difusa, entre esta parte del video y las demás al incluir una variable que las otras no comparten.

⁴⁸ Berkeley Kaite: *Pornography and Difference*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 67. En este mismo sentido apunta Lisa Tickner: «Se venden los cuerpos de las mujeres a hombres y mujeres, y esto las involucra y colude en su propia reificación y las conduce a identificarse con características exhibicionistas y narcisistas». «The Body Politic, Female Sexuality and Women Artists since 1970», en Rosemary Betterton (ed.): *Looking On, Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, Londres, Pandora Press, 1989, p. 237.

⁴⁹ «No se trata de encontrar nuevos modos de decir, sino de cuestionar el propio lenguaje». Rosemary Betterton: *Looking On, Images...*, ed. cit., p. 206.

algunos se retardan ostensiblemente, otros se apuran, interrumpen o eliden; los cambios de color de la imagen, principalmente a sepia. Eltit y Rosenfeld utilizan también la música que acompaña el *striptease* y los textos que se superponen a algunas secuencias para suspender el placer que produce la mirada masculina reificante del cuerpo de la mujer. En el primer caso, se trata, como señalé más arriba, de una música rítmica, principalmente de instrumentos de percusión, para nada sugerente, que, sin variar su intensidad ni ritmo, acompaña tanto el *striptease* como otros segmentos: las escenas de saqueo, la de los pies en el agua, por ejemplo. La música es, como se sabe, elemento constitutivo del *striptease*, por cuanto guía el baile y los movimientos de la actriz, y singulariza determinados momentos en la progresión del desnudo. En el video la música cumple solo la primera función, pero se descoloca incluso en este sentido por cuanto, como ya indiqué, el mismo ritmo acompaña secuencias totalmente ajenas al *striptease*.

La extrañeza de los textos que se incluyen con algunas tomas del *striptease* interfiere la escopofilia de modo más radical, dado que, al no estar claramente relacionados con el espectáculo porno, actúan como distractores imposibles de ignorar. El primero «he podido vivirme todavía, nunca me he visto, apenas opongo resistencia» acompaña la imagen de la estriptisera que comienza a quitarse el sostén. A nivel fonético, «nunca me he visto» puede entenderse como «nunca me visto».⁵⁰ Tal ambigüedad, que acentúa la opacidad del texto, concentra la atención sobre el significante que, en el espectáculo, corresponde al cuerpo de la actriz. Esta versión deconstruye lo que sigue «nunca opongo resistencia», por cuanto el reconocimiento del cuerpo en cuanto materialidad constituye una forma de resistencia. El cuerpo tiene autonomía, no es un simple vehículo de placer sexual. El segundo texto: «Una noche me desperté en plena oscuridad y no pude ver nada. Quisiera ser cual aquel que otro ha sido alguna vez», conecta imágenes del *striptease* (la mujer continúa manipulando los guantes rojos) con otras de la sordomuda, quien aparece leyendo el texto que se escucha. La segunda frase, por otra parte, evoca el texto de la ecografía con el cual establece una conexión rizomática. El tercer texto, que acompaña la escena en que la estriptisera vuelve a quitarse los

⁵⁰ Le agradezco este y otros valiosos alcances a Soledad Bianchi, quien, con característica agudeza analítica, leyó una versión final de este trabajo. También a Juan Carlos Lértora, buen conocedor de la obra de Diamela Eltit.

guantes, esta vez poniéndose uno sobre el hombro mientras baila y se desabotona el otro, dice: «Pues como te hiere, te hiere por no saber quién eres y dónde estás te hiere y te hiere la mesa, te hiere el telón, las palabras que usas que tú hablas te hieren, pero no te hieren nada porque nunca sabes lo que son las cosas y como tú no sabes el nombre de las cosas te hieren todas las cosas que no sabes». ⁵¹ El último texto, que otra vez combina escenas del *striptease* con las de la locutora sorda, quien esta vez aparece en cámara leyéndolo, dice: «Cuando por fin pude aprender a decir la palabra yo, los otros me tuvieron que llamar durante mucho tiempo por la palabra yo, porque no sabía que la palabra tú quería decir yo». Aunque por motivos de espacio no me puedo detener en cada uno de los textos, es necesario destacar, por ejemplo, la concentración sobre la mirada o, lo que es aún más decidor, sobre la ausencia de la mirada, de la mirada marginada, por cierto, en los primeros dos textos. Si bien este contenido está también en el segundo texto, los otros enfatizan la conexión entre lenguaje e identidad. Las palabras hieren y marginan cuando su contenido es, por ejemplo, excluyente. Este texto, por otra parte, destaca la opacidad del lenguaje y la frecuente autonomía del significante. En conjunción y contraposición con los otros elementos estructurales del video ya comentados, pero particularmente aquellos referidos a las dos secuencias sobre las cuales me he concentrado, estos textos deconstruyen la mirada masculina que define el cuerpo de la mujer como una entidad principalmente biológica, en el caso de la ecografía, y erótico/sexual, en el *striptease*. Así, los textos refuerzan lo ya postulado: en *¿Quién viene con Nelson Torres?*, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit construyen un objeto artístico multivalente y dinámico cuyos elementos, en constante movimiento y transformación, cuestionan y desmontan estructuras de significación unívocas para originar campos semánticos plurivalentes y flexibles, cuyos límites, como en toda estructura rizomática, no son nunca fijos. Cada lectura propondrá una cartografía nueva, necesariamente dinámica, que difícilmente logrará dar cuenta de ella por completo.

Los aportes y la significación de esta colaboración quedan, espero, ampliamente documentados. Se trata de una trayectoria de creación

⁵¹ El texto del *Kaspar* de Handke dice: «The sentence doesn't hurt you yet, not one word. Does hurt you. Every word does. Hurt, but you don't know that that which hurts you is a sentence that. Sentence hurts you because you don't know that it is a sentence».

artística sostenida por más de dos décadas que ha reconocido el proceso de colaboración en sí como un campo de expresión política o, en palabras de Eltit, «como arma política de construcción cultural».⁵² La colaboración de estas dos creadoras no solo integra habilidades y conocimientos complementarios, sino que enfatiza la mutualidad por sobre la competencia, la interdependencia por sobre el individualismo. La colaboración deviene así una alternativa a la competitividad, motor central de la cultura patriarcal y del mercado, su concomitante económico, cuya profunda crítica constituye uno de los focos del proyecto estético de Rosenfeld y Eltit. También esta colaboración demuestra que la renovación artística encuentra un espacio nutricional en el trabajo compartido. Si bien el trabajo individual de cada creadora se conecta con sus creaciones conjuntas, estas exploran, en la conjunción de texto e imagen, espacios y expresiones distintivas. Afortunadamente para las artes y las letras chilenas, la colaboración entre estas dos creadoras es constante, sigue vigente y no se interrumpe cuando una u otra se ausenta de Chile. Hasta donde sé, hay varios proyectos en carpeta: las dos partes que seguirían a *¿Quién viene con Nelson Torres?*, una película sobre cuchepos, cuyo guion ya existe, y la edición final de las diversas entrevistas que realizaron con personalidades del mundo político y cultural durante las décadas de los 80 y 90. Desde luego, se trata de la colaboración artística y cultural más fértil y valiosa de las últimas dos décadas en Chile.⁵³

María Claudia André y Patricia Rubio (eds.): *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*. Santiago de Chile, RIL editores, 2005.

⁵² Diamela Eltit: «Co-laborar», en María Claudia André y Patricia Rubio (eds.): *Entre mujeres: colaboraciones...*, ed. cit.

⁵³ Lotty Rosenfeld fallece el 24 de julio de 2020 y deja un inmenso legado en la escena artística nacional. Su herencia más importante es la colaboración junto con otras mujeres, como Diamela Eltit, que nos ha permitido conformar redes de apoyo para difundir los cuestionamientos a los poderes oficiales. (*N. del E.*).

La lengua escénica como destino

ALFREDO CASTRO

Más que poner en escena lo que intento es una RECONSTITUCIÓN DE ESCENA.

Hago amagos de calzar las imágenes con esa matriz de todas las imágenes.

Para eso me es necesario volver continuamente al lugar del crimen, al origen, buscar las huellas, rastros e indicios.

Volver al origen de la imagen, que no tiene eco, ni pasado próximo, pero sí resonancia arcaica.

Volver al origen de la palabra, de esa palabra que es enfermedad, que hiere, mata y fustiga.

Al origen del gesto, allí donde se revienta la palabra desesperada.

La puesta en escena, para mí, a veces es síntesis de lenguajes, otras es exceso, espesura de signos, yuxtaposición drástica de contrarios, supresión de transiciones, segmentación y multiplicación, pero es siempre un enigma, un secreto, jeroglíficos, que el espectador deberá descifrar, según sea su capacidad de enigma, de sueño, de secreto.

Palabras y cuerpos, ambos considerados objetos destinados a coexistir, se disputan la conquista de un lugar en el cual expresarse.

Este lugar de coexistencia es el Espacio Escénico, que comprendido como continente, permite al lenguaje y a los cuerpos desplegarse, desplazarse, desdoblarse, proyectar su materia y su sombra.

La comparecencia de cuerpos que hablan y de un lenguaje que requiere de un cuerpo para expresarse hace del teatro una experiencia única en su tridimensionalidad, en su revelarse en este Espacio-Lugar, único territorio donde es posible aproximarse al Ser, al Ser Presente, a través de la experiencia vívida de los actores, que comparecen en este espacio, en todo su dolor, miseria e inutilidad, como más

próximos a la verdadera vida, como enteramente llenos, en el vacío de este espacio.

Es en un espacio insaciable donde la Puesta en Escena escribirá, superando al teatro mismo, a la misma realidad, e inscribirá imágenes acústicas, gestuales, sígnicas, metafóricas, metonímicas, que permitirán asociar, tejer, anudar.

Se hablan nuevas lenguas, se traza una nueva caligrafía, se crea un nuevo lenguaje.

Más que un desplazamiento por un lugar, físico o mental, desde un punto a otro, lo que se escenifica es un transcurso, un devenir, en un tiempo concreto y otro metafórico, físico y simbólico, para luego desaparecer.

Esta presencia y fugacidad hacen del espacio escénico el lugar de la subversión donde lenguaje e imagen no trabajan en lo teatral, tampoco en el subtexto, sino en la palabra y la imagen, invocadas para conjurar, blasfemar, conmover, porque ella dice lo que dice.

Mi trabajo con material testimonial en la Trilogía de los años 90 me enseñó y me permitió desmontar eso llamado teatro y descubrir el valor fundamental de «lo teatral», recuperando un lenguaje que había sido expulsado de la escena: «lo teatral del teatro».

Lo teatral en la palabra salvaje, en los cuerpos, en la imagen, que se apropia con violencia del lugar escénico, para originar un paisaje que trasciende lo escénico.

Pero la palabra que su nombrar evoca, guarda también su secreto.

En su desparpajo no lo dice todo y en este ocultamiento radica su fascinación: hacer destellar, peligrosamente, eso que no debe ser dicho.

Teatro que abandona el teatro, escenas que abandonan la escena, palabras que dejan de ser palabras, gestos y muecas que contaminan, descienden y trascienden lo escénico para ir a reproducirse y expandirse infatigablemente por nuestro deseo, por nuestro secreto, adquiriendo las más diversas formas en el imaginario de cada espectador. Un espectador que por el poder de esas escenas, que hacen las palabras, pasa a protagonizar él mismo su secreto, amparado en la clandestinidad de una supuesta ficción. Esto permite al teatro hacernos creer fugazmente que nuestro deseo, nuestro secreto, es posible de ser escenificado y vivido en todo su poder si lo cubrimos con la apariencia de la ficción.

Lo que siempre intento es precisamente suspender la ficción, cual sea la naturaleza de un texto, para estrechar el vínculo con el origen, para oír por primera vez, para ver como si fuera la primera vez.

Así, los textos, es decir, todo lo que sucede y ocupa la escena, logran provocar en el espectador y en los actores una representación, a nivel de la idea y la emoción, relacionada con una biografía común, no por las historias que en ellos se relata, sino porque producen un reconocimiento. Este reconocimiento en el lenguaje permite la posesión de un lugar.

Un lugar que no es simplemente un algo, sino un algo que ejerce cierta influencia, es decir, que afecta al cuerpo que está en él.

Me refiero con esto a la idea de lenguaje como Patria u Hogar.

Nunca ha sido la narración de historias particulares lo que me ha interesado llevar a escena, sino la carga emotiva y el poder de evocación que contienen los textos para, precisamente, trascender a lo Mítico y Fundacional: La Raza, La Diferencia, La Ausencia, El Espectáculo, La Sexualidad, La Locura y La Muerte, El Poder, La Ley son los grandes Temas sobre los que he querido reflexionar.

Si todo texto es asumido como testimonial, ese texto Nombra, es decir, hace Existir sobre un escenario aquello que, a fuerza de existir en demasía, ha perdido ya para nosotros su carácter de cosa real. ¿Qué teatro puede resistir el peso de la realidad? Es necesario entonces reclamar la realidad en el teatro, para que aparezca ante nosotros despojada de cotidianidad y se nos presente como única, violenta, crítica y nueva.

Se nombra, se hace vivir. En ese nombrar se devela un lenguaje cargado de tristeza, tristeza por el destino común en el que actores y espectadores se reconocen como hermanos de sangre y descubren sus semejanzas ocultas.

Se entra así en el desdoblamiento y la fascinación necesaria, para reconocerse a uno mismo en un otro. Este reconocimiento no puede efectuarse más que a través del lenguaje. Conocerse en el otro es conocerse con su doble de lenguaje.

Lo teatral nos pone frente a la riqueza infinita e inagotable de un no-lenguaje, frente a la desmesura del silencio, frente al vacío, frente a la inutilidad, a la historia, a la memoria.

De lo que se trata es de expresarse, de liberarse, de satisfacerse, de fundar una experiencia más que un saber, en torno a la cual se articulan las preguntas y dudas que nos atormentan.

Creo que los lenguajes de los Directores Teatrales son lenguajes privados, son los lenguajes que anima la soledad, en ellos se cuele lo

real y todo el poder de terror revelador que lo real conlleva. Arrastran consigo un lugar, un paisaje: la Patria, el Hogar, que en cada Puesta en Escena son revisitados escénicamente, en el lenguaje y en las imágenes, conformando un cuerpo escénico que le pertenece, que lo hace Ser.

En la Puesta en Escena, el espacio escénico se transfigura en el lugar al que siempre se retorna, el lugar de todas las formas, el lugar de los posibles, el lugar de la escena siempre deseada.

Desde los orígenes y la fundación del Teatro La Memoria, uno de los objetivos primordiales que me propuse fue que, junto con la creación escénica, y en función de esta, se crearan marcos teóricos que alimentaran y sustentaran estas producciones. Este propósito no es externo, sino que surge de una necesidad personal que radica en el goce por el saber y en el intento por llenar el vacío de material teórico que existía, y creo que aún existe, sobre la práctica de nuestro oficio, que permitiera constituir un cuerpo de pensamiento crítico, que estimulara el debate, la reflexión.

También de esta necesidad surge el nombre de esta Compañía: Teatro La Memoria.

Entiendo a un creador como un ser habitado por un exceso de historia, que pulsa por ser narrada; habitado por una memoria, comprendida como una experiencia eminentemente individual, privada, secreta, a la cual el sujeto que la vive tiene acceso privilegiado y es intransferible. Mi intención fue, desde los inicios, confrontar o poner en crisis esta experiencia del vestigio, de la marca individual y privada, con fenómenos sociales, políticos, colectivos y públicos.

Paul Ricoeur define la memoria como «ente del tiempo y del olvido en cuanto tiempo destructor». El problema del olvido, continúa Ricoeur, «es que se lo remite exclusivamente a una dimensión conflictiva y antagónica con la memoria, pero el olvido es también el abismo en donde la memoria extrae el recuerdo».

Es en la herencia del pasado en cuya huella se constituyen todas las aproximaciones a los futuros posibles. Pasado, huella, marca, mácula, pérdida solo pueden existir como espacio de la experiencia. El intercambio entre este espacio de experiencia secreta, íntima e individual con la contingencia, los acontecimientos sociales, políticos, permite que una creación se inserte en el presente vivo de una cultura y se constituya en conciencia histórica.

¿Es lo mismo memoria que imaginación? ¿Es una persona creativa y su creación única, contingente, política, subversiva, poética, poderosa y densa en su lenguaje textual y visual porque preserva, trabaja, con su memoria, su huella, su mácula, su pérdida, o porque tiene imaginación? ¿Es la activación de la memoria una representación igual que la imaginación? Indudablemente existen entre ellas relaciones e implicaciones, pero, aunque ambas operaciones (imaginación y memoria) cumplen funciones similares (hacer presente lo ausente), es necesario introducir la dimensión temporal para comprender la especificidad de la memoria. El aparente problema (moral) de la «huella», de la memoria, es su relación con la fiabilidad del recuerdo, toda vez que el tiempo ha transcurrido y el olvido se ha instalado. Pero la memoria, aunque llena de errores, imprecisiones y paradojas, no tiene pretensiones de «verdad» (es decir, de moral) y en su reconstitución, como material de creación, se instala como identidad, personal y colectiva, como política y ética. El problema del creador imaginativo, de la imaginación, de la imaginación sola, es que esta opera solo en la ficción de esa imaginación, pretendiendo camuflarse en una «verdad», en un verosímil. Para esto debe recurrir a otros referentes como Ley, referentes metodológicos, ideológicos, estéticos, políticos, teóricos, que operan como meros gestos o síntomas.

Personalmente me interesa la práctica artística como ejercicio político de una conciencia crítica y de manifiesto rechazo y discrepancia con las instituciones de poder, como desenmascaramiento de todo centro, como subversión de todo mensaje autoritario, para penetrar en esa otra realidad, esa otra historia, en lo múltiple, lo diverso, lo heterogéneo, en la multiplicidad de significados simultáneos que puede contener el lenguaje escénico. Por esta razón no me adhiero a ninguna metodología, ni a nada que pueda privarme de libertad y autonomía en la creación.

Me interesa que, cual sea el origen de mis materiales de trabajo, textos dramaturgicos de autor o testimoniales, no ofrezcan duda de ser Reales. Toda mi experiencia escénica se funda en la realidad, por lo tanto, estos textos deben ser siempre asumidos por los actores como biográficos, con el fin de que se constituyan sobre el escenario en palabra prohibida y blasfema, para penetrar en lo secreto, lo arcaico, en el origen de las cosas.

No existen los hechos, sino sus interpretaciones, el tiempo, la memoria, el olvido y la historia.

Azotado, herido, pero expuesto a la hostilidad de lo Real, que raramente tiene que ver con la verdad, debo decir que este oficio de la puesta en escena ha consistido, para mí, en la verificación y relectura de esa realidad, es decir, en una interpretación de la realidad. Mi saber es más bien el intento de articular una comprensión originaria, en la cual las cosas estaban ya descubiertas. Esta articulación se llama interpretación y su manifestación como creación es la reconstitución de escena.

Para poder reconstituir una escena, Real o de Ficción, es decir, para traspasarla del texto al cuerpo, al espacio, al tiempo de lo teatral, es necesario instalarse y transfigurarse en cada uno de los protagonistas de esa escena, sean cosas, personas u objetos. Esta labor bordea con la función alucinatoria de la imaginación, con el goce de la escritura, con la interpretación de un escucha, con la arqueología de los sueños. Pero no es esa escena la que debe ser reconstituida como puesta en espacio, sino el texto del relato de esa escena, así como tampoco es el sueño soñado lo que puede ser interpretado, sino el texto del relato del sueño.

Es el texto del relato de esa escena el que pide ser exhibido, representado, reconstituido y reinterpretado, pues no hay relato sin un principio de interpretación, ya que donde un hombre habla, cuenta, sueña, representa, actúa, otro se alza para interpretar.

Con la creación de esta Compañía de Teatro (Teatro La Memoria), el teatro ha operado, para mí, como acontecimiento y como manifestación de un mundo ya perdido, en la búsqueda no de un lenguaje, sino de un dialecto, de una lengua muerta, de un habla única y originaria, que se organiza y materializa en cuanto accidente, operando como una reconstitución de escena. Pero esta reconstitución no es una operación explicativa, sino que es un relato que comprende en él y transforma en él a quien interpreta, es decir, a espectadores, actores, director. Sí, es una experiencia Subjetiva toda vez que es experiencia personal, intransferible, relativa, anímica e intangible, pero en cuanto representación, es experiencia pública, transferible, absoluta, racional y tangible.

Creo o intento enfrentar la puesta en escena como el lugar donde el texto, el actor, el teatro y el lenguaje dejan de ser verdad (verdad como teatro, verdad como imitación de la realidad), para convertirse en ese algo más que la verdad, o real en extremo, donde se tiene la sensación de que siempre algo está ilegítimamente en otra cosa. Así

me siento yo frente a la realidad, así son las historias, los testimonios y textos dramáticos que he elegido narrar escénicamente.

He tomado de esas realidades unos fragmentos, algunos recortes, tan solo un instante, una prenda, una prenda íntima, con idolatría, con veneración, para fijarla escénicamente como mi objeto de deseo, no para representar algo, sino para que algo aparezca, para que algo venga a la presencia, para intentar la instauración de un mundo, en el que las cosas pueden llegar a ser.

Alfredo Castro (ed.): *Mano de obra/Diamela Eltit*
(adaptación para teatro).
Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2007, pp. 19-27.

Conversación con Diamela Eltit¹

¿Cómo fueron tus inicios en la lectura?

Yo más que leer y empezar de una manera muy didáctica, con cuentos infantiles, juveniles... no, no tengo esa historia. Mi historia es más saltada porque yo lo primero que leí, de leer leer, fue una novela, cuando tenía quince años, de Hemingway. *Por quién doblan las campanas*, y porque lo encontré en la casa. De esas cosas sorprendentes, y lo leí porque estaba en cama enferma. Entonces tenía que matar esas horas tediosas y leí ese libro y me gustó mucho. Fue una partida sin retorno. Seguí leyendo y –como te digo– me salté todos los temas de literaturas juveniles o los cuentos infantiles. Eso no quiere decir que yo no leyera revistas, diarios o lo que cayera. Era una lectora no jerarquizada, pero no pasé por esta experiencia formativa o –digámoslo así– «deformativa» de ciertas lecturas. Eso me dio un piso más alto. Ahora, lo interesante de eso es que es un título bastante funerario: *Por quién doblan las campanas*; y haciendo conexiones más finas y menos comprobables –yo estaba enferma cuando lo leí– y lo que dice ese libro es que las campanas están doblando por mí. Entonces, en ese sentido, había una conexión, un espacio que me pareció bastante liberador en el sentido de que había otro lugar que yo podía cruzar que era el espacio de la lectura, que también es un espacio relacionado con la no vida, lees otros y dejas de vivir lo tuyo. Entonces fue una lectura precoz y, en ese sentido, fue muy importante porque me formé mucho como lectora por haber empezado por ahí y no por Blancanieves. Entonces

¹ Esta es una conversación ficticia que ha sido elaborada principalmente sobre la base de tres libros de entrevistas: Michael Lazzara: *Diamela Eltit: conversaciones en Princeton*, 2002; Leonidas Morales: *Conversaciones con Diamela Eltit*, 1998; Mónica Barrientos: *No hay armazón que la sostenga. Entrevistas a Diamela Eltit*, 2017, y las entrevistas de Javier García Bustos en «Palabra Pública» (2020) y Claudia Cavallín en *Latin American Literature Today* (2021).

me dio una entrada más severa, de más piso mental y simbólico. En fin, a los dieciocho años ya había leído a Joyce, había leído a Freud, las obras completas, a Marx, el *Manifiesto Comunista*. Entonces tenía ya un horizonte cultural fuerte y denso.

¿Qué importancia les otorgas a esas primeras lecturas?

Yo empecé no bien porque a los dieciocho años ya haber leído las obras completas de Freud... , naturalmente no las entendí y las leí como una novela, pero me permitió que me fueran ingresando proyectos, estructuras, no solo un andamiaje de lenguaje muy poderoso para mí, que me sirvió para pensar el lenguaje, sino además el poder pensar estructuras muy nuevas como la freudiana, pasar desde la hipnosis al inconsciente, o haber leído el proyecto joyciano con la gran alteración del narrador.

¿Cuáles fueron los factores más importantes que influyeron en tu formación como escritora?

Muy prematuramente empecé a leer y encontré ahí una estética. Yo tuve la suerte de haber encontrado en la lectura un agarradero. Agarré ahí algo. Y después, la tarea más larga fue llegar a escribir. Leí, leí y leí más... y bueno, como decisión obvia estudié literatura. Casi no había otra posibilidad para mí porque verdaderamente tenía ahí toda mi energía. La tarea más complicada para mí vino después de la lectura y, sobre todo, después de haber estudiado la literatura, que era el momento de tomar la pluma, porque sí me había dado cuenta de que la escritura no es inocente. No escribes para salvarte ni para tu propia honra. A veces escribes para tu propia deshonra. Entonces, eso fue tal vez lo más complicado.

Dentro de esas lecturas indiscriminadas e infinitas me hice muy lectora, muy exageradamente lectora hasta encontrar un cierto tipo de literatura que me producía, digamos, efectos, efectos intelectuales. Encontré ciertos hitos, ciertos momentos con los que hice una especie de columna vertebral de las literaturas con las que yo estaba muy cercana: mi deseo, digamos. Pero para mí la tarea más grande fue cómo construir una literatura que a mí me remeciera como mano que escribe, que me remeciera la mano. Eso fue lo más complicado:

desarrollar una cierta filiación literaria. Había ciertas literaturas que conmovían y otras [que] no... aunque había excepciones...

Y entre esas filiaciones, ¿quiénes figuraban?

Mira, yo creo que dentro de la literatura hispanoamericana me había importado mucho Rulfo. Me gustó mucho su poética. Tenía una economía que me parecía muy interesante. Claro, también me interesó mucho la línea de Joyce. Me interesó cómo retrabajaba *ad infinitum* muchas cosas: lenguajes, historias, signos, fragmentos. Y entre Rulfo y Joyce hay un entre, digamos, que era Faulkner, un medio, que también construía mundos extraños. Entonces, fui formando yo un tramado, y la novela, como el género más cercano, me permitió un modelo posible... porque, claro, a mí no me sirve Joyce, a mí no me sirve Rulfo, ¿me entiendes? Son inalcanzables... Y Sarduy con *Cobra*. Al leer *Cobra* yo vi una producción muy valiosa que yo creía que podía hacer. No *Cobra* exactamente, pero podía hacer algo parecido... *Cobra* sí me pareció una experiencia textual fascinante y me permitió elaborar mi primera novela, *Lumpérica*.

Tengo la sensación de que tus textos se conectan mucho con los de José Donoso –pero con el Donoso de una determinada época–, el Donoso de El lugar sin límites y de El obsceno pájaro de la noche. Casi me parece que, en cierto sentido, tú retomas el discurso donosiano donde él lo deja. ¿Hasta qué punto te parece una impresión correcta?

Mira, me interesa mucho José Donoso, y me interesa *El obsceno pájaro*. Me interesa mucho esa parte afiebrada de Donoso, donde Donoso te sube la temperatura. Sí, yo creo en las conexiones y, desde luego, me interesan. Y qué bueno sería tener una filiación por ahí. Para mí *El obsceno pájaro de la noche* es un libro potente y poderoso. También *El lugar sin límites* es un libro importantísimo desde el punto de vista de la configuración de ciertos sujetos en la literatura. Yo he sido una lectora de Donoso y, además, he tenido el privilegio de ser amiga de él cuando Donoso volvió a Chile. Entonces sí, yo creo que, dentro de los escritores, Donoso, Droguett, Brunet, Bombal, para nombrarte algunos, realmente estaban escribiendo. Estaban escribiendo: pongámoslo así. Porque a veces, curiosamente, de la misma manera en que

la ley no produce justicia, a veces la literatura no produce escritura. Y yo creo que ellos verdaderamente estaban escribiendo. Y yo quisiera también. Ese es mi deseo: escribir.

¿Cómo definirías tu proceso de escritura?

Yo trabajo de una manera abierta. Tengo una manera abierta de trabajo, o sea, pienso que, para mí, la escritura es una zona abierta, donde libero de todo, de una vida que está muy codificada porque hay que trabajar, porque eres familia, por cualquier cosa, tú tienes que tener rutinas y cumplimientos mínimos. Entonces, más o menos, yo creo que uno funciona mentalmente de una determinada manera, yo no necesito anotar porque, tal como no uso agenda, creo –estoy tratando de explicarme porque es algo que nunca me había preguntado hasta que tú me dijiste– que de la misma manera que no uso agenda, tampoco necesito una agenda para esto, porque pienso que las cosas tienen una dirección y es difícil que en mi vida cotidiana, por ejemplo, mañana esté almorzando en el Club de la Unión... no es posible en mi vida, pero sí es posible que esté almorzando en otro equis lugar. Entonces mi novela va en una dirección. Como mi agenda literaria que tengo en la cabeza me conduce a ese lugar. Por eso no necesito anotar, ni apuntar, ni nada de eso... creo, a lo mejor no es eso y no sé qué es...

Siguiendo con el tema de las otras hablas en las escrituras, tú afirmas en una entrevista con Michael Lazzara que «de la misma manera en que la ley no produce justicia, a veces la literatura no produce escritura [...]. Ese es mi deseo: escribir». ¿Qué es para ti escribir?

Como había afirmado previamente, es un desafío. No es únicamente una escritura de escribir cosas, de describir, sino escribir, que para mí es distinto, porque tienes que producir y despojar al lenguaje de su burocracia. Hay escrituras que solo describen y que son burocracias para contar, pero lo que me interesa es formular un cuerpo que tenga más densidad, que para mí es tridimensional, que tenga su propio cuerpo y su propio recorrido para establecer imágenes sorprendentes dentro del perímetro que se escogió. Por ejemplo, *Fuerzas especiales* tiene un lenguaje muy pensado para el sujeto que abordaba, más prestigioso como lenguaje para entrar precisamente al bloque del bloque. Y sigo en eso. Ahora estoy escribiendo una novela y mi tema es la escritura.

Sigo día a día pensando milímetro a milímetro la escritura y forzándome a mí misma a escribir, llamando a la escritora que hay en mí, porque cuando la leo, como la lectora que soy, me parece insuficiente y le exijo más. Entonces estoy agotada (risas), porque la escritora está explotada por mí a un nivel nunca visto, porque todo le parece insuficiente. Cada vez estoy más cercana del punto de partida. Para mí, el proceso es escribir, más que contar, porque la escritura cuenta y no es solamente una mediación, es en sí mismo una arquitectura. Sigo enteramente en eso en esta novela, donde me parece, como lectora de la escritora, que todavía la escritura no da el ancho, por eso estoy duramente trabajando palabra por palabra.

Sé que me he reformulado muchas veces. El pensar para mí ha sido algo no estable, que se va reformulando. Sé que me he equivocado, por eso voy cambiando y modificando en un sentido más político, por lo tanto, lo que dije antes podría tener errores conceptuales porque somos un conjunto de errores. Entonces repensarse es muy importante ya que nunca he estado segura en mi terreno de incertezas. En eso he estado y la escritura sigue siendo para mí tan compleja y la experimento con el mismo grado de incertidumbre de los siete años de *Lumpérica*.

¿Cómo ves la producción de la nueva literatura de escritoras hispanoamericanas?

Déjame decirte primeramente que si vives en un país hispanoamericano no es tan fácil estar al tanto de lo que se está produciendo en otros países hispanoamericanos. Las editoriales no traspasan fronteras; por lo menos yo sé más hoy de lo que pasa en Inglaterra a nivel literario que de lo que pasa en Bolivia, que es el país limítrofe. Vivir en México ha facilitado este aspecto de conocimiento porque aquí llegan libros de todos lados; también las editoriales grandes mexicanas distribuyen mucho mejor hacia el resto de Hispanoamérica. En lo concerniente a oportunidades para publicar, diría que en general hay una mejor voluntad de las editoriales en acoger libros de mujeres, en parte por este *boom* de la mujer que se está viviendo y que es naturalmente comercial. Algunas mujeres que publican han tenido bastante éxito. La mujer ha salido del espacio privado y ha llegado a un espacio público. En el área literaria se están produciendo textos muy interesantes, donde se interroga al sujeto de la escritura. Se interroga al sujeto literario con

todas las perversiones sociológicas que no me gustan, pero aun así creo que se produce una verdadera revolución en este respecto. Pero, paradójicamente, ese surgimiento de un *boom* de escritoras generado comercialmente al que me he referido es desafortunado. Se esconde lo más punzante y se saca a flote lo más literal, lo más caricaturizable. Hay novelas escritas por mujeres que son homenajes a los lugares comunes, pero se venden mucho. Te tienes que preguntar entonces quién promueve todo eso y el aparato consumista que se provoca. Te tienes que preguntar cómo una escritura supuestamente contracultural puede llegar a ser digerida tan rápidamente, cómo se ha hecho «sociable» sin batalla, sin heridos, sin muertos. Te preguntas y sospechas, lo cual no es negar el avance que ha hecho la mujer. De hecho, una de las cosas más espectaculares de este siglo ha sido el avance de las mujeres, es innegable. Se trata solo de que debemos analizar con más profundidad lo que está ocurriendo. Allí tienes un ejemplo de cómo un determinado modelo socioeconómico ablanda y arregla las áreas de conflicto, logrando comercializarlas, absorbiéndolas en su interior. Habrás leído obras en las que conflictos socioculturales muy serios terminan convertidos en recetas de cocina o en lemas publicitarios. En fin, es el riesgo. Es de esperar que la misma dinámica cultural se encargue de estabilizar aquello que el sistema de ventas ha desestabilizado.

¿Cómo caracterizarías lo «tradicional» en la historia de la narrativa chilena?

Sucede que hay miles de recursos técnicos que se pueden utilizar para escribir un texto y que no son usados. A mí me interesa deslizarme por el campo de apropiarme de esos diversos recursos. No es que esté experimentando: no hay nada que no esté probado. Pero en la literatura chilena se ha tendido habitualmente a contar una historia, a lograr un verosímil «real», y se ha ocultado la materialidad del hacer, de la escritura, que en definitiva es algo artesanal, y no natural, que se construye. El paralelo habitual de la literatura chilena es casi siempre la realidad, lo que llamaríamos lo temático. No es que a mí no me interese la historia o los temas, pero me parecen demasiado reiterados. Lo que me interesa es cómo abordar un tema, con qué recursos, cómo opera el narrador. No es que tenga un programa; es que pongo más énfasis en la producción. Un caso comparativo es *Hijo de ladrón*,

donde el autor en ciertos momentos cambia su registro del lenguaje y echa mano a lo lírico. Y no fue porque Rojas haya sido poeta, sino para utilizar técnicas necesarias en ese momento de su narración. En mi caso también está lo lírico, que a mí me sirve para la política del texto. Yo no soy poeta, pero muchas veces tomo lo lírico como simulación, así como en otras ocasiones me sirvo de lo teatral o de lo ensayístico. Uno puede apelar a todos estos registros del lenguaje porque precisamente está funcionando en ese estrato. El gran aporte de María Luisa Bombal fue ampliar las posibilidades del lenguaje que hasta ese momento existían en Chile. Puede ser un problema mío, pero me cansan los libros llenos de historias: me siento corriendo la maratón de una anécdota tras otra al lado de los personajes.

Por otro lado, toda tu vida te has dedicado también a la docencia. ¿Cómo entiendes tú el ejercicio de enseñar literatura, sobre todo en este momento histórico?

Yo siempre he estado en la docencia literaria y toda mi vida se ha cerrado sobre ese horizonte: estudié literatura, enseñé literatura, estoy en la Universidad de Nueva York enseñando escritura creativa, que se puede enseñar si la entendemos como pensar en conjunto con los estudiantes la cuestión de escribir. Nunca lo he visto como algo dicotómico, porque está en el área de mis intereses y tiene que ver con estudiar. Para enseñar tienes que estudiar. Me ha permitido volver sobre mis dilemas y, por otra parte, le he aprendido a los estudiantes, porque realmente hay cosas que para mí han sido muy iluminadoras con relación a sus intervenciones. También he tenido la suerte de estar con muchas generaciones, lo que me permite ver los movimientos entre ellas. Es una extensión de escritura, de hablar de literatura, de explorar más el carril.

Tú has querido escribir contra la comodidad, observando e interpretando ciertos códigos chilenos que crean estereotipos y opresión.

Hay que diferenciar entre esta escritura y las novelas, que me salieron así: son como los hijos, no hay mucho más que decir. El libro de ahora tiene el interés del transcurso desde una posición, lo que no quiere decir que yo tenga la verdad ni mucho menos. No me pongo en esos términos. Creo que los códigos de este país son los de un país

provinciano, por su situación geográfica e histórica. Un país pequeño, territorialmente hablando. Y eso tiene toda la carga de la opresión cultural e histórica. Es muy hegemónico el referente burgués, lo que no implica que la burguesía sea mala, porque también ha hecho grandes cosas; pero es una burguesía provinciana que tiene pánico a no tener apellido, que quiere ser lo que no es. Jamás, en ninguna parte, he oído esas conversaciones conmovedoramente provincianas que se dan aquí. Por ahí está la raíz de un país que se siente menor, que se ha ido formando muy de espaldas al mundo. El modelo pije, burgués, homogeniza todo, se repite en la televisión, los diarios, la vida social. Y la transición no ha logrado pluralizar ese orden. El discurso público le asigna un papel a cada cosa. A la mujer, por ejemplo: la prensa ha convertido a las actrices en la presa cautiva de estos años, obligándolas a hablar de lo afectivo, que se convierte en estupidez, aunque no lo sea. Veo esas revistas, generalmente cuando voy a la peluquería, y me siento agredida. Hay un estereotipo de la mujer que vende su vida y su muerte, y si no lo vendes tienes que pagar un precio. Por otro lado, están los perdones públicos, la confesión de haber sido alcohólico o drogadicto, una culpa enorme, yo lo encuentro dramático. Desesperante. Y nada de esto es casual o inocente.

¿Hay un tema sobre el que no has escrito y que te gustaría abordar?

Tengo un tema, sí. Un tema que tengo que ver cómo lo escribiría, pues como estudié literatura, leí obviamente en la universidad *Martín Rivas*, estoy hablando de pregrado. Lo leyó todo mi curso, hasta que me di cuenta de que la perra de la novela se llamaba Diamela, y eso fue un *shock*, porque yo estaba en una clase y todos leyeron que la perra se llamaba Diamela y yo consideraba que eso no era lo mejor que me podía pasar. Traté de mirar al techo y olvidarme de que la perra de Martín Rivas se llamaba Diamela, porque mi nombre no es común. Después leí otra novela fundacional argentina que se llamaba *El inglés de los güesos*, no me recuerdo en estos momentos el nombre del autor, pero es de esas novelas fundacionales, y la perra se llamaba Diamela. Entonces allí me dio *shock* porque... (risas) yo dije: todas las perras se llaman Diamela, las perras coloniales... (risas), mejor dicho, poscoloniales, porque son después de la colonia. Yo dije: a lo mejor debería escribir, pues yo soy la perra de la literatura chilena,

clarísimo, y a lo mejor, una perra de la literatura latinoamericana, si uno piensa en la novela argentina, más o menos de ese tiempo, que es la única. Tampoco es que salgan muchos perros, una perra que se llama Diamela. Entonces yo dije: habría que escribir una novela sobre la perra, pero tengo que pensarlo más. Es una idea, tengo que pensarlo muchísimo más.

¿Me puedes hablar un poco de lo que fue el grupo CADA?

Bueno, esa fue la parte más citadina de mi experiencia con la dictadura. Pero reconozco de inmediato que no voy a lograr nunca mostrarte lo que era. En esa época, CADA fue mi vida. Lo pasé bien, me reí, fui a fiestas, así que tampoco quiero que pienses que todo era... ¡No!... Fue mi vida. Viví en eso. Trabajé en eso y, claro, sufrí mucho también por lo que estaba pasando. Lo terrible es cuando uno puede hacer un discurso lacrimógeno, pero no es así. Es más, ¿me entiendes? Y lo lacrimógeno es torpe.

Entonces, el punto es que los integrantes de CADA estábamos pensando en qué relación posible se podría hacer entre arte y política. La gran pregunta era si se podría establecer una relación entre arte y política. Y nos juntamos algunos escritores y artistas visuales. En rigor, no fuimos tantos; fuimos cinco no más, y se pueden nombrar porque son muy pocos: Lotty Rosenfeld (artista visual), Juan Castillo (artista visual), Raúl Zurita (poeta), Fernando Balcells (sociólogo) y yo. Formamos un colectivo sin firma personal, sino como una marca casi anónima, y emprendimos una serie de trabajos en la ciudad. A todos nos interesaba la ciudad, que era una ciudad intervenida enteramente.

Hicimos varios trabajos. Primero fue con la leche: la leche como metáfora de lo que faltaba. Tomamos un ícono de Allende, que era la leche, y lo trabajamos. Tú vas a recordar que Allende tuvo un proyecto muy utópico, pero bien lindo, que era que cada niño chileno tomara medio litro de leche. Bueno, eso era imposible en un país como Chile en que había muchísimos niños desnutridos. Pero era linda la idea, y la retomamos para uno de los trabajos de CADA. Sacamos camiones lecheros... Fue muy complicado hacerlo y tal vez un poco deshonesto también porque engañamos a la gente de las compañías, pero sacamos los camiones lecheros igual... En fin, ese fue un trabajo.

Ahora, hubo otro trabajo, que fue más deshonesto aún, pero conseguimos que unos aviones civiles volaran sobre la ciudad y tiraran panfletos. De una manera muy deshonestamente los convencimos.

Pero tal vez lo más interesante fue el último trabajo en el que propusimos un rayado mural que fue *No+*, que era la palabra No con el signo +. Participamos en eso muchos artistas chilenos y, claro, para hacerlo bajo dictadura, pues teníamos que rayar ultraescondidos. En ese sentido, fue un trabajo bien político también. Fue nuestro trabajo más comprometido con nuestros propios cuerpos en la calle. Pero la idea (y así fue y así se cumplió) era que la ciudadanía completara ese rayado con sus demandas. Y la gente fue rayando «No+ Dictadura», «No+ Muerte», «No+ Desempleo»... Y los roteros también se sumaron con sus demandas desordenadas: «No+ Padres», por ejemplo... (Se ríe)... Eso fue en el año 83, a diez años del golpe de Estado, y fíjate que la consigna la tomaron después los sindicatos, y de ahí empezaron a organizarse las protestas. La tomaron también las mujeres: «No+ porque somos más»... porque somos en Chile más mujeres que hombres... así que «No+ porque somos más» en el más ambiguo sentido del término. En fin, fue la consigna que acompañó el fin de la dictadura. Entonces, fue un momento también en que el grupo se disolvió porque sentimos como si no pudiéramos hacer nada más. Si la convocatoria fue arte y política, pues el «No+» nos anuló, nos sobrepasó... Y claro, yo no saco nada con decirte que eso lo hicimos nosotros porque, efectivamente, el «No+» se transformó en un patrimonio social. Pero fue una experiencia muy interesante para mí.

Dentro de todas las obras que la crítica ha abordado, una de las que se habla últimamente es Zonas de dolor que, personalmente, me ha interesado bastante. Uno de los aspectos que más me ha llamado la atención es la relación entre los protagonistas de la acción de arte y la vinculación con la gente. ¿Cómo vivenciaste esa relación? ¿Qué recuerdos tienes de ese momento? ¿Cómo fue la lectura o el proceso mismo de la instalación de esta acción?

Todo acto de memoria es una elección entre varias memorias. Los actos, como fue, por ejemplo, la lectura de un manuscrito, se dan «en el aquí y en el ahora», y no se puede dar cuenta enteramente de lo que pasó, sino más bien, dar una cuenta más cosmética de lo que pasó,

pero tratando de ser lo más fiel posible a ese momento de manera vaga y amplia, sin ninguna construcción clara; sí pensaba en la necesidad, de forma quizás ingenua, de pasar ciertos materiales por sus materiales. Más que el prostíbulo, eran los materiales literarios. Fuimos y hablamos con la encargada del prostíbulo, pero no era el prostíbulo mi tema más importante. Había algo de extrañeza, pero obtuve la misma recepción, es decir, las personas que estaban allí, que transitaban por allí –había niños que eran de las mujeres que vivían en el lugar–... y pensé que iba a ser distinto, pero no. Fue la misma relación que si lo hubiese leído en un centro cultural. Eso fue un cambio, lo positivo fue que se ajustaba, pero ver cómo se rompen los preceptos de los sectores populares fue algo gratificante porque podría haber sucedido que yo no fuese escuchada. Lo que yo no rescato fue el lavado de la acera. En eso creo que me equivoqué por lo mesiánico y sacrificial que no estaban en mi mente.

Estoy pensando en lo performático fuera de la teatralidad, más bien en la «exposición» o «sobreexposición» que tienen los personajes en tus obras ¿crees que en la relación entre lo literario y lo político hay una intención de «salirse de la escena»? ¿Cómo los construyes?

Yo no era una performancera y siempre la relación con políticas de una obra, en el sentido de esa escritura, me pone al límite de no poder repetirlo, porque se hace o no se hace. Es muy performático, es muy presente, se está dando siempre en presente su escritura, ya que no tiene pasado ni futuro. Está siempre en presente y ve hasta dónde eres capaz de soportar algo que no está disponible y que tú tienes que llevarlo adelante. Pongámoslo así: la persona que escribe se enfrenta a límites, a lo propio, a lo impropio, a lo paradójico, o cuántas fallas... o una falla lúcida –tampoco me gustaría una falla no lúcida, porque las fallas deben tener una cierta lucidez como falla–. Nunca lo he podido vivir de otra manera, aunque me gustaría tener una relación menos tensa con la escritura, con la exposición, con la misma sensación repetida de que en la experiencia no hay *performance* que te pueda servir para la nueva *performance*... ninguna, porque en esa situación particular es cómo tú puedes llegar a los límites que son siempre políticos, estéticos, y no concesivos con la escritura misma. No concederle a la escritura otro lugar que el que, a mi juicio, se merece.

Para que exista lo performático se debe exponer a un otro, ya sea un evento o una escritura, y para ello se necesita al menos dos. ¿Hay una intención en tu proyecto de escritura, una pulsión o «hambre» comunitaria, como se dijo en otra entrevista?

En el sentido que tú señalas, donde yo he tratado de ser social, de ser comunidad, es concederle todo a los personajes y, por lo tanto, establecer en ellos la paradoja, la agilidad, la fortaleza, pasando desde el egoísmo a la falla, ya que no son gloriosos en ese sentido. Yo he pensado siempre en el sujeto y el personaje no necesariamente como una zona de privilegios, sino como una zona común. Lo que sucede a veces es que, por el tipo de propuesta, se me ha visto alejada de un mundo más «comprensible», por decirlo de alguna manera. Esto está bien, no me molesta y no me resulta perturbador, porque finalmente cada persona, en cada tiempo, puede pensar lo que estime conveniente. Sin embargo, en lo más conceptual de mí, pienso que he hecho personajes más humanos, más humanizados, en el sentido en que no son gloriosos, pero tampoco vencidos, sino que están en el borde de todo: en el borde de la gloria, en el borde de estar vencidos. Así, siempre me ha gustado construir personajes, por decirlo de alguna manera, «artesanales», desde la artesanía de lo humano, con más zonas de clarooscuro. Pienso que estos personajes son de su comunidad y he pensado restituirles a los sujetos más *borders* toda la complejidad que tienen porque el sistema es muy jerárquico. Piensa, por ejemplo, una persona carente podría ser menos compleja que un sujeto muy poblado de bienes o formaciones, y yo creo que no. Creo que cualquier sujeto, cualquiera, cualquiera, no importa donde esté parado, es complejo, tiene vueltas y vueltas, zonas extraordinariamente perceptivas. En ese sentido, he tratado de ser fiel a una política igualitaria. Nunca he hecho un personaje mirado desde arriba, sino desde dentro, no importa quien sea, sino mirarlo desde dentro. Eso me hace pensar desde la comunidad, de ver al otro en un sentido más igualitario, o sea, un «nosotros»... apuntar al otro como un «nosotros».

En este último tiempo, ante el desencanto de la gente, se ha podido ver el trabajo de nuevos grupos de arte como el colectivo LasTesis y Delight Lab. ¿Cómo ves la evolución del arte, en este sentido, y qué

te parecen estos grupos que interactúan con la ciudadanía con un claro mensaje social?

Sobresalientes, LasTesis, poniendo y disponiendo la *performance* como espacio para escenificar, políticamente, el asedio al cuerpo de las mujeres y denunciarlo en escenarios públicos y convocantes. Ya en 2018 se puso de relieve la dimensión del reclamo de las mujeres a su subordinación y asimetría social. Mientras que Delight Lab y su cuidadosa y eximia administración del arte lumínico denuncia masivamente el hambre, el crimen y la injusticia. Y no puedo dejar de mencionar acá el homenaje lumínico efectuado a la artista Lotty Rosenfeld y su trabajo con los signos de circulación ciudadana. LasTesis y Delight Lab son el arte público más importante de este tiempo.

La crisis sanitaria dio paso a una crisis social y económica, donde el hambre volvió a estar presente, incluyendo la masificación de las ollas comunes. Muchas personas recordaron acciones como las del grupo CADA. ¿Qué te produjo este ambiente reiterativo y recordar las acciones de ustedes?

Ya el estallido social, que en realidad puede ser entendido como una microrrevolución, repuso la comunidad y lo comunitario como la vía política para ejercer demandas. Una comunidad unida desde las diferencias, formada e informada por las importantes dirigencias vecinales, pero con un objetivo común: la reparación de la vida social del país marcada por una inequidad masiva. La pandemia visualizó los espacios y demostró que el hambre estaba latente ante cualquier vaivén del sistema en que vivimos. Pero, tal como durante la dictadura, ahora, ante la falla del Estado, se levanta la comunidad para suplir (y no hablamos de los sectores del veinte por ciento, sino del ochenta por ciento, siguiendo el resultado de la Constituyente), y eso es extraordinario y conmovedor. Con respecto al CADA, junto con procedimientos teóricos-estéticos, se planteó siempre en los ejes arte-política-espacio público. Pero sí me impacta ver el «No+» generado por el CADA en 1983, se levantó el «No+» con la seguridad de que iba a ser completado por la ciudadanía y casi cuarenta años después continúa vigente. Ahora, la situación por la que atravesamos es muy delicada, un prolongado estado de excepción, muertos, heridos, presos políticos que el sistema renombra como

delincuentes. Hoy la vulneración de los derechos humanos, la cesantía y el abandono tienen una relación con los tiempos de la dictadura, el actuar salvaje de carabineros y los crímenes de lesa humanidad que ya acumulan. Y para qué seguir hablando de la corrupción, el robo, la colusión «desde arriba» que zafa con una impunidad asombrosa.

Una de las cosas que más llama la atención del lector al recorrer tu obra es una preocupación constante por el espacio del cuerpo –y digo «cuerpo» en varios sentidos (el cuerpo político, el cuerpo del texto, el texto como cuerpo)–. Son realmente impresionantes los cuerpos que uno encuentra en tus libros: cuerpos fragmentados, cuerpos que sangran, cuerpos que se rozan, cuerpos que escriben y cuerpos que son escritos. ¿Cuál es la productividad literaria que tú ves en la noción de «cuerpo»?

Yo creo que el cuerpo me interesó antes de saber que el cuerpo era cuerpo. Es decir, que el cuerpo me interesaba, digamos, antes de que se formalizara un discurso sobre el cuerpo. Me interesó trabajar esa superficie porque su material es privilegiado para cualquier escritor (o, por lo menos, a mí me parece así). Y me ha parecido así en el sentido de que sobre el cuerpo se ensayan y se ejercen discursos sociales, la mayoría de ellos bastante opresivos y represivos incluso. Y más aún, sin necesariamente privilegiar este aspecto (pero tampoco sin desconsiderarlo), yo escribí en un momento histórico en que el cuerpo estaba asediado por la violencia. Bajo dictadura, pues, el cuerpo adquirió otra dimensión.

Pero también quiero señalar que cada sociedad ejerce un cierto tipo de violencia sobre sus sujetos, independientemente del régimen social-político en el cual están inscritos, especialmente sobre los jóvenes. Creo que hay una violencia en cualquier sistema. Entonces, no quiero privilegiar mi biografía sobre otra; la dictadura es sencillamente la historia que me correspondió vivir. Desgraciadamente fue así. Pero no voy a excluir ni dejar de contemplar la posible violencia que portan todos los sistemas sobre los cuerpos de sus sujetos. En ese sentido, el cuerpo para mí fue un material social y no un material biológico –o era una biología, digamos, completamente afectada por lo social–. Al empezar a hacer literatura (y por supuesto que entonces tenía una mente más radicalizada que hoy quizás), lo que me interesaba era

lograr un cuerpo de escritura. Ese era mi deseo. Lo que más me interesaba era configurar, digamos, un determinado cuerpo de escritura. Y ese cuerpo de escritura podía también establecerse desde el cuerpo—cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo: un proyecto por supuesto siempre inacabado porque nunca pude ni he podido acercar mi deseo a la realidad de esa escritura—. Pero esa es la batalla y el desafío.

Siendo el cuerpo un tema presente en tu literatura, ¿afectará a tus creaciones futuras el asistir al proceso de deterioro de la generación anterior; que necesariamente anticipa la extinción propia?

Me he hecho varias preguntas sin respuesta al respecto: si la escritura envejece; si hay una biografía de la letra; si la letra tuviese su propia biografía, no del autor, sino de una secuencia temporal que fuera envejeciendo la letra. Me lo he preguntado como pregunta crítica, me da vueltas, no sé responderla, no tengo una respuesta precisa, pero podría ser posible que la escritura ejercida también en el tiempo vaya envejeciendo. No me he dejado de preguntar si acaso, tal como la letra como trabajo, como autotrabajo al interior de sí mismo, como cuerpo, va envejeciendo, si acaso no se debería jubilar, como se jubilan otros cuerpos trabajadores. Son preguntas que me he hecho frente a las cuales no podría dar una respuesta certera, no estoy segura. Me lo he preguntado más que por mi situación de edad, esa está clara, siempre he estado clara de ser una mujer en pleno proceso de envejecimiento, pero parece que ese es un problema que no toca la letra, de hecho, la pregunto desde otro lugar, no porque yo envejezca, sino por una práctica muy larga de esa misma escritura, no tiene que ver con mi persona, tiene que ver con una práctica de la escritura. El proceso de envejecimiento mío es mi problema, lo porto, yo lo llevo de acuerdo a las capacidades que cada uno tiene para enfrentar esos procesos, para mí no es una cuestión terriblemente dramática envejecer. Me he preguntado mucho más críticamente y de una forma un poco más angustiada sobre la posibilidad de que la letra envejezca, que un determinado recorrido de letra envejezca. Efectivamente, hay un discurso del cuerpo, pero cuando yo empecé a escribir no sabía que el cuerpo era el cuerpo, en el sentido más intelectual del término, no disponía de esa matriz teórica, y sencillamente escribí desde un lugar que me

parecía interesante, apasionante y que no he abandonado nunca, pero no el cuerpo, a mí me interesan los pedazos...

Tú utilizas el concepto de «violencia simbólica», ¿en qué consiste?

Es un concepto creado por el sociólogo Pierre Bourdieu. Las prácticas de la violencia simbólica son parte de estrategias construidas socialmente en el contexto de esquemas asimétricos de poder, caracterizados por la reproducción de roles sociales como posición social, estatus profesional, género, etc. Es la imposición arbitraria de un poder cultural, que es internalizado y aceptado, incluso, por aquellos a los que afecta. Se expresa, por ejemplo, en el dominio masculino sobre las mujeres mediante la naturalización de las diferencias entre géneros. En lo referente al estatus social, en Chile es frecuente que, si dos personas se postulan a un puesto de trabajo con igual currículum real, sea contratada aquella que estudió en determinados colegios o universidades y que tenga cierta presencia física y estatus, es decir, pesa más el currículum simbólico, silencioso, aceptado por el poder cultural.

El uso de la violencia simbólica es tan grave como el uso de la violencia activa, porque produce efectos reales sobre las personas, llegando a determinar, incluso, los límites dentro de los cuales es posible percibir y pensar.

Has dicho en repetidas ocasiones que te importa muchísimo escribir desde los márgenes, haciendo de los sujetos sociales más marginados los protagonistas de tu proyecto literario. De cara a la ya famosa pregunta de Spivak: «¿Puede hablar el subalterno?», tu narrativa parece responder que sí y que de todas maneras lo hará. Pero también me parece que para que hable el subalterno, primero tienen que repensarse las bases del idioma, de la cultura y de sus símbolos. Entonces, ¿qué quiere decir, en tu opinión, hacer una «literatura de los márgenes» y cuáles son las condiciones que tienen que darse para que hable el subalterno?

Bueno, yo voy a decir lo que pienso. No puedo dar una respuesta definitiva porque no la sé. La pregunta que hace Spivak es grande y con bastantes matices porque dice que el subalterno, al hablar, tomaría

los rasgos de lo que lo domina, y que en la medida que hable tiene que hablar desde el discurso centrista y, por lo tanto, ya está perturbada esa habla. Yo, más que en la discusión teórica sobre el tema (que desde luego me parece muy apasionante), estoy pensando en términos políticos. Mi interés, digamos, es en una literatura que les dé a estos lenguajes, a estos discursos sociales, todo, incluso, digamos, la violencia, el afecto, la paradoja, la contradicción. O sea que no se le niegue nada al sujeto subalterno.

Muchas veces he visto textos que abordan lo Otro en un contexto en que el otro sujeto está visto desde un prisma polar: o los pobres son buenos o los pobres son malos, por ejemplo. O textos en que hay una mirada más paternalista o idealizada sobre el mundo popular, textos que proyectan una perfección imposible. En cambio, me interesa más bien ese sujeto conflictuado, ese sujeto en conflicto, y me interesa dotarlo de todo, sin negarle ningún rasgo y, claro, tratar de poner en jaque ciertas cuestiones burguesas, cierto mandato burgués, que es el secreto... esa parte, digamos, más reprimida frente a los discursos públicos. Entonces, la pregunta es: ¿cómo tratar de limar, hasta donde se pueda, todo este proyecto burgués que intenta modelar de una manera asimétrica al sujeto popular? Me interesa la cultura popular en sus paradojas y en sus fugas, en ciertas fugas con el proyecto burgués, ese momento de fuga que puede ser, por ejemplo, a través del lenguaje.

Últimamente me estoy interesando por las malas palabras, por remontarlas y repensarlas. Es algo que estoy pensando ahorita y que me está dando vueltas. Entonces, creo que el punto es que el sujeto subalterno no debe ser visto desde la burguesía, sino que hay que sacarse de esa mirada. Hay que pensarlo desde otro lugar. Y mi pensamiento más importante es sobre darle estatuto a esos lenguajes, esos lenguajes fallidos, pseudofallidos, pero que creo que son perfectos en otro lugar –darle esa cabida no criollista y no anecdótica, sino política y estética–.

Tus personajes no son convencionales, en dicho contexto ¿qué significa que en varias de tus obras recurras al cuerpo de la mujer que sufre?

Me interesa todo aquello que pueda provocar un mejor mundo y especialmente la situación de la mujer marginal, de la mujer que sufre.

El cuerpo es una construcción social y cada época lo ha trabajado a su manera. El cuerpo de la mujer inspira miedo, probablemente por la capacidad de reproducción, se han ensayado muchos discursos sobre ese cuerpo y ha sido un sitio muy vigilado. Por ejemplo, los cánones de belleza son una forma de represión y la intervención del cuerpo femenino a la que se ha llegado actualmente, por razones estéticas, es una forma de ello: la industria médica está haciendo un aprovechamiento comercial del cuerpo de la mujer con el bótox, las cirugías, los medicamentos para adelgazar. Se trata de crear cuerpos soñados y esto no es casual, el sistema toma como rehén el cuerpo de la mujer, a veces con consecuencias tan graves como la anorexia.

La apariencia del cuerpo la produce el discurso del sistema y es importante que las mujeres nos demos cuenta de que esto es una trampa. Por ejemplo, leí hace unos días en el diario que la Universidad Católica decidió que, por razones de creencias, en ninguno de sus centros médicos distribuirá anticonceptivos, pero pocos días después estos mismos centros hicieron ofertas de precios rebajados para intervenciones quirúrgicas de tipo estético.

Algo que me interesa bastante de tu obra como conjunto es el motivo recurrente de la sangre. En Lumpérica la sangre está allí como rito y como teatro. En El cuarto mundo la sangre de los mellizos se fusiona y se confunde en el útero materno, y además es portadora de sueños. En Vaca Sagrada la sangre se presenta como algo cíclico y ritual –la sangre menstrual– y como una sangre relacionada con la violencia y la muerte. En fin, la sangre es un motivo muy trabajado en tus libros, pero es a la vez una de las zonas más enigmáticas. ¿Me puedes precisar cuál es la productividad simbólica que tú ves en la sangre?

Bueno, varias cosas. Por supuesto que la sangre es un material cultural importantísimo –un material que ha dado productos culturales en todas las áreas artísticas precisamente porque tiene que ver con la herida, con la muerte, con la guerra, con la destrucción y con el miedo–. Entonces, evidentemente pasar por la sangre es un desafío, y es un desafío porque está ahí, porque está presente ahí.

En *Vaca Sagrada*, por ejemplo, yo usé la sangre menstrual porque es una sangre poco escrita. En cambio, la sangre del héroe, la sangre de la herida y también la sangre de la muerte han sido, en cierto

modo, muy trabajadas, pero no la sangre secreta, cíclica y ritual. El rito femenino es sangriento y, en último término, es secreto y eludido por la cultura en algún punto. Pero además la sangre menstrual es la sangre del fracaso, porque la gente que sangra es gente que no engendra. Ahí se fracasa un rol. Entonces, en ese sentido me pareció bien importante (aunque siempre ha sido insuficiente para mí el trabajo que hice) descomprimir esa sangre, hacerla salir de su propia biología y desplazarla a todos los sitios posibles: a la erótica, a la violencia, a la memoria. Digamos que la sangre, en *Vaca Sagrada*, pasa por distintos momentos. Esa sangre cíclica sale de su secreto; sale de su paño, que es la prensa, y va a pasar después por el cuerpo en situaciones de goce. Va a producir goce.

En *Lumpérica*, claro, la sangre va a tener su ritual más doloroso, su ritual más destructivo, mientras en la *Vaca* tiene un valor más gozoso. En *Lumpérica* el uso que yo le di, lo que yo quise hacer, lo que me motivaba mientras escribía, era el uso de la sangre, digamos, de la cabeza que se rompe. En fin, la que es más destructiva. *Lumpérica* es el momento en que esa sangre sale por angustia, impotencia y destrucción.

La sangre todavía está ahí para mí como una materia importante. Siempre tengo pendiente la idea del vampirismo: que te chupan la sangre, que te sacan la sangre, que te rompen el cuerpo, que te extenuan, que te fascinan. El vampiro fascina a sus víctimas. Luego te saca la sangre, te mata y te convierte en un ser de la noche. Y yo pienso también que ahora este capitalismo salvaje te chupa la sangre del cuello y te hace convertir en una figura de la noche. Y eso es más proclive a la preocupación que a la risa. Entonces, sigo pensando en hacer ese texto en que te sacan la sangre.

Madres e hijos en tus textos tocan la veta de lo marginal absoluto, la locura, lo abyecto. ¿Podrías relacionar estas figuraciones con algún interés político, en el sentido de una política de la representación, que creas incumba especialmente a las mujeres que escriben?

A mí me parece que el rol más agudo y problemático de la esfera cultural es el rol materno. La mujer está verdaderamente cautiva por la ideologización que la cultura establece sobre él. La extrema e injusta carga simbólica que se le adjudica a la maternidad de la mujer,

desde su capacidad reproductiva, la amarra a condiciones vitales y mentales demasiado angustiosas. La madre está allí montada sobre la mujer, lista para desmantelarla y cargarla con devociones, culpas y terrores verdaderamente sobrehumanos. Y, lo más grave, es que la ideología está sustentada en lo que se piensa como algo «natural» y, precisamente, por no advertir que es un tramado cultural, la maternidad puede llegar a ser –y, de hecho, lo es– complicada y agresiva. En otro orden, la mujer que escribe –me parece– está sometida a las tensiones que alcanza la subordinación de género. Es distinto ser «padre» de textos que «madre» de textos. La verdad es que cada mujer resuelve estas asimetrías a su manera. En mi caso, mi política ha sido escribir con la mayor libertad posible sin detenerme en la recepción de mis textos. Cargo con la cruz (liviana, al fin y al cabo) de ser una autora difícil, que no se lee y así y así. Bueno, es estimulante y no me quejo en absoluto, es un camino que yo escogí y, claro, puede tener costos, pero hay costos y costos. Los míos descansan perfectamente sobre mis espaldas, sin quebrarme la columna vertebral. Lo más vertebral de mí: la escritura.

En tus textos el acto de escribir está íntimamente ligado a la memoria. En Por la patria, por ejemplo, Coya/Coa habla por parte de todas sus amigas victimizadas tratando de recordar y de dar cuenta de sus experiencias personales en la cárcel. Ella es la testigo, la portavoz, la que recuerda. Situándonos ahora en el contexto del Chile de la transición a la democracia, queda muy claro que el país está sufriendo una grave crisis de la memoria. ¿Cómo caracterizas esa crisis, y hasta qué punto la literatura está funcionando como un espacio de combate contra el olvido?

Bueno, es un tema muy grande porque es uno de los grandes temas chilenos. Los diecisiete años del golpe de Estado y del régimen militar, su trabajo, su política y su tecnología, digamos, fue borrar el proyecto de la Unidad Popular. Y lo borró con la violencia extrema, llegando al crimen y a la vigilancia constante. Pero también su proyecto fue el olvido. O ese fue uno de sus proyectos, digamos: que se olvide para construir (como en la época de Colón) sobre las cenizas de lo anterior una nueva edificación.

Entonces, la complejidad que tiene la transición chilena es que los actores de la época de la dictadura están ahí, todos. Están vivos. Están ahí transitando juntos. Y, entonces, para transitar, digamos, tienen que volver a apelar a ese olvido. Cuando uno pensaría que la transición es la recuperación de la memoria, esa memoria tiene que volver a establecerse sobre un olvido.

Ahora, en otro sentido, la memoria está ahí. La memoria funciona en distintos cubículos. La memoria es un conjunto que aparece de las maneras más inesperadas (eso ya lo sabemos). Y bueno, a nosotros nos apareció por Londres. De repente apareció este acto mágico y maravilloso que fue Londres, más España. Entonces, eso trajo un golpe consistente a la memoria. Pero yo creo que sigue en disputa precisamente eso. En el fondo no es la memoria misma, sino el relato de esa memoria el que está en disputa. Y la disputa tiene que ver con cuál va a ser la memoria oficial. Lo que está en disputa es el relato histórico, la memoria oficial. Las otras memorias no pueden ser intervenidas. Mi memoria, por ejemplo, no puede ser intervenida. Por eso te digo que lo que está en disputa, en el fondo, es el relato oficial de los últimos treinta años chilenos. Y eso es lo que están discutiendo distintas fuerzas políticas, mediante presiones y aperturas: ¿qué se oficializa? La memoria está entre negociaciones y rupturas.

Entonces, es un tema muy complicado porque curiosamente el relato oficial, la memoria oficial, se pacta. Yo estoy asistiendo al momento en que se va a establecer un relato. Y ese relato va a tener que ser pactado. Se rompe la negociación; se reabre la negociación. Tal vez es un poco bastardo decirlo, pero es así. Entonces, es muy violento para mí ver cómo la historia se escribe, asistir en vivo y en directo a su escritura. Pero la verdad es que esa es una cuestión de lo oficial no más, de la historia oficial que no está segura. No hay certeza de ese relato, ni de la propiedad de ese relato, ni de la dominación de ese relato. Entonces, es el poder lo que está en cuestión. Pero, claro, mi memoria no está en discusión en este minuto.

Respecto a la segunda parte de tu pregunta sobre una literatura de la memoria que se está haciendo en Chile ahora, yo creo que una cierta literatura de la memoria en este minuto es una retórica y es mercancía, porque en la medida en que el Caso Pinochet hace sentido internacional, se comercializa esa literatura. Surge una memoria

comercial: ensayos, memorizaciones... creo que son productos comerciales. Es bien complicado lo que está pasando en este minuto porque junto con lo de Pinochet, que sí produjo una apertura, o sea que removió la cosa con la detención y el desafuero, a su vez produce unas textualidades muy frágiles que tienen el nombre de memorias. Así que la memoria también es una mercancía; es parte de un mercado. Y tal vez esta es la complicación.

Ahora, no podemos hablar en general porque yo creo que hay algunos textos que ayudan a la memoria y otros que no la ayudan. No hay una memoria. Hay memorias comerciales, autohomenajes... están pasando muchas cosas. Así que no se puede hablar de la verdad porque solo hay aproximaciones. Hay versiones que se aproximan. Pero en el fondo es bien difícil en este momento pensar que desde la escritura se está renovando la memoria porque hay ese pacto importante que es la comercialización de la memoria... que complica la cosa no poco, sino mucho.

Un libro complicado para mí es uno sobre la hija de una desaparecida, que realmente es una novela espeluznante. Me refiero a un libro que se llama *Difícil envoltorio*, de Mónica Echeverría Yáñez, que verdaderamente es un *best seller*, pero que es terrorífico. Es una novela testimonial, racista, clasista... Entonces, ahí tenemos evidencia de una cierta burguesía izquierdosa, una burguesía de izquierda muy peligrosa porque en ella prevalece más la parte burguesa que la de izquierda. Sin embargo, hay otro libro que me parece clave, que es *Cartas de petición. Chile, 1973-1989*, que sacó el profesor Leonidas Morales. Y es un libro extraordinario desde el punto de vista de un acto de la memoria porque son los propios protagonistas de la historia política los que hablan a través de las páginas de las cartas que mandaron a la Vicaría de la Solidaridad.

Así que en el caso chileno hay ciertas obras que caen dentro de una especie de sobreuso de la memoria en el sentido de que son mercancías. Pero hay otras obras, digamos, que han trabajado más productivamente con la memoria.

Retomando la cuestión de una corporalidad atravesada por sistemas de control y poder, los estragos que produce en los cuerpos asalariados la lógica neoliberal que se inició durante el período dic-

tatorial en Chile—en 1975, para ser exactas, con los llamados Chicago Boys—, pero que, sin embargo, atraviesa ese período y continúa en el momento de transición democrática y la posterior democracia, es algo que también aparece recurrentemente en tus novelas: la precarización de la vida y la instrumentalización de esos cuerpos deshumanizados, convertidos en mercancía. Podemos referirnos, en este sentido, a una novela tuya más reciente como *Mano de obra* (2002). ¿Te interesa la reflexión acerca de un tipo de corporalidad subalterna y, aun así, resistente, en el interior de una sociedad que legitima lógicas de consumo excluyentes?

Bueno, *Mano de obra* fue una novela inesperada para mí, me senté y salió. Yo, en verdad, en esta novela pensé la realidad como supermercado, logré mostrar, como tú muy bien dices, la precarización del trabajo, las relaciones hostiles entre los trabajadores por la carga competitiva, inoculada por un sistema que divide el mundo entre ganadores y perdedores. Precisamente, hace poco hubo un encuentro de una escuela sindical en Valparaíso y fue interesante, me invitaron a ser parte del panel de la inauguración porque había escrito *Mano de obra*; desde luego eso no es habitual, que se encuentre un libro con una práctica laboral. En la novela yo no lo pensé en un sentido tan literal, lo pensé en un sentido ficcional, yo trabajo ficción y básicamente ahí tuve el gran desafío: cómo usar las malas palabras —«garabatos» decimos en Chile— y hacer de eso una poética, con la violencia que portan esas expresiones más sexualizadas, en general, y que están pensadas como un lenguaje para hombres. Que una mujer trabaje ese lenguaje procaz, porque es ultraprocaz gran parte del coloquialismo de *Mano de obra*, fue un desafío porque se supone que la mujer es más «rosa» y tiene que escribir poéticamente, usando las construcciones más tradicionales, entonces ingresar eso fue un punto que me pareció interesante y arriesgado, porque también soy profesora de español y de literatura, y para mí usar ese lenguaje, ponerlo en un texto, era pasar una barrera. La pasé con mucha más facilidad de lo que yo creía, y quise hacer una poética también ahí, de ese arte procaz, grosero, porque en parte la violencia es lo que más se ha instalado en el habla, entonces quise desplazar un poco los márgenes académicos y sí, sigo pensando en cuerpos de difícil ingreso.

En tu libro Sumar se pueden encontrar ecos de lo que fue el estallido social y las demandas de los trabajadores. En Fuerzas especiales, de alguna manera, se prefigura la represión de carabineros. ¿Te motiva la idea de encontrar referencias de la realidad en tu ficción o es una decisión consciente reflejar la realidad en una historia?

Desde luego, más allá de las fallas ostensibles del sistema y su estela de victimización social, la dimensión del estallido no estaba prevista. *Sumar* fue la escritura de una ficción fundada en el malestar de un grupo de personajes. Mientras escribía, leí que la primera marcha hacia La Moneda (a principios del siglo xx) fue la llamada «Marcha del hambre», entonces tomé prestados los nombres de algunos dirigentes de la marcha (muy relegados por la historia social) y se los puse a «mis» personajes. Me interesó la calle como escenario y la marcha como historia social. Los ambulantes me pareció que nombraban lo móvil y también al vendedor ambulante, aquel que está en todas las ciudades visible e invisible a la vez. Pensé una marcha interminable en tiempo, número y espacio, pensé en La Moneda como el sitio preciso: dinero y política. Pensé en el ayer y los olvidados por la historia. Pero, claro, era una ficción, quizás la literatura se funda también en un futuro.

Otra constante en tu obra, sobre todo en tus primeros libros como Lumpérica y Por la patria, es la noción de la escritura como sitio de fracturas del lenguaje y del sentido. Al leer una novela como Por la patria, por ejemplo, el lector se enfrenta a una verdadera amalgama de hablas que van desde el latín clásico hasta el castellano del Siglo de Oro español y la coa santiaguina. Se inventan neologismos, y estos entran en juego con palabras indígenas y términos extranjeros. ¿Qué operaciones estéticas y políticas están detrás de estas fracturas y re combinaciones lingüísticas?

Bueno, no sé bien. Lo que a mí me importaba era tratar de jugar, digamos, con los discursos y con la historia de esos discursos. Desde luego me parece extraordinaria la historia del castellano español: cómo el castellano del medioevo emprende ese camino textual completamente alucinante que, en el Barroco, por ejemplo, alcanza su momento más alto de experiencia lingüística. Y cómo ese lenguaje se va consolidando en la alta cultura también me parece extraordinario. Pero,

por otro lado, también me parece extraordinario el lenguaje popular y cómo esos lenguajes populares también tienen su historia, una historia muy importante, aunque muchas veces esa historia ha sido vista como infracción o con una carga negativa: «no habla bien», «no escribe bien». Efectivamente, yo pienso que tal vez lo interesante e importante sería reconocer que esa diferencia es una diferencia histórica y que es producto de la historia de una comunidad. Por ejemplo, en Chile (y cada país tiene su particularidad) se dice a veces: «Nosotros tenemos hambre». No «tenemos hambre», sino «tenemos hambre». Pero decir «tenemos» es una historia. Hay una comunidad entera que se entiende en ese «tenemos». Es una construcción, una creación del lenguaje popular. El lenguaje popular crea, digamos, dentro del lenguaje su diferencia, que es también una diferencia política.

Entonces, a mí me interesa lograr reconocer esa belleza, esa estética y esa política también de las hablas, entre comillas, «imperfectas», pero que en realidad son históricas, y que son perfectas en esa historia de alguna manera, y darles ese estatuto para que coexistan allí. Esa fue la experiencia que yo traté de llevar a cabo en *Por la patria*. Trabajé allí los lenguajes populares al ladito de los lenguajes cultos, más ciertos saberes literarios, historias culturales de la alta cultura. Y me importa esa experiencia con el lenguaje. La tengo muy presente también en el aspecto lúdico: jugar, en el sentido más infantil del término. Tal como los niños construyen cosas, como escritora quiero jugar con los retazos y pedazos para hacer el castillo de arena que es mi libro, sin desconocer su carga social, su dramaticidad y su conexión, digamos, con unas historias siempre difíciles y, en algunos casos, hostiles. Además, también me importan el placer y el goce con ese dispositivo del lenguaje. Yo creo que verdaderamente el lenguaje no es simple. Es complejo. Es oscuro. A veces es insondable. Entonces, ¿cómo trabajar con todos esos materiales para construir una obra?

Ahora, yo creo que el lenguaje también es estratégico para el que escribe; es su material más tenso e intenso. Entonces, yo pienso que cuando tú eliges una sintaxis, cuando tú eliges una determinada operación con el lenguaje, esa operación es política. Desde la ropa que te pones hasta las palabras que usas son opciones políticas... Ahora, hay más de un lenguaje. Hay más de una sintaxis. Hay más de una gramática de la que tú dispongas. Por tanto, tú te ves forzado a elegir

una sobre otra y, en ese momento, estás optando políticamente. A mí me interesa esa elección en su sentido político. No es una cuestión puramente estética, sino que, sobre todo, es una estética política.

Entonces, frente a lo monolítico, frente a lo hegemónico, me parece que tengo una política de fragmentos. Me gusta lo heterogéneo y lo heterodoxo; me interesa como proyecto de escritura. Y me interesa precisamente porque me parece que el sujeto escritural no es homogéneo, sino un conjunto de antagonismos y diferencias. Pero estamos obligados por los aparatos sociales a unir esas partes (hasta donde se pueda, por supuesto). Pero no creo que haya un sujeto único, sino creo que dentro de uno coexisten muchos sujetos, muchas pulsiones, muchas interferencias, muchas crisis, muchas fracturas. Entonces, a mí me parece adecuado, en ese sentido, elegir el fragmento como una opción de escritura.

Sin embargo, a mí también me interesan mucho las literaturas tradicionales. Siento una gran admiración por ciertas literaturas tradicionales. Pero, sin duda, me parece más polémico trabajar contra las narraciones plenas o totales. Por otro lado, la fragmentación es una cuestión que ha estado allí desde siempre, solo que durante la dictadura fue más obvia la fragmentación como operación política, como una respuesta política. No importa lo que en ese lugar venga. Pero no estoy segura de si es que no todas las sociedades están bastante fragmentadas. Creo que es así porque la fragmentación es una determinada sintaxis que recorre los cuerpos y los espacios.

¿Qué pasa con estas nuevas tecnologías y la escritura?

La escritura está muy activa. Yo creo que nunca se ha escrito tanto como ahora. Después de unas décadas de oscuridad para la escritura, nunca, nunca, nunca he visto tanta escritura como ahora, sobre todo en WhatsApp, *e-mail*. Son escrituras más antiacadémicas con un habla antigramatical, como cuando se dice «tenimos» hambre; lo mismo que esas hablas antigramaticales son esas escrituras antigramaticales, pero son escrituras. Nunca hubo tanta escritura o una reposición de la escritura tan fuerte como ahora, porque el sujeto de cualquier lugar escribe un WhatsApp, escribe un *e-mail* y eso es una recuperación de la escritura. Ahora, no es la escritura que las academias estaban esperando. No es, pero son escrituras que tienen detrás un formato de

pensamiento porque están lo suficientemente bien formalizadas como para comunicar, a su manera, pero comunican todo lo que quieran comunicar. En estos momentos estoy muy atenta a esa nueva escritura antigramatical como provocación. Las clases populares siempre han estado allí a su manera en la oralidad, como el «tenimos», «vaigamos». Es una jerga muy interesante porque son sus propias construcciones frente al lenguaje dictaminado por otros, y ellos generaban sus propios nichos de lenguaje. Ahora, creo que estas otras escrituras, con todas sus perforaciones, son indicadores de un desacato. Las gramáticas dejaron de funcionar. Se produjo una masificación de las escrituras alejadas de las gramáticas y hay que pensarlas no desde un punto de vista autoritario, sino recibirlas, hay un «nosotros» que construye comunidad. Son estas comunidades con estas nuevas estructuras que me parecen interesantes, polémicas, rebeldes y necesarias.

¿Qué te parecen estas escrituras que aparecen en las redes con este nuevo formato de escritura antigramatical?

Yo no sé qué pasará literariamente con eso todavía. Podría haber un nuevo naturalismo, como cuando se replicó el habla popular, que también fue antiacadémica porque ingresó esa habla que estaba reprimida. Estas nuevas escrituras, por supuesto que serán interrogadas hasta qué punto son una intervención literaria. No sé [si] es literatura y es necesario ver si lo logran hacer, pero hay que ver si se produce un neonaturalismo con estas escrituras, algo se va a producir. Todavía son escrituras sociales, aunque veo que el panorama social de escritura se partió. Incluso me llama la atención, en el sentido más insólito, que el diario *El Mercurio* tiene una sección de cómo se dicen las palabras, cómo se escriben desde la Real Academia de la Lengua. Justo ahora cuando la Real Academia está mostrando su inoperancia total, especialmente con estas escrituras antiacadémicas de uso común, de comunidades. Hay estas otras comunidades que escriben a su manera, se entienden muy bien y se perfeccionan mucho en esta escritura antiacadémica. Ahora, que eso es la literatura son dos cosas distintas. Habría que ver cómo ingresa la literatura en eso, ¿va a ingresar como a inicios del siglo xx?, ¿cómo va a ingresar?, pero hay un momento donde más se ha notado esta nueva correlación de fuerzas sociales en la escritura y sus gramáticas. Allí hay un choque social de envergadura.

Uno de los aspectos que me ha llamado más la atención de tus obras son los títulos. Me gustaría preguntarte cómo nace el nombre de tres de ellas: Los trabajadores de la muerte, Impuesto a la carne y Réplicas.

En *Los trabajadores de la muerte*, yo estaba leyendo un libro un poco antropológico y encontré que había una especie que se llamaba «los trabajadores de la muerte». Son especies que se autodestruyen, pero no enteramente, ya que cuando están al borde de la destrucción total, se reconstruyen para autodestruirse. Encontré que ese título, sacado de ese libro que alude a esa especie, tenía que ver con la novela que yo estaba escribiendo porque es una novela de una autodestrucción que, sin embargo, no termina de destruirse.

En *Impuesto a la carne* también estaba leyendo un libro sobre los movimientos sociales de fines del siglo XIX y principios del XX. Me interesa mucho la historia social chilena. Leí sobre una gran revuelta porque le pusieron un impuesto a la carne, lo que provocó en un momento muy importante un tema que ahora no está puesto en el tapete, que se llamaba «la carestía de la vida». Eso generó un movimiento que fue creciendo en levantamientos populares, me parece que en Valparaíso. Entonces hubo un «impuesto a la carne», pero yo lo saqué del impuesto real y literal de su tiempo pensando que era elocuente, porque vivimos el impuesto y, en este caso, como la novela hablaba del poder médico, me pareció que era muy coherente para mí.

Réplicas porque pensé en el terremoto. Somos un país terremoteado y por eso estamos habituados a las réplicas. Pero también pensé en el doble sentido de la palabra, que es «contestar algo». Pensé que allí podía jugar con los dos sentidos. Después me di cuenta de que había una novela de Nicolás Poblete que se llama *Réplicas*. Lo recordé y se lo dije para que no creyera que me había apropiado de su título, que me había resultado muy elocuente.

El tema de la censura se hace arte en Lumpérica en forma de la luz que escribe sobre y vigila el cuerpo de L. Iluminada. Pero a pesar de las luces del foco, la protagonista se mueve muy deliberadamente dentro de su espacio determinado. ¿Qué impacto tuvo la censura (o la autocensura) en tu obra durante la dictadura? Y ¿hasta qué punto se podría decir que algún tipo de censura sigue funcionando en Chile hoy en día?

Bueno, tú sabes que en Chile en el momento en que publiqué *Lum-périca* había una oficina de censura, una oficina concreta. Y los libros debían pasar por esa oficina para obtener su permiso de publicación porque si no, ninguna librería los iba a recibir. Es decir que alguien podría haber publicado, pero sin permiso oficial no tenía ninguna posibilidad de llegar a las librerías. Y como yo publiqué en una editorial formal, pues evidentemente mi libro iba a pasar por la oficina.

En ese sentido yo escribí con un censor al lado, en el sentido más simbólico del término, porque yo sabía exactamente que mi libro iba a dar a esa oficina. Entonces, tuve varias censuras: por una parte, este censor real que estaba allí, aunque yo no lo conocía; por otra parte, las censuras que yo misma podía pensar –las mías– y, después, todas las censuras estéticas que uno trabaja para escribir un texto. Esto no está bien; esto sí está bien; ¿cómo estará?, que era la gran pregunta, ¿no? ¿Qué corto? En fin, estaban los cortes propios de una escritura, más esa censura proveniente de la atmósfera, más el censor, un censor con el que yo escribí siempre. Yo escribí con el censor al lado. Entonces, era interesante porque de pronto escribí algo que a mí me parecía muy políticamente insurreccional. Y yo decía: bueno, aquí jodí al censor, ¿me entiendes? Entonces, evidentemente mi primer libro está escrito con ese censor. Yo escribí con él. Pero mi integridad como escritora fue nunca, nunca escribir para él. Una cosa es escribir con él y otra es escribir para él. Nunca para él. O sea, nunca hacer la censura que ese censor querría.

Entonces, yo salí de esa situación tan dura que fue la dictadura, pero obviamente eran años muy importantes de mi vida –mi veintena, mi treintena– que son los años en los que el mundo se abre para ti. Y para mí se cerró. Literalmente se cerró frontera, por un lado, y se cerró el mundo a una preocupación, que era la cuestión de la democracia, de la vuelta a la democracia. Entonces pasamos de allí al neoliberalismo sin intermedio. No hubo una sociedad, digamos, con un proyecto económico intermedio, sino un pasar de una violencia espeluznante a un neoliberalismo desenfrenado. Fue violento evidentemente porque desde antes estaba el neoliberalismo, pero eso no te competía porque uno lo tomaba como que era parte de las políticas dictatoriales. Pero pasar a una transición a la democracia que no cambia fundamentalmente sus modelos económicos es donde el modelo comienza a aflorar como muy clave.

Entonces, eso trae además otras censuras porque para los escritores en general (aunque no es particularmente mi caso porque yo soy una suerte de sobreviviente, una sobreviviente de las editoriales también) las editoriales piden, marcan, presionan, exigen y escriben también. Las editoriales a veces escriben textos que deben ser escritos por los escritores. Entonces, si hay una censura porque evidentemente hay una demanda para las ventas, y eso implica escrituras que la editorial dicta.

¿Y es este fenómeno, por ejemplo, lo que está produciendo ahora en Chile este gran florecimiento de textos, en su gran mayoría ensayísticos, sobre la época de la dictadura?

Claro, porque el mercado, que es un sistema inteligente, no tiene ni estética ni ética. Entonces, hay ciertos textos reductores en donde todo, al final, es susceptible a hacerse mercado, incluso el dolor, la violencia, el hambre, etcétera. Estoy pensando en Benetton, en la campaña de Benetton que organizó las ventas de sus ropas con lo más dramático de la sociedad contemporánea. Una de sus imágenes más promocionadas era un enfermo de sida en agonía, una fotografía de esa persona prácticamente muriéndose de sida. Y esa fotografía última, digamos, se usaba para vender ropa Benetton. Entonces, el mercado toma esas figuras, las repone y las destruye. Destruye su dramatismo y destruye el asombro que nos pueden producir.

También son políticos, en último término, todos estos textos reductores sobre la dictadura, la violencia, Pinochet, etcétera, en cuanto son una forma de desarmar la tensión política en el país. Políticamente le es completamente útil al sistema neoliberal sostener estos textos porque destruyen precisamente la densidad política que tuvo esa época.

En Los vigilantes y en El cuarto mundo hay una forma de nombrar el poder: «Occidente». ¿Por qué prefieres esta nominación? Y ¿cómo se vincula esta forma con la ausencia de referencias más precisas o locales como dictadura o Pinochet o Chile?

Así es, creo que somos una producción de Occidente. Es el gran macrotejido que nos ordena y lo demuestran con nitidez los últimos acontecimientos, me refiero al terrible atentado contra los Estados Unidos y sus discursos que invocan a Occidente para dirimir la dualidad: bien y mal/civilización y, supongo, barbarie. Entonces, quise señalar

ese límite estricto y clasificatorio. Pienso que es provocativo sumergirse en el proceso creativo excediendo las fronteras más directas, sin renunciar a ellas. Se trata de jugar con los sentidos, apostar a desestabilizar las superficies y los programas. Pinochet, por ejemplo, más allá de su maldad inconmensurable, es también un engendro de lo que fue la «guerra fría», una intervención capitalista para reordenar los bienes que portaba un proyecto controlado, en parte, por el Estado. El golpe en Chile tuvo como gran función restituir el capital y concentrarlo en sus agentes financieros y, para ello, se acudió al crimen y la represión generalizada que recayó básicamente sobre sujetos populares y sobre políticos que auspiciaban un proyecto con mayores beneficios sociales.

Has hablado de tu «resistencia política secreta». ¿En qué otros espacios aparte de la escritura has tenido que batallar, que resistir desde la etapa de la dictadura pinochetista que ha dejado un trazo tan visible en el Chile de hoy?

Con todo. En lo laboral, en lo cultural, en todo. Ha sido como funcionar socialmente y escribir a la vez. Como aparecer en una parte y tener una escritura hasta contradictoria con lo que haces. Yo tengo una de las profesiones más autoritarias, soy profesora, entonces es como compatibilizar todo eso. Ser profesora, que enseña linealmente y tener una escritura que no es lineal, por ejemplo. Es conflictivo. Es como meterse en los sistemas sin cumplir los pronósticos. No suicidarte, no ser alcohólica. No porque sea algo malo suicidarse o ser alcohólica, no tiene nada de malo, cada gente hace lo que estime conveniente. Es desobedecer los estereotipos, tratar de no cumplir con la norma. Por otro lado, está mi cuestión política. Tratar de mantener un pensamiento de izquierda, aunque la palabra izquierda no tenga mucho sentido ahora, pero mantenerme en eso con solidaridades en unos lugares y no en otros, tratar de no entrarle a la cuestión social banal, tratar de dejar los egos a otro lado, tú aprendes a funcionar de esa manera.

Resulta interesante que un sindicato te haya convocado hace poco, por la actualidad que presenta todo esto, las situaciones de opresión en el presente y los cuerpos que el neoliberalismo sigue excluyendo. En relación con estas situaciones de opresión, me interesa también centrar la atención en otra de tus novelas más recientes –la última

publicada hasta el momento– Fuerzas especiales (2013). Allí la tecnología termina siendo una herramienta que posibilita el control y la cosificación del cuerpo femenino. La protagonista virtualmente se prostituye en un locutorio contactándose con hombres a través de Internet. No es algo que le guste hacer, pero es el único modo que encuentra de resistir y obtener algo de dinero, afirma: «Voy al ciber como mujer a buscar entre las pantallas mi comida». Incluso en un mundo que se abre hacia la virtualidad, como en este caso, con el uso de la tecnología, se reproduce el control y la opresión, además de la cosificación de los cuerpos. ¿Cómo ves esto en la sociedad actual? ¿Cuál sería tu reflexión sobre las sociedades de control en la actualidad?

Quise trabajar la tecnologización desde abajo, lo virtual contiene todo, en Internet está todo, desde las cuestiones más desalmadas hasta cuestiones muy sorprendentes. Básicamente, lo que importa en esta realidad virtual es el consumo. Me interesó el ciber como espacio de información, por un lado, pero también de intercambio sexual, por otro, las nuevas formas donde también lo sexual ocurre. Ahora, este personaje efectivamente en una de sus partes ejerce la prostitución; pero en otra de sus partes no, es decir, es algo que ella hace entre otras cosas. Entonces, yo sé que se ha visto como prostituta, pero como prostituta del siglo XIX, sin embargo, es una mujer que maneja sus horarios, no es solo prostituta. Eso quise mostrar también, no es tampoco prostituta porque la palabra prostituta es muy invasiva, globaliza y captura el cuerpo de la mujer como si no fuera nada más que prostituta. Para mí también fue interesante pensar estos sujetos en un sitio muy devaluado, muy acosado por la policía; esa es la verdad: es la policía que está invadiendo esos espacios con un control extremo en medio del terror que produce la pobreza asociada a la delincuencia, que podría afectar la propiedad privada. Hoy día el sujeto temible es el pobre marginalizado, entonces ahí está la policía para controlar, al servicio de los poderosos y en contra de los pobres.

El concepto de género es de vital importancia en tu narrativa. Con relación a Chile, ¿puedes decirnos qué significa este concepto para ti? ¿Cómo percibes la relación entre identidad de género y subjetividades políticas y la relación entre el cuerpo y la cultura?

Siempre pienso en el cuerpo de manera dinámica y transitoria, como algo cultural. Lo veo como un «territorio» que está siempre en construcción por las relaciones de los poderes hegemónicos. Así, el cuerpo de una mujer está investido de las ideologías dominantes que lo modelan de acuerdo con sus intereses. Desde otro punto de vista, creo que el género femenino es un constructo generado por lo masculino, por encima y más allá de cualquier gesto que el femenino pueda realizar por sí mismo, pero, para mí, básicamente, lo femenino es una respuesta a las representaciones oficiales. La situación en Chile es compleja, sin lugar a dudas. Por un lado, creo que la problemática del género es asumida por las jóvenes. Ellas tienen un cierto capital acumulado de generaciones previas que no lo tenían o que las generaciones más antiguas tuvieron que ganar con dificultad. El problema para las jóvenes es, por supuesto, cómo crear un nuevo hombre (ambos géneros actúan como mirándose al espejo). Sin embargo, las estructuras sociales siguen siendo asimétricas. En mi opinión hay dos instrumentos de dominación que no han sido pensados lo suficiente por las mujeres. Uno es el afecto/amor y el otro es la maternidad. Ahí es donde el sistema mantiene su control más subjetivo y poderoso. Sin embargo, existe una contrarrespuesta muda de parte de las mujeres, ya que, en Chile, el número de matrimonios y la tasa de natalidad han disminuido visiblemente. Este marcador pertenece enteramente a las mujeres, a «su territorio». Tendremos que esperar para ver cómo esta paradoja se desarrolla en los discursos oficiales y cómo afecta el comportamiento de los cuerpos.

¿Alguna vez has participado de grupos feministas o has compartido, de alguna manera, las ideas del feminismo en tu país?

Sí, yo, por supuesto, estoy muy atenta a toda la condición de la mujer, tengo también clarísima la situación de la mujer escritora. Partiendo por casa, digamos que la mujer que escribe está en un lugar complejo. Esa escritura no pertenece al sistema literario; es de la misma superficie, sin embargo, hay una inexistencia ahí, entonces está entre ser y pertenecer, es muy compleja la situación. He asistido a grupos de mujeres. Ahora, yo no hago una literatura tan reivindicativa, pero en el aspecto social sí tengo un compromiso, he estado en todas las luchas y siempre he trabajado cuerpos de mujeres, he estado buscando

ese «otro lado»; en general, son mujeres resistentes las que construyo. Hasta el momento no se me ha muerto ninguna (risas), todavía siguen vivas. Entonces, he estado en esa línea y luego, muy atenta, especialmente en el ámbito literario, entendiendo mejor la situación de las escritoras, viendo que es muy complejo para ellas, como lo ha sido para mí también, emerger en cualquier condición porque hay una pedagogía muy extensa que excluye a la mujer, una larga pedagogía. Lo que tú decías del canon, yo misma estudié literatura, yo misma tuve que aprender a entender que algo no andaba bien, tuve que obligarme a leer lo que no había leído en la universidad porque no estaba o estaba de manera muy marginal, y aprendí a nombrar a «mis antiguas» porque si no lo hacía también me desnombraba a mí misma, era descabellado; sin embargo, ahora hay muchas mujeres que siguen «desnombrando» todo y eso lo entiendo porque son mujeres que están alfabetizadas en un sistema de exclusión. Yo, más bien, he estado ahí muy firmemente, en mi lugar, con un habla no doméstica, nunca doméstica, que sería el lugar que había que tener, sobre todo, años atrás, esconder lo que sabías, lo que leías, una cosa un poco absurda, pero bueno, yo he venido de una generación más pasada por las revoluciones culturales, entonces me mantuve firme en una cuestión más pensante y ahí sigo, al pie del cañón, con muchas dificultades, pero también con múltiples satisfacciones.

¿Te sientes feminista?

No, pero ideológicamente me atrae la mirada disciplinaria sobre el género y la de orden feminista. A mí siempre me ha interesado la cuestión de género en cuanto asimetría. Es un hecho político que marca una asimetría. El género es una construcción cultural. Los géneros se construyen, se modifican, se repiensen fundamentalmente relacionados con los sistemas económicos. De acuerdo a eso, las categorías van modificándose, pero siempre hay una categoría que prima sobre otra, en parte por el binarismo que estructura el pensamiento occidental, por lo tanto, un polo del binarismo se opone sobre otro, estableciendo un rasgo de dominación. Entonces, yo he tratado de pensar cómo ocurren y transcurren esas categorías dentro de determinados textos. Un texto puede portar lo femenino y lo masculino. Hay, desde luego, por otro lado, una consistente producción de pensamiento feminista

y de teoría feminista, que está tratando de repensar ciertas cuestiones de género, que me parecen interesantes políticamente. Me parece atractiva la lucha por ciertas dominaciones totalizantes, pero nunca he pensado hacer en rigor un texto feminista. No ha sido mi interés, sino tratar de leer cómo operan las categorías dentro de ciertos textos. Ese es mi interés. Tratar de deconstruir ciertas organizaciones asimétricas y tratar de reconstruir sus asimetrías.

En tu obra, has analizado diversos espacios en los cuales la cultura latina se arraiga, como los escenarios latinos en Nueva York, y donde ocurren inserciones capaces de cruzar las fronteras textuales, sexuales, étnicas... En este tránsito global, que va más allá de lo local, ¿cómo ves la interpretación de lo que sería hoy en día «la patria»?

Sé que el término «patria» (que etimológicamente proviene de padre) es ambiguo porque en algún sentido puede portar rasgos nacionalistas que apuntan a la exclusión, pero esa memoria-patria del migrante es interesante porque mantiene una tensión ante el imperativo asimilador. De alguna manera «interviene» las culturas dominantes, las desafía, las enriquece y las obliga. En otro registro, diferente, pienso que hoy la patria está contenida en las policías y la industria militar.

Finalmente, sería muy valioso que nos comentaras tu opinión sobre las nuevas zonas literarias, editorialmente marginales, donde algunos textos descuadrados transgreden los límites de la frontera difusa entre los géneros tradicionales. Margo Glantz, por ejemplo, utiliza el Twitter a diario (a través de breves líneas que se mueven entre lo narrativo, lo teórico y lo crítico) para transgredir la distancia temporal y comercial de sus obras. Si en el siglo pasado el libro literario fue visto como «límite», ¿crees que este nuevo escenario social nos puede llevar hacia una literatura más allá de la producción comercial?

Desde luego hay otras «producciones» escritas, no se pueden desligar las literaturas del yo de la producción en Facebook. Me parece muy interesante lo que hace Margo Glantz con el Twitter. Pero más allá de la figura de las y los escritores, y de la literatura misma, me parece que los recursos tecnológicos (complejos y nunca inocentes) repusieron la escritura en un momento de decadencia de la letra y la lectura. Desde luego se trata de una escritura y lectura otras, rápidas,

fragmentarias, masivas, que alteran las gramáticas y las ponen en jaque mediante la crisis de sus normativas. Quizás esa intervención considerable de las gramáticas sea el gran síntoma (interesante) que portan esas escrituras masivas despojadas del uso académico. Sin embargo, el libro sigue siendo central y su circulación virtual en PDF emana del libro. Todavía el siglo XXI no desplaza al libro literario. Habrá que ver. Es muy posible. ¿Por qué no?

OTRAS OPINIONES

En el actual panorama literario chileno sin duda que existen algunos escritores que, de un modo u otro, sobresalen con creces entre sus pares. Sin embargo, poco o nada se habla de una figura que poco a poco ha forjado una obra cuya solidez nadie discute. Se trata de Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949), poseedora de una voz propia que hace tiempo ha traspasado los débiles hitos fronterizos de la república literaria chilensis. Sus libros han visto la luz en sucesivas ediciones y están traducidos al francés y al inglés, es más, todos ellos son objeto de tesis, seminarios y monografías en destacados centros académicos del exterior. Como si lo anterior no bastara, su obra es material de variados ensayos, entre los que podemos mencionar el libro *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual* (1998), cuya autoría pertenece a Sylvia Tafrá. En 1993, Juan Carlos Lértora reunió una serie de ensayos sobre su obra publicados por diversos autores. El resultado fue el volumen *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*. El año pasado, Leonidas Morales publicó un libro titulado *Conversaciones con Diamela Eltit*. Uno de los especialistas en su producción ha señalado que su obra «es una de las escrituras más singulares dentro de la narrativa chilena y también hispanoamericana. Su innovación discursiva quiebra códigos lingüísticos y arquitecturas narrativas, y se hunde en la exploración de los niveles de sentido que la narrativa tradicional considera de un modo muy diverso».

No obstante lo anterior, faltaba reunir en un volumen lo medular de su abundante obra ensayística publicada en diarios y revistas de nuestro país y el extranjero. Parte de este valioso y necesario material es el que conforma las páginas del libro *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política* (Planeta/Ariel, Santiago, 2000). La obra contiene palabras prologales del profesor Leonidas Morales.

El primer trabajo aquí publicado es «Las dos caras de la moneda», donde aborda desde su óptica lo acontecido el 11 de septiembre de 1973. Luego leemos una ponencia sobre la nueva narrativa chilena. En su ensayo «Sociedad Anónima», que formara parte del volumen colectivo *Chile en la mira...* (1999), la autora analiza a la vez que reflexiona sobre los múltiples factores que marcaron el siglo que acaba de finalizar. Otro trabajo digno de mencionar es el comentario a una biografía del genial cineasta y poeta italiano Pier Paolo Pasolini, escrita por Nico Naldini, texto que originalmente fue publicado en el diario *La Época*, matutino que también insertó en sus páginas otros trabajos de la autora como los comentarios a los libros *El infierno*, de Luz Arce, y *Mi verdad*, de Marcia Alejandra Merino. También forma parte de este libro un lúcido ensayo sobre todo un clásico de la miseria como lo es la novela *El Río*, de Alfredo Gómez Morel. Otros textos se refieren al iceberg de la Expo Sevilla, al libro *El pasaje*, de Adolfo Couve, a las memorias de la cantante Billie Holiday, a la biografía del jazzista Charlie Parker y a un libro similar sobre el Che Guevara escrito por Jorge Castañeda. En otros textos se refiere a la obra de José Donoso y a los pintores Roser Bru y Juan Domingo Dávila.

Los escritos aquí reunidos son un eslabón más en el lúcido, a la vez que innovador acto escritural de Diamela Eltit.

WELLINGTON ROJAS VALDEBENITO
«Los escritos de Diamela Eltit».
El Heraldo, 18 de octubre de 2000.

El pasado 30 de junio entregamos una panorámica de la obra de Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949). Aludíamos a la –a nuestro entender– doble marginalidad presente en dicha obra, que se manifiesta con fuerza en su producción literaria, la cual abordaremos someramente a continuación, tomando como principal fuente el libro *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política* (Eltit, 2000).

Esta marginalidad la encontramos, por una parte, respecto del objeto de esta literatura y, por otra, en cuanto al origen, es decir, el lugar o posición desde donde escribe Eltit; su propia historia, estilo e, incluso, su ascendencia literaria (la academia).

Los temas recurrentes en Eltit son el poder, las desigualdades, la exclusión, la discriminación, la represión y, por supuesto, los mecanismos o conductas que los permiten o condicionan en el Chile de las últimas décadas.

En cuanto a las marginalidades de origen, la autora reconoce (en principio) solo una: «escribo solamente porque me gusta, me apasiona escribir y si me gusta escribir pues escribiré lo que me gusta. Y por eso, mi única limitación son mis propias limitaciones que, claro, desgraciadamente, son variadas y constantes» (*Emergencias...*, p. 73). Esta libertad de escribir o para escribir la ha hecho remecer las estructuras tradicionales; es el caso de su novela *Lumpérica* (1983), un punto de quiebre del género en el país.

Junto con lo anterior, nos parece destacable en la literatura de Eltit el «desdoblamiento» al que alude Leonidas Morales en su prólogo a *Emergencias...* (p. 9 y ss.), (disponible además en <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-132146.html>>). Este desdoblamiento se verifica en la conjunción de su obra narrativa (principalmente novela) con su escritura crítica. Morales apunta que la tradición de

desdoblamiento –que combina la producción de imágenes simbólicas con los análisis críticos paralelos producidos a partir de esas propias imágenes o las de otros autores o las del entorno social y político que las generan– es de larga data. Pero quien agregaría un componente vital –el de la contingencia– sería el poeta francés Baudelaire a mediados del siglo XIX. Esta contingencia viene dada por la actualidad de los temas abordados en los referidos análisis, como por la cotidianidad facilitada por el medio de comunicación empleado (revista, periódicos, diarios). Esto último en contraposición al libro, mecanismo más distante y menos expuesto.

En su obra crítica, Eltit (con temáticas similares a las de su narrativa) se adhiere a esta tradición, pero se aleja, eso sí, de la tendencia memorialística (biográfica y autobiográfica) prevalente en la literatura chilena del siglo XX, que privilegia el libro como canal de comunicación, en cuanto ella ha sido una prolífica cronista en medios masivos, entre ellos, el desaparecido diario *La Época* (1983-1998) y *The Clinic*.

Los trabajos críticos de Diamela Eltit se han publicado, además, en revistas culturales chilenas, publicaciones periódicas latinoamericanas y de centros académicos estadounidenses, o se han elaborado como ponencias para seminarios o congresos. Aparte de *Emergencias...*, otras compilaciones de este tipo de textos son *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política* (2007), *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política* (2016) y *A máquina Pinochet e outros ensaios* (2017). Otros libros de no ficción (testimoniales o documentales) de la autora son *El Padre Mío* (1989) (descargable desde el portal Memoria Chilena), *Elena Caffarena: El derecho a voz, el derecho a voto* (1993), *El infarto del alma* (1994), *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994) (descargable desde el portal Memoria Chilena) y *Puño y letra* (2005).

MARINO MUÑOZ AGÜERO

«La marginalidad y la escritura crítica en Diamela Eltit».

La Prensa Austral, 28 de julio de 2019.

Me parece un discernimiento especialmente certero por la profundidad crítica de la obra ensayística y narrativa de Diamela Eltit. Es difícil encontrar otro narrador en la tradición literaria chilena que despliegue este empeño escrutador, obteniendo logros que han provocado un reconocido impacto en lectores y otros creadores, incluso más allá del ámbito literario. Leerla y releerla produce una perplejidad y desasosiego bienvenidos, porque desde *Lumpérica*, pasando por *Vaca Sagrada*, *Mano de obra*, *Impuesto a la carne* hasta *Sumar*, los textos de Diamela Eltit son un tejido poderoso de pensamiento y narración.

El mundo de Eltit es familiar y extranjero a la vez: hay un territorio, hay personajes, se cuentan historias, pero todo ello está transfigurado por el pensamiento crítico que pone permanentemente en cuestión el orden hegemónico que oprime nuestra estructura social, escrutando, sobre todo, las heridas de la mujer, de los más pobres y marginados. Su compromiso con una escritura instalada en los quiebres internos de nuestra sociedad es incesante, inquisitivo y perturbador.

Lo importante de subrayar son, en mi opinión, las estrategias formales a que acude insistente Diamela Eltit en su obra, recursos por completo consistentes y que conceden peculiar vigor a esa intencionalidad crítica, coherencia que es el argumento principal por el cual este premio me resulta fundadamente bien otorgado. En efecto, la ganadora elabora en su obra un lenguaje marcadamente literario, arriesgado, complejo, denso, a través del cual opera a contrapelo del orden alienado, empobrecido y formateado que prevalece también y sobre todo en los intersticios y pliegues del discurso público contemporáneo. Es allí, en el habla misma, donde libra sus batallas.

La comprensión de la obra de Diamela Eltit pasa, pues, por entender que no puede haber narrativa crítica sin que, simultáneamente, se

enfrente el elemento en que el poder dominante pervive silenciosamente y que es el instrumento de esa misma narrativa. Diamela Eltit ha realizado con el lenguaje un trabajo inteligente, sin claudicaciones y novedoso, de desarticulación de las estructuras de poder que nos ofuscan desde aquel, a través, por ejemplo, de la construcción de un narrador alterado, doloroso, rarificado e incierto en su identidad, en las antípodas de ese narrador tradicional, autoritario, sentencioso o iluminado o, de otro lado, evitando en todas sus novelas ceder a la convención de crear una arquitectura narrativa que atrape al lector, lo subyugue como a una presa en un esquema de suspenso, clímax y desenlace.

Eltit, crea, más que intrigas, lo que llamaría «estados» o «espacios» narrativos, en que el desarrollo del texto se da dentro de un círculo, una progresión dentro de una inmovilidad, una forma distinta de abordar la temporalidad de la narración, que permite mirar con lucidez y espanto nuestras llagas y dolores.

PEDRO GANDOLFO

«Diamela Eltit: Lenguaje que piensa».
El Mercurio, 29 de septiembre de 2018.

En la contratapa del nuevo libro de relatos de Deborah Eisenberg (*Your Duck is My Duck*) pueden leerse las palabras elogiosas de otro grande de los cuentos, George Saunders. Allí, el último ganador del premio Man Booker comenta que «Deborah Eisenberg es la escritora perfecta para estos tiempos increíblemente imperfectos» y que si «nuestra cultura pudo producir una escritora así de maravillosa, debe haber algo bello en nosotros todavía». Algo parecido, creo, sucede al leer la obra de Diamela Eltit, recientemente galardonada con el Premio Nacional de Literatura. La sensación de una escritora –y una escritura– perfecta para tiempos imperfectos, que desafía las posibilidades del lenguaje y de los géneros y, con ello, le da un lugar a aquello que no lo tiene. Como comenta la autora en «Errante, errática»: «Cuando mi libertad [...] estaba amenazada, pues yo me tomé la libertad de escribir con libertad».

Porque Eltit se atrevió a contar a una ciudad vigilada y desafiada por la violencia, a grabar y registrar voces de «vagabundos urbanos» (como ella los denomina en *El Padre Mío*); una ciudad con espacios públicos amenazados (en *Lumpérica*: «¿Qué manos encienden la luz eléctrica? ¿Para quiénes los bancos en la noche?»); una obra donde las condiciones materiales del trabajo se evidencian en toda su dolorosa precariedad («Sí. Estábamos sin agua. Antes, ya nos habían cortado la luz. A menudo quedábamos sin gas»). Una suerte de globalización vulnerable en la que los productos de todas partes del mundo parecen circular sin esfuerzo, mientras las personas no la tienen tan fácil. Un mundo de vendedores ambulantes y vidas enfermas (en *Los trabajadores de la muerte*), de la luminosidad de los supermercados y la violencia de lo cotidiano («Ese minuto violento e intransferible en que los clientes se abalanzaban sobre el producto y se disputaban los tarros con la fruta»; en *Mano de obra*). Una literatura que ha ido mutando, incorporando nuevas tecnologías y espacios, armando los

ojos y oídos a lo que sucede alrededor, con una prosa que parece avanzar de a latigazos en sus reflexiones sobre lo político y lo económico, y las marcas que van dejando en los cuerpos.

Eltit le da nuevas dimensiones a la experiencia de leer, no deja nunca que el lector se acomode, se apoltrone, porque la literatura no tiene por qué ser cómoda ni fácil. O, en palabras de Eltit en «Errante, errática» (compilado en *Emergencias...*): «sigo pensando lo literario más bien como una disyuntiva que como una zona de respuestas que dejen felices y contentos a los lectores. El lector (ideal) al que aspiro es más problemático, con baches, dudas, un lector más bien cruzado por incertidumbres». O, en su discurso de aceptación del Premio José Nuez Martín: «el acto de leer no puedo imaginarlo sino como una aventura en la que lo más importante es aventurar y aventurar y aventurarse». Eltit, con su trabajo, nos muestra todo lo que el lenguaje es capaz de conseguir, las oscuridades que ilumina y las luces perturbadoras que puede ayudar a oscurecer. Personajes obsesionados por contar y contarse, por dejar un testimonio por escrito («Solo lo escrito puede permanecer pues las voces y sus sonidos, de manera ineludible, desembocan en el silencio y pueden ser fácilmente acalladas, malinterpretadas, omitidas, olvidadas»), que se aferran a la escritura como esa madre narradora de *Los vigilantes* y su hijo que la observa mientras se sienten espiados por los vecinos («Pero mamá asegura que ahora solo nos protege y nos salva la oscuridad de su letra»). Personajes que arman comunidades transitorias, como la gran marcha de vendedores ambulantes (y los drones que los siguen) en su última novela, *Sumar*. Donde una voz parece llamar a la otra y así, entre todas, cuentan el mundo. Un mundo roto. A los tumbos. Y narrado con una prosa desbordada y hambrienta. O, nuevamente en palabras de Eltit: «Cualquier obra literaria, pues, pone en marcha su hambre y la calidad de su hambruna».

En las novelas y los ensayos de Diamela Eltit la escritura saca garras, muestra los dientes y, a veces, no lo niego, muerde al lector. En un mundo de cosas desechables e impresiones siempre prontas a borrarse, no me parece un mal atributo.

MARÍA JOSÉ NAVIA

«Una belleza incómoda».

Revista de Libros. El Mercurio, 7 de octubre de 2018.

Cuando recibió el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso, que otorga la Universidad de Talca, Diamela Eltit declaró que «en la dicotomía entre *winner* y *loser*, sin dudar, sin chistar y, especialmente, sin quejarme, yo me considero una perdedora».

Sin duda que Diamela Eltit no es una autora de *best sellers* ni tiene el *glamour* que buscan las cámaras de televisión, pero su prestigio hace ya tiempo que cruzó las fronteras. Lo confirman las novedades con las que empieza el año: la editorial española Periférica hizo un acuerdo directo con ella para reeditar su obra narrativa empezando con la novela *Jamás el fuego nunca* (2007) y siguiendo con su primer libro de testimonios: *El Padre Mío* (1989).

«Las novelas aparecerán tal como fueron publicadas. Afortunadamente Planeta me cedió muy gentilmente los derechos y algunos los tengo yo, entonces no fue problemático», cuenta Diamela Eltit.

Sus obras se integrarán a la colección Largo Recorrido, de Periférica. Su director literario, Julián Rodríguez, dice que están felices con el acuerdo: «Nuestra editorial comenzó a trabajar hace cinco años y trata, poco a poco, con ambición pero también humildad, de construir un catálogo que responda al proyecto que trazamos. Nos parecía que la obra de Diamela Eltit debía estar en él, era uno de nuestros grandes deseos, porque nos fascina y nos parece, además, clave para la literatura en español del cambio de siglo. Las negociaciones han sido muy fáciles, puesto que Diamela ha sido en todo momento muy generosa con nuestra joven editorial. Publicaremos textos nuevos a la vez que presentamos toda su obra anterior a lectores de todo el mundo en español».

Este mes también la prestigiosa editorial francesa L'Harmattan publicó el ensayo *Diamela Eltit. Les déplacements du féminin ou la*

poétique en mouvement au Chili, de Catherine Pélage, profesora de literatura latinoamericana en la Universidad de Orleans. Pélage hizo una tesis doctoral sobre marginación y transgresión en las producciones de novelistas chilenas del siglo xx. Estuvo un año y medio en nuestro país trabajando en el Instituto Chileno-Francés y recopilando materiales. Estudió obras de Isabel Allende, María Luisa Bombal, Marta Brunet, María Elena Gertner, Magdalena Petit, Mercedes Valdivieso y María Flora Yáñez. Después de la tesis, se centró en las autoras más recientes: Pía Barros y Diamela Eltit. Publicó artículos sobre la primera y acaba de traducir varios de sus textos para una editorial especializada en microcuentos. En cuanto a Diamela Eltit, la investigadora francesa recuerda: «Su obra me fascinó desde que la descubrí en un seminario en La Sorbona que dio mi profesor de tesis, Raúl Silva Cáceres. Me llamaron la atención las relaciones, basadas en un malestar constructivo, que la autora establece con el lector».

Pélage aclara que el ensayo que acaba de publicar *L'Harmattan* no es su tesis, sino una aproximación a la obra de la autora chilena que se basa en reflexiones de los últimos años. «La idea que defiendo es que las obras de Diamela Eltit aspiran a romper encierros, tanto políticos como teóricos, literarios, genéricos [...]. De ahí redefiniciones que constituyen diferentes desplazamientos. Desplazamientos, ya que la autora se opone a la idea de una esencia femenina inmutable; su reflexión evoluciona constantemente, y concibe lo femenino como una fuerza transgresora que se mueve por las diferentes esferas del poder para deconstruirlo», señala Pélage. El ensayo se inicia con reflexiones generales sobre los escritos de Diamela Eltit y termina con el análisis de *El cuarto mundo*, *Mano de obra* y *El Padre Mío*. El marco teórico lo constituyen los pensamientos del crítico Michèle Ramond acerca de lo femenino, así como las teorías de Milagros Ezquerro sobre producción y recepción de textos.

Catherine Pélage destaca en el trabajo de Diamela Eltit la innovación que representó su obra en el panorama de las creaciones «femeninas» en Chile. «Por otro lado –agrega–, me fascina su lucidez en la observación de fenómenos muy actuales. La ciudad vista como un supermercado en *Mano de obra*, por ejemplo, resulta muy sugestiva también para un lector francés. Además, me interesan mucho las relaciones intertextuales que la autora establece con autores franceses como Michel Foucault: aparece un claro juego de ecos entre *Vigilar*

y castigar y *Mano de obra*, por ejemplo. *La séquestrée de Poitiers*, de André Gide, resulta interesante también para reflexionar sobre *El Padre Mío*.

Consciente de lo inusual que resulta que una editorial europea tan grande como L'Harmattan publique un libro crítico sobre una escritora latinoamericana viva, Diamela Eltit se siente halagada y anticipa respecto de sus proyectos literarios: «Estoy escribiendo de manera intensa y comprometida –es un decir– hasta los huesos una nueva novela todavía sin título».

PEDRO PABLO GUERRERO

«El prestigio internacional de Diamela Eltit».
Revista de Libros. El Mercurio, 22 de enero de 2012.

Un volumen reúne tres novelas seleccionadas por Diamela Eltit. Una entrada múltiple a la obra compleja y sin concesiones de la escritora y *performer* chilena que visitaba prostíbulos y cárceles en los 80.

Lleva publicadas ocho novelas –cuatro de las cuales fueron escritas bajo la dictadura– y ahora son tres las que, seleccionadas por ella misma para esta edición conjunta, se publican con el título de *Tres novelas*. Cada una de ellas había sido publicada anteriormente en Chile: *Los vigilantes*, *Mano de obra* y *El cuarto mundo* (también publicada en Argentina).

A finales de la década de los 70, Diamela Eltit fue cofundadora del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), donde la experimentación más radical entre la imagen y las letras se combinaba con acciones políticas concretas (por ejemplo, entregar bolsas de leche en zonas marginadas de Santiago). Escritora y *performer*, en los años 80 siguió desafiando el orden represor de su país con lo que llamó su «arte de la intención», transitando prostíbulos, cárceles y hospitales.

Los vigilantes (Premio José Nuez Martín, 1995) es la historia de una madre y su hijo (mezcla de genio y retrasado mental) y sus luchas por sobrevivir a la presión asfixiante del padre-marido. Si la figura del padre representa el orden europeo y occidental, la figura materna encarna lo autóctono latinoamericano, siempre desplazada, agredida, enclaustrada, intimidada y vigilada por su marido, su suegra y sus vecinos. Si el hijo no puede hablar, la madre es la que escribe, convirtiendo a la escritura en su único gesto de supervivencia: «Cruzamos indemnes las fronteras del juego para internarnos en el camino de una supervivencia escrita, desesperada y estética». Una vez que la madre deje de escribir, la palabra será retomada por la voz delirante del hijo: «Derrumbaremos a los ojos acechantes que pretenden que la tierra de esta única esquina sepulte mi letra. Mi letra. Ahora yo escribo».

En *El cuarto mundo* se cuenta la relación de dos hermanos mellizos, varón y mujer, desde el primer día de gestación en el útero materno hasta la gestación de una «niña sudaca» por parte de esta «pareja ideal» en el seno de una familia maldita. Aquí, el gesto de sobrevivencia frente al entorno que se derrumba está puesto en la construcción de un libro: «Quiero hacer una obra sudaca terrible y molesta». La novela narra, por un lado, la gestación de una novela que, irremediablemente, «irá a la venta» y, por otro, la construcción y deconstrucción de los lazos familiares (y por extensión, del lazo social en general, representado en la figura androcéntrica de la «fraternidad»), mostrando que la disolución del grupo estaba presente desde el acto fundante, cuando el padre viola y deja embarazada a su mujer, dando lugar a la familia.

Mano de obra es quizás la más «fácil» de leer, aun cuando sea también un texto sumamente fragmentario y múltiple. Esta vez, el escenario de la novela es el máximo representante del capitalismo globalizado: el supermercado. La primera parte presenta un contrapunto entre los títulos de cada capítulo, que recuerdan titulares de periódicos combativos de comienzos del siglo xx —«*Verba Roja* (Santiago, 1918)», «*Autonomía y Solidaridad* (Santiago, 1924)», «*Acción Directa* (Santiago, 1920)», etcétera—, y la humillante realidad de un empleado que llega a pasar hasta veinticuatro horas en el súper, sin cobrar horas extra, resignado a ser «una correcta y necesaria pieza de servicio». El contrapunto entre las luchas proletarias de ayer y el pasmoso conformismo que rige los cuerpos convertidos en «zonas residuales» convierte a la novela en una *performance* irónica, paródica y dramática.

Diamela Eltit, en estas *Tres novelas*, construye un camino de supervivencia que va desde la resistencia en la letra escrita y la gestación de una novela, hasta la desaparición misma del gesto *superviviente*, para otra vez dar vuelta a la página y seguir escribiendo otra obra sudaca terrible y molesta.

MARIANO DORR

«Tres Diamelas».

Página 12, 8 de abril de 2005.

Repitiendo lo elemental: como toda obra de arte –o tal vez más que cualquier obra de arte– este brillante libro no sería lo que es sin su forma. Experimental, ha sido llamada. Un adjetivo que, naturalmente atrae en un sentido y aleja en otro. Atrae por lo que implica de juego, de búsqueda formal, de falta de solemnidad. Aleja por lo que el «experimento» pudiera tener de gratuidad, de cabriola prescindible.

Sin embargo, esta novela experimental tiene, como pocas, esa condición de necesidad que parece esencial en la creación artística. ¿Podría esta escritora haber escrito otra cosa? Más bien, ¿podría no haber escrito esta obra? Podría –pregunto– en el sentido de la carta de Rilke: «Investigue la causa que lo impele a escribir; examine si ella extiende sus raíces en lo más profundo de su corazón». Hay –sin duda– un mundo con coherencia propia, que mueve a Diamela Eltit a escribir así y no de otro modo: nos encontramos frente a uno de esos libros que –a pesar de su manifiesta y cuidadosa elaboración– parecen haber elegido a su autora para que los escriba y no lo contrario.

En un espacio único y delimitado: una plaza pública, «que prendida por redes eléctricas garantiza una ficción de la ciudad» (p. 7)² y en un tiempo que en la obra es una noche –pero que en la realidad correspondería a meses, años, o la vida entera–, la protagonista, cuyo solo nombre: L. Iluminada, irrumpe desde el principio como refulgente elemento poético, se expone a la luz de un aviso al que la ficción literaria ha premunido del poder de imprimir u otorgar ilusión de identidad a los que alumbra con la letra, la luz o el color adecuados: «Porque el frío de esta plaza es el tiempo que se ha marcado para suponerse un nombre propio, donado por el letrero que se encenderá y

² Diamela Eltit: *Lumpérica*, Las Ediciones del Ornitorrinco, Santiago de Chile, 1983.

apagará, rítmico y ritual en el proceso que en definitiva les dará vida: su identificación ciudadana» (p. 7).

La obra se desarrolla en torno a esta situación-símbolo. L. Iluminada pasa la noche en la plaza. Los sucesos exteriores u objetivos son escasos, casi nulos. Sin embargo, la peripecia de un lenguaje fuerte va dando vida a una aventura intangible. Pareciera que una conciencia externa al personaje –sea la luz del letrado, la mirada del lumpen, el lente de la posible filmación– la completa, la ayuda a existir o, más exactamente, a ser. Miradas desembozadas u ocultas la buscan durante toda la novela y ella cuenta permanentemente con el hecho de ser mirada. Esta presencia de un ojo ajeno tiene la virtud de acrecentar su energía erótica. La protagonista tiene –y transmite– una poderosa sensación de su propia sexualidad: una sensación que empieza y termina en ella y que no parece perseguir la posesión masculina. Una especie de motor vital, una carrera continuamente reiniciada: «Emprende trote nuevo más cuidadoso aun, más lisonjero el sonido peculiar de esos pastelones que ubican sus cascos de mejor manera» (p. 56), un goce –o dolor– de su propia existencia física, un despliegue de fuego animal que no la conduce al encuentro «de los anticuados ritos» (p. 57), sino que constituye un peculiar camino hacia su propia identidad: «Pero ¿cómo se tienta a la luz eléctrica?, ¿bajo qué mecanismos la perturba?, si relincha, si muge o brama, si se estira perezosa como gata, si se arrastra como insecto bajo los bordes del farol, si croa, si pía ¿hará que ese cable la cabalgue?» (p. 59). «Ha olvidado a los pálidos en su espectáculo de tentación a la luz eléctrica. Pero no, no es del todo así. Esta omisión es necesaria para llegar de pleno a la autonomía de refulgir sin impedimento, sin más luz que la de sus propios cueros» (p. 60).

La presencia de su ser de hembra es muy fuerte en la obra. Sin embargo, pareciera que lo que pretende en su diálogo con el luminoso es la amalgama de todas sus identidades: de mujer, personal, intelectual y colectiva. Sin duda, la particular savia femenina constituye un vehículo especial de aproximación. Pero ella busca fundamentalmente su identidad social y en ella disuelve su faceta femenina. Necesita confundirse con «los desarrapados de Santiago [...] que han venido a buscar su área: el nombre y el apodo que como ficha les autorizará un recorrido» (p. 7). Necesita confundirse o relacionarse o encontrar su lugar con los seres de la marginalidad, «los pálidos», como los

bautiza en la novela. Son el lumpen que llega a la plaza, sí, pero no son los únicos al margen, también están los que se abandonan en el «mismo país que nos condenó. Marginados de toda producción [...]» (p. 122). Por eso se sume «en el éxtasis de perder su costra personal, para renacer lampiña, acompañada de todos ellos» (p. 8).

El gran asunto de este libro novísimo se inscribe, entonces, en esas preguntas viejas como el mundo: ¿Quién soy? ¿Quiénes somos? ¿Qué lugar ocupo? ¿Cuál es nuestro rol? A las cuales se agrega un acento prestado por la contingencia, pero devenido fundamental: ¿Cuál es nuestro papel ahora? ¿Qué lugar ocupamos en esta ciudad, en este país y en este tiempo? Y su papel —de escritora— la hace clamar: «Pero ellos, los condenados, nos insisten en su búsqueda y Santiago se perfila en quimeras». El oficio, el rol que cada uno juega en el espacio ciudadano, aparece como elemento clave de las respuestas. Dice la autora de su heroína: «Ha adquirido otra identidad: por literatura fue» (p. 16).

La fusión entre vida y oficio —en la trama concreta vida y literatura— informa hermosamente la totalidad del libro. Cuando, por ejemplo, «se tenderá en la plaza sin sus borradores, dejará que el césped la contagie» (p. 179) o cuando «por primera vez su sonrisa la convulsiona, ha visto la frase completa y se arrastra sobre ella para frotarse».

Hay más: no solo el oficio afirma la vida, confiere identidad. El propio libro y su autora se miran a sí mismos, se exigen rigor, se prohíben las concesiones. No se dejan vencer «por la tentación de estampar sus excedentes» y «nada la asola tanto como sus propios modales que envolviéndola le han confirmado su particular estilo». Así, aunque parezca contradictorio con la identidad colectiva perseguida —o alcanzada— esta exploración profunda del ser y de la realidad por la literatura puede significar soledad.

El rigor, la prohibición de concesiones se extiende también al lenguaje. Imposible otra cosa: el lenguaje es el gran protagonista de *Lumpérica*. Logra que acompañemos a L. Iluminada en su hazaña estática, que le creamos. La plaza fría y fantasmal, la noche interminable, los desplazamientos repetidos nos envuelven, nos retienen. ¿Por qué?

Es un lenguaje en que resuenan ecos de lo mejor de nuestro idioma. Ecos, ritmos muchas veces oídos —el Siglo de Oro viene a nuestra mente— asimilados por Diamela y que han abonado y enriquecido un estilo rico de por sí. Eso golpea al lector desde la primera página, mucho antes de llegar a la confesión de la autora: «Castellano esfuerzo

ha desplegado para reubicar su diseñado espacio» (p. 176). Castellano esfuerzo que ha producido un lenguaje tenso, fuerte, elegante, originalísimo por la elección de vocablos cultos y su combinación con los corrientes y una cierta ruptura de la frase. «Castellano esfuerzo», cuya calidad se sostiene durante todo el libro.

Hemos dicho que el argumento de la obra es casi inexistente. ¿Es *Lumpérica* una novela? Así se ha calificado y hemos seguido esa denominación. Sin negarla, hay que agregar que es también un gran poema, en cuyo interior las formas se diferencian. Los mismos sucesos, al ser tratados de maneras diversas –y hasta en géneros literarios diversos–, parecen adquirir una realidad y fuerza cada vez mayor. Porque al desarrollo primero en una prosa de alto vuelo poético e idiomático, se intercalan los mismos hechos reexaminados bajo el ojo crítico y técnico de una posible filmación. En los capítulos 2 y 7, el lenguaje preciso y escueto del interrogatorio tiene la virtud de mostrarnos el tema y la plaza en una escalofriante desnudez. En el capítulo 3, la parte animal de la protagonista corre libre y suelta en fragmentos de gran belleza que subrayan y desarrollan su peculiar postura sexual. En el capítulo 6 se profundiza en los sentidos del oficio creador –siempre la literatura– y se lo presenta en sus diversos fines –evasión, burla, ficción, abandono, objetivo, engranaje, etc.– en poemas que examinan el tema, pero que además tienen un valor en sí mismos y podrían ser considerados independientemente de la obra.

El juego del lenguaje prolonga hasta el amanecer el balanceo entre el cuerpo viviente y la vida recreada, entre los movimientos reales y los apodos, nombres o letras que lanza el letrero luminoso. Ella, L. Iluminada, «no podía equivocarse y creer erróneamente que era impresa por una letra que nunca le había correspondido en realidad» y supo «después de una corta mirada que le era imposible precisar con certeza una combinatoria exacta. Que dos, tres o cuatro letras podrían caber sobre ella si se paraba en el lugar preciso» (p. 193).

La energía creadora y la experiencia vital –recogidas y plasmadas en toda su profundidad– y la realidad –introducida y multiplicada por la luz natural– dejan la novela abierta al lector.

AGATA GLIGO

«*Lumpérica*: un libro excepcional».

Revista Mensaje, núm. 343, octubre de 1985.

«Escribí *Lumpérica* en un momento en que sentía simultáneamente gran aversión y atracción por la literatura», ha dicho Diamela Eltit sobre su primera novela, publicada en 1983 y reeditada hace unos meses. Algo parecido sucede en la lectura, pues la novela deslumbra y rechaza al lector, o al menos eso sentí al leerla por primera vez, hace diez años, en unas fotocopias que venían ya subrayadas por otros lectores.

Era extraño leer así, en ese diálogo obligatorio. Todavía guardo el anillado en que se ve el trazo grueso de alguien que subrayaba las frases que le gustaban y el trazo fino, tal vez en grafito, de otro que marcaba los pasajes que no entendía. Están también mis propias rayas, en horrendo destacador amarillo, que solo a veces coinciden con las huellas de los demás o con las marcas que he hecho ahora en la flamante edición de Seix Barral.

Lumpérica no llegó a mis manos como un texto subversivo, sino como una obra ya bendecida por la academia. Me pareció, sin embargo, que la novela se escapaba de las reducciones teóricas. Recuerdo haber pensado entonces, muy concretamente, en el censor, en el oscuro funcionario encargado de aprobar la publicación del manuscrito. Altivamente imaginaba a un tipo cabeceando ante frases que para mí eran bellas y para él incomprensibles. ¿Qué frases subrayaba el censor? ¿Qué novela leía? ¿Cómo era su cara?

Ahora, en la relectura, he pensado más bien en la autora, en la mujer que escribía sabiendo que el censor leería su obra. Se dice que al escribir imaginamos a un lector ideal, a alguien capaz de comprender a cabalidad lo que hacemos, pero entonces había que imaginar también a ese enemigo que pasaba las páginas buscando alusiones prohibidas con un criterio tal vez rutinario o quizás sofisticado.

La evocación de una plaza vacía da lugar a un relato escurridizo y al mismo tiempo certero, documental. La plaza es cualquier plaza del Santiago de mediados de los 70. No hay una historia o un argumento preciso: Diamela Eltit indaga en las posibilidades de la escena, describe y conjetura la experiencia de pernoctar en un banco, de mirar los letreros con la avidez de los convalecientes, con inocencia, con rabia, con extrañeza.

«De pronto se encienden las luces, justo cuando la oscuridad es casi total», dice la narradora, que antes ha preguntado, de diversas formas, para qué sirven esas luces, qué mano enciende el alumbrado público. Los faroles funcionando constituyen una especie de set, por eso la protagonista actúa o quiere actuar, pero a la vez debe protegerse, pues el escenario debería estar vacío; las luces existen para demostrar que nadie desafía el toque de queda, que nadie ocupa el lugar abandonado por los vendedores, los mendigos, los niños y los amantes.

La protagonista de *Lumpérica* lucha por recobrar los sentidos, por recuperar el cuerpo, el pensamiento, el lenguaje propio. Se metamorfosea para encontrarse y para esconderse. Por eso se rapa, se convierte en animal, se cambia el nombre, balbucea un idioma extranjero. Por eso se entrega a la multitud o al menos imagina esa entrega. El cuerpo despierta o intenta despertar de la anestesia, reconocerse: «Yo misma tuve una herida, pero hoy tengo y arrastro mi propia cicatriz. Ya no me acuerdo cuánto ni cómo me dolía, pero por la cicatriz sé que me dolía».

La novela todavía nos acepta y nos rechaza, nos remece; todavía conserva su poderío y su belleza originales. Quienes nacimos durante los primeros años de la dictadura vivimos solamente el día de la noche que narra *Lumpérica*. Creo que pocos libros retratan con tanta fuerza a la generación de nuestros padres. Pocos libros nos permiten, como *Lumpérica*, escarbar realmente en el sentido de la herencia.

ALEJANDRO ZAMBRA

«La noche de *Lumpérica*».

La Tercera, 31 de mayo de 2009.

Al considerar esta sexta novela de Diamela Eltit impresiona la coherencia de su mundo novelesco; la autora es fiel a sus temas y personajes. Así los seres marginales: vagabundos, indigentes, lisiados, seres que recargan su indumentaria y decoran su apariencia exterior. El capítulo que cierra esta novela en un mercado persa es excelente, vivísimo, con imborrables imágenes y porfía naturalista en una descripción de ambientes miserables que Diamela Eltit eleva a categoría de arte.

Otro punto alto y reiterado, o motivo fundamental, y que en esta novela alcanza intensidad demoledora, es el tema de la mujer como cuerpo sufriente; aquí es el soliloquio de un cuerpo mártir sometido a la brutalidad y grosería del hombre, quien gastará ese cuerpo durante ocho años, sin concederle jamás a cambio un momento de goce, pariéndole dos hijos que le curvarán la espalda para siempre y lo traspasarán a olor a vómito y caca de guagua; el sometimiento sexual lleva a límites casi intolerables; el lector espera que alguna vez llegue el castigo o la venganza, la que ocurre de forma inesperada, pero muy plausible; la persona del marido machista y sinvergüenza no es nada ambigua; tampoco es ambiguo el tema del incesto, que también aparece en otras novelas de Diamela Eltit y, específicamente en *El cuarto mundo*. La relación erótica es atrevida, de fina calidad sensual y lujo estético.

En cuanto al estilo, hay dos, como en toda la obra de Diamela Eltit. Por una parte, un rebuscamiento léxico que paraliza el texto y lo congela; aparece pegoteado de cultismos y abstracciones. Cargamos aquí la mano porque creemos que esa vena resulta en defecto de composición, en elemento que estropea la excelencia de otros, sin destruir, eso sí, la notable validez del conjunto. Afortunadamente, domina en este libro una Diamela Eltit que deslumbra cuando se atropella,

cuando da cauce literario a sus originales obsesiones, cuando se abandona a un lirismo auténtico, ebrio, orgásmico. La perjudica lo estatuario; la engrandece la entrega al flujo pasional, cuando produce unas páginas intensas, descaradas, como es difícil encontrar en la literatura chilena. Diamela no ha refrenado su tendencia a adjetivarlo todo machaconamente; confiemos en que el ímpetu que exhala su prosa devorará adjetivos y adverbios, limpiándolos de su notoriedad, pues lo que verdaderamente se impone en lo mejor de la novela es una prosa original, que trasunta lo sensual, pero también lo sórdido, lo viscoso y untuoso; capacidad de hacer sentir el mal olor del albergue de indigentes, o el filme sobrecogedor de algunas calles de Santiago. Diamela nos depara «esa parte salvaje y primitiva que a veces tienen los textos femeninos», como apuntara certeramente ella misma al referirse a Gabriela Mistral (véase J. Andrés Piña: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Editorial Los Andes, 1991).

En *Los trabajadores de la muerte* tenemos la descripción más escalofriante, más enardecida, del machismo chileno cotidiano, y el drama de la mujer doblegada y a la vez defensora de sus crías ante alguna terrorífica rata de acequia. El lenguaje es simbólico, indirecto, metafórico. La anécdota es siempre una parábola a la manera evangélica. La galería de personajes es exigua y los interiores casi no se describen; qué diferencia con Balzac, y a la vez qué proximidad con Robbe-Grillet en el recorrido de lenguajes gestuales y exteriores. Diamela examina con prolijidad clínica las heridas y tribulaciones del parto y del amamantar. Lo más logrado es la segunda parte. Narración pura, viva, apremiante, concreta, nada discursiva, sin raciocinios abstractos. Reduce la prosopopeya al mínimo.

El argumento es nítido, simple y acaba con un hecho de sangre, pero el lector tiene que trabajar para resolver la trama, porque el desarrollo—como en *Patas de perro*, de Droguett—no es lineal. Asimismo, en esta novela se desenvuelve una fábula que ya está escrita, que un oráculo ha previsto. Justamente una muchacha vagabunda, la niña del brazo mutilado, oficiará de intérprete y anunciadora de un drama en el que no faltan las atroces pesadillas, un coro de inválidos y múltiples detalles sórdidos y nauseabundos. A la vez, fórmulas perifrásticas, como «el artificioso protocolo de las gargantas y de los gestos no viene sino a remarcar el indesmentible protagonismo de una sed viciosa

que carece de contornos» son, a todas luces, excesivas, mal remendadas de Góngora.

La niña en el albergue contará desde la noche al amanecer «las voces que se incuban en el interior del alma del que va a ser el próximo asesino». Y comienza una historia muy amarga.

ANTONIO AVARIA

«Nuestro eterno femenino».

Revista de Libros. El Mercurio, 3 de noviembre de 1998.

Quien haya prestado atención a las habladurías del mundillo literario, quien haya recorrido la producción crítica o los suplementos literarios de los últimos tiempos podrá comprobar que, en estos años, tres escritores chilenos han alcanzado la consagración literaria: Roberto Bolaño, Pedro Lemebel y Diamela Eltit. A diferencia de los narradores chilenos de los 80 que cultivaron el *rebelde way* (como Alberto Fuguet o Arturo Fontaine) o de los volcados deliberadamente al mercado (como Isabel Allende), lo que caracteriza a estos tres escritores, más allá de sus diferentes apuestas narrativas, es que consiguieron a la vez el reconocimiento de la crítica académica, del público y de la crítica periodística. Es cierto que Diamela Eltit ya había alcanzado prestigio en 1991 con la edición argentina de *Vaca Sagrada*, pero solo ahora su nombre comenzó a ser más familiar y su obra, más conocida. La reedición de *El cuarto mundo*, publicado originalmente en 1988, viene a reconocer el lugar central que la narrativa de Eltit tiene en la literatura latinoamericana actual.

Sin embargo, tanto en su caso como en el de Pedro Lemebel, este reconocimiento no llegó todavía a lo que tal vez sea una de las zonas más interesantes de sus obras: sus *performances* artísticas. No es una zona incomunicada y aislada, sino otra manifestación de la corporalidad, que en los libros se presenta en la escritura. En los años de la dictadura pinochetista, Eltit formó parte del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), con el que realizó intervenciones urbanas que cuestionaron al régimen militar. El grupo CADA, formado también por los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el sociólogo Fernando Balcells y el poeta Raúl Zurita, se presentó en 1979 con la muestra *Para no morir de hambre en el arte*, en la que se llevaron camiones de leche a las villas miserias. Después siguieron, entre otras, *Ay Sudamérica*,

en 1981 (donde tres aeroplanos arrojaron panfletos sobre Santiago), y *Contingencia*, en 1983 (en la que se apoderaron de los muros de la ciudad). Esta interpenetración entre arte y política, que analizó tan bien Nelly Richard en *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*, permite apreciar mejor una obra como *El cuarto mundo* y da una idea más acabada de la politicidad de la escritura de Eltit.

Por entonces, Diamela Eltit empezó a escribir su primer libro, *Lumpérica* (1983), en el que ya se detectan los ejes de su poética: la marginalidad, la locura, el cuerpo femenino y la glosolalia (jerga incomprensible). Estos aspectos no son considerados como datos marginales aislados del contexto (esto es, como mitos a los que hay que reverenciar), sino zonas clave en las que se forma el ser social. Las imágenes de nación y los núcleos de identidad que ocuparon el centro de la escena cultural de los 80 recibieron en la obra de Eltit un tratamiento paradójico y experimental: no hay que buscar la nación en el consenso y en los símbolos codificados, sino allí donde se hace ininteligible o indecible. La literatura no debe entregar identidades consolatorias, debe trabajar en el sinsentido, los resquicios, las grietas. Un buen ejemplo fue *El Padre Mío* (1989), libro que transcribe el discurso de un loco que vive en una plaza de Santiago y con el cual Eltit respondió polémicamente a los intentos de instalar el testimonio como género privilegiado de la literatura latinoamericana.

Dividido en dos partes, *El cuarto mundo* narra la lucha simbiótica de dos mellizos desde que están en el embrión materno hasta que entran en el mundo social, en el seno de una «familia sudaca». Contra el sermón de la razón, la narración va construyendo la posibilidad de una «razón sexuada». Una razón que no puede escindirse de lo erógeno de los cuerpos y de la metrialidad de la escritura, y que impone una lógica donde el dolor y el caos no son expulsados, sino que se reconocen como los materiales con que se debe trabajar. La novela parece decir que en ese «cuarto mundo» no hay zonas que no se interpenetren: sin mediaciones, se pasa de la casa a la ciudad, del cuerpo a la mirada de los otros, de la familia a la sociedad civil.

Escritura densa, experimental, la literatura de Eltit no es, sin embargo, como algunos han afirmado, «inclasificable». Está enmarcada en lo que se puede denominar una segunda ola posestructuralista. La primera tuvo su auge a principios de los 70, en la estela de la revista

Tel Quel, y podía seguirse en la revista *Literal*, la literatura de Severo Sarduy y Osvaldo Lamborghini, los ensayos iniciales de Josefina Ludmer. Se trató de una crítica de la representación, una hiperbolización de la noción de escritura y una recuperación de la poética barroca por su antirreferencialidad. La segunda ola tuvo lugar en los 80 y giró alrededor de los planteos de Foucault sobre el poder y los cuerpos, las políticas del género femenino y las teorizaciones deleuzianas sobre el deseo. En ella predominaron los conceptos de cuerpo y pluralidad: ¿cómo pensar las pluralidades que emergen con el cambio social (fin de la dictadura) sin perder de vista las sujeciones a que son sometidos los cuerpos? La respuesta de Eltit es la «familia sudaca», la historia de los mellizos que cambian su sexo y que son ofrendados a un cada vez más omnipresente mercado.

Pero *El cuarto mundo* no responde con la idealización de un mundo perdido: por el contrario, su escritura se interna en el delirio, en el absurdo. En ese mundo hostil, solo la invención literaria de un cuarto permite una extranjería que es, paradójicamente, lo que proporciona abrigo.

GONZALO AGUILAR

«El cuarto mundo de Diamela Eltit: Fuerza antitestimonial».

Diario Clarín, sábado 23 de agosto de 2003.

La democracia cayó. El Estado falló. Volvió la dictadura. Piñera habló primero con los empresarios dueños de supermercados antes que con las fuerzas sociales. Esas son sus prioridades y urgencias frente a la crisis social: asegurar y defender –vía militar– el afán de lucro sin límite de los negocios de la élite.

Bienvenidos a la tercera fase del capitalismo a ultranza, el financiero, que persigue el beneficio mediante la especulación, el trabajo precarizado a niveles infrahumanos, el maltrato sistémico y el sometimiento social. De ahí la pérdida de todos los derechos sociales y cívicos de los trabajadores, al límite de la esclavitud moderna.

Bienvenidos a *Mano de obra*, la visionaria novela de la Premio Nacional de Literatura Diamela Eltit publicada el 2002. La dictadura del neoliberalismo salvaje tiene como epítome el supermercado, alegoría del espacio laboral contemporáneo hiperexplotado. El «súper» alberga a una ciudadanía que perdió su herencia ideológica y evade la realidad con las banalidades ofrecidas por las pantallas y el consumo desenfrenado.

Lo primero que llama la atención de la novela es el registro del lenguaje aniquilado de las trabajadoras y los trabajadores chilenos de hoy, sujetos sin voz ni discurso, sin habla, sin memoria ni pertenencia.

La obra parece haber presagiado el estallido social que se avecinaba y coincidir con una escena clave de la serie inglesa de la BBC *Years and Years*: «Nosotros tenemos la culpa de todo. Nosotros somos responsables, cada uno de nosotros. Podemos pasarnos todo el tiempo culpando a otros, a la economía, como si no tuviésemos el control y fuéramos impotentes. Damos nuestro dinero y participamos en este sistema de por vida. Lo soportamos. Lo permitimos. Es nuestra culpa. Es el mundo que construimos».

Con una jornada laboral extenuante, en *Mano de obra* los trabajadores de supermercados tienen prohibido orinar y deben aguantar catorce, dieciséis o veinticuatro horas sus necesidades fisiológicas. Han perdido sus irrenunciables derechos por miedo al despido y la cesantía.

«Si pedimos permiso pa hacer un trámite, si salimos a respirar, si nos apoyamos en los estantes, si engullimos un dulce, si nos sentamos a cagar en el baño, si nos da hambre y sacamos un yogurt vencido de los refrigeradores, si nos faltan las fuerzas, nos despiden en el acto. Ni mear pueo. Me le está haciendo mierda la vejiga. Viejo chucha su madre que no me deja ir al baño. Estoy encadená a la caja», dice el personaje de una promotora.

Su otrora habla política e ideológica es reemplazada por la pasividad, una retahíla de garabatos sin contenido, el *slang* lumpen, el argot flaute del marginado y la periferia. La desmemoria y el neoliberalismo fracturan su lengua, la vuelven extraña, la desajustan. La lengua materna rota, partida en dos, desollada, castigada, famélica. «Aunque nos quiten días de trabajo, aunque nos sigan bajando los sueldos y nos atropellen, tenemos que soportar, necesitamos el salario para sobrevivir», agrega el personaje de la promotora en el gueto horizontal donde vive, un galpón infecto y decadente, un cuchitril de piezas diminutas, tabiques y subdivisiones hechizas.

Al ser trasladada a la sección del súper donde destripan pollos, otra promotora se mutila un dedo con un hacha mediante un corte perfecto y profundo. Mientras la sangre corre a borbotones en el mesón, el dedo perdido termina depositado entre aborrecibles restos de pollo. El cuerpo de la trabajadora sufre los estragos de la hiperexplotación.

Las escenas se titulan *Verba Roja*, *Luz y Vida*, *El Obrero Gráfico* o *La Voz del Mar*, nombres de diarios sindicales de principios del siglo xx, la prensa de los trabajadores chilenos que representaban el desaparecido pensamiento y patrimonio político de la clase popular, época marcada a fuego por persecuciones y matanzas. El habla lesionada se combina con una poderosa imaginería de cuerpos vigilados, castigados, esterilizados. En *Mano de obra* leemos la lengua sitiada y los cuerpos obreros hechos pedazos, exterminados y necrotizados por la macroeconomía.

Como toda novela de Diamela Eltit, *Mano de obra* es atemporal y retrata con precisión la actualidad. Recordemos el origen de la palabra trabajo. Viene de *trepalium* (tres palos, en latín), cepo de

tres puntas que se usó en el Imperio romano para castigar esclavos rebeldes. Quizá ese horror es la génesis de la asociación del trabajo con «pega», sufrimiento o tormento, sensación exacerbada en estos tiempos neoliberales que corren.

Escuchamos una tradicional canción chilena interpretada en arpa y sirenas policiales. Miedo y represión. La actriz Amparo Noguera encarna a una promotora del súper con peluca «rucia» y disfrazada de huasa que iza una bandera chilena. Sin derecho a huelga ni a sindicalizarse, en un gesto de insurrección, Noguera alza el puño de la mano izquierda tres veces y luego se reprime y vuelca la cara hacia la pared tapándose el rostro con las manos.

La obra transcurre en una comunidad de emergencia de viviendas mínimas, un conventillo globalizado. Un hacinamiento de pelucas rubias, trajes de promotoras y texturas plásticas. La grotesca imaginaria ayuda a entender mejor las reglas del juego del modelo social que vivimos y la relación del individuo con el mercado, el ciudadano devenido en consumidor, como si fuera un aterrador capítulo chileno de *Black Mirror*.

Admirable es el desempeño siempre punzante del resto del elenco: los actores Taira Court, Paola Giannini, Rodrigo Pérez, Marcial Tagle y Jaime Leiva.

El reestreno de *Mano de obra* nos recuerda que el teatro es un espacio donde la memoria del cuerpo de los actores construye un proyecto estético, social y político, a través del despliegue de una trama de signos y dispositivos. Mediante estas maniobras de urdimbre rebelde se tejen luchas personales contra la desigualdad, la inequidad y la exclusión que genera el sistema. El regreso de esta obra es un acto más de esa resistencia de la creación artística. En tiempos dictatoriales, de populismo penal y violencia militar, el teatro es un ejemplo de esfuerzo colectivo y de la construcción de un proyecto común basado en la colaboración y la solidaridad.

RODRIGO MIRANDA

«*Mano de obra*, Diamela Eltit: el origen de la rabia social
contra los supermercados».

El Desconcierto, 22 de octubre de 2019.

*A esta época, como sabemos, le gustan los huesos.
No todos los huesos, se aseguran de elegir bien, disputan
y a veces se matan por esta elección: solamente
los huesos que se pueden recubrir con un texto.*

PIERRE MICHON, *Abades*

En varias ocasiones he mencionado en este blog el nombre de la narradora chilena Diamela Eltit, a mi juicio uno de los grandes nombres de la narrativa en castellano, que sigue siendo aún bastante desconocida por los lectores españoles. La búsqueda en el ISBN no arroja mucha luz, por lo que es posible que *Jamás el fuego nunca* (Periférica) sea la primera novela publicada en nuestros lares de la fabulosa autora de *Los trabajadores de la muerte*. De hecho, para poder leerla tuve que comprar sus libros en los Estados Unidos en ediciones latinoamericanas.

Pero nunca es tarde para internarse en el mundo fascinante y áspero de las historias de Eltit, y no se me ocurre mejor modo de comenzar viaje que esta magnífica novela, publicada en Chile en 2007 y ahora presentada en España, construida a través de la voz en primera persona de una mujer luchadora que masca su doliente paciencia en una crispación estructural, formalizada en una primera persona que a veces deviene segunda. La voz ha sobrevivido a la lucha ideológica contra la dictadura de Pinochet dentro de una célula comunista, a la prisión, a la pérdida de un hijo y a una relación de pareja que se sostiene solo por la costumbre o por la lealtad debida a un pasado compartido de clandestinidad. A partir de estos marcos referenciales, el universo de *Jamás el fuego nunca* (el título es un verso de César Vallejo) presenta un durísimo y desangelado retrato de la vida de esta mujer sin nombre, que no ahorra la deshumanización habitual en las novelas de Eltit, una de las características por las que más conocida es su narrativa. Eltit va ahondando psicológicamente en las cosas y en las personas hasta que las deja en su estructura menor, en su esqueleto, en su chasis. En la dialogía entre lo carnal y lo óseo se establece, entiendo, una de las claves de la novela. Respecto al primer extremo, lo celular, el doble juego entre la célula como unidad mínima de lo vital y la célula política

comunista ha sido bien visto por Mónica A. Ríos, quien escribía con acierto en su reseña a la edición chilena: «en esta novela, Eltit presenta una imagen ya conocida en su escritura: el cuerpo padece lo que la sociedad. Esa reelaboración –en negativo– de la metáfora organicista que los políticos del Iluminismo usaron para describir el comportamiento de los individuos en la sociedad moderna es trasladada aquí a partir de su unidad mínima: la célula, que vincula la unidad biológica de los cuerpos con la base de la jerarquía revolucionaria y el aislamiento moderno». Algo explícito en la novela: «para asumir que estamos fundidos en la misma célula, en la célula que somos y que nos dispara ya hacia la crisis, una crisis celular o un deteriorado estado celular» (p. 81). Esta es una de las puertas de apertura de sentido, pero la otra es desde luego lo óseo, por no decir lo osificado. Para la narradora (y, me permiten la extrapolación, para toda la narrativa de Eltit), lo esencial de lo humano no está en lo celular (lo vital), sino en la osamenta, en la estructura medular de resistencia: «sí, un poder que había ofendido la única consistencia del cuerpo que, sabíamos, era primordialmente óseo» (p. 145). Eltit es consciente del dicho mallarmeano de que *la carne es triste* y a su juicio el consuelo no son tanto los libros como los huesos, la parte que dota de firmeza y estabilidad ese sujeto feble que somos y que solo alcanza dignidad *en cuanto (se) resiste*.

Uno de los grandes aciertos de este libro es el tiempo fantasmal y ucrónico desde el que está narrado, como si la larga noche de piedra de la dictadura hubiese anulado el tiempo y lo hubiera vuelto eterno; por momentos la habitación donde conviven la protagonista y su pareja parece una Comala rulfiana llena de espectros del pasado, compañeros del viaje revolucionario devenidos símbolos de la decadencia y la desaparición de una resistencia. José Antonio Rivera Soto ha relacionado este tiempo utópico con el tiempo histórico del materialismo dialéctico y ha esclarecido algunos puntos de relación entre la novela y la obra de Marx, que funciona a veces como hipotexto del monólogo de la protagonista.³

Como vemos, hay numerosas capas de significación en esta novela soberbia y devastadora, cuyos temas son pasados por el rodillo de un lenguaje narrativo preciso, óseo, seco y despojado; un lenguaje afilado

³ José Antonio Rivera Soto: «La muerte del tiempo utópico en *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit», *Analecta Literaria*, núm 39, vol. II, Sem, 2009.

que lejos de decir menos dice todavía más del despojamiento emocional, ideológico, verbal y de esperanzas sufrido por una generación de izquierdistas chilenos. Frente a esa mostrenca realidad histórica, *Jamás el fuego nunca* «[p]uede ser leída como el peregrinaje de una comunidad [...] des/amparada del lenguaje», según dijo Julio Ortega sobre otra novela de Eltit, *Mano de obra*. En cierto lugar de la novela leemos: «es que ya no sentía mientras copiaba una a una las palabras que yo misma había seleccionado. De pronto empezaban a perder su propósito o sencillamente se alejaron de mi mano» (p. 73). La afasia como síntoma de la rendición ante el poder, como le sucede a Calibán en *La tormenta*, de Shakespeare, que pierde su lengua en detrimento de la del usurpador, o «la renuncia silenciosa de Grillparzer y de Mörike a seguir trabajando [...] el callar sobre el callar por el sentimiento de empecatamiento, la culpa metafísica, o la culpa humana, culpa en la sociedad por indiferencia, por defecto. [...]». En nuestro siglo me parece que esas caídas en el silencio, los motivos para ello y para el retorno desde el silencio, son de mayor importancia para la comprensión de las realizaciones lingüísticas que las preceden o siguen porque la situación se ha agudizado»;⁴ sí, tenía y aún tiene razón Ingeborg Bachmann: se han hecho más intensas que nunca las formas del silencio ante el poder, frente a las cuales se levanta, arisca y atronadora, esta novela brutal. *Jamás el fuego nunca* politiza y hace estruendoso el silencio social culpable, interiorizado y comunal a la vez, simbolizado en una habitación marital osificada, poblada de muertos, donde las frases han perdido el afecto y la emoción, y el único discurso con sentido es el de los ralos números con que la protagonista retrata su pobreza cotidiana. Estamos ante una obra monumental de obligada lectura porque a nadie puede dejar indiferente ni el dolor colectivo que narra ni la excelsa forma con que está contado.

LUIS VICENTE MORA

«Afasia parlante»

Luis Vicente Mora. *Diario de Lecturas* <<http://vicenteluismora.blogspot.com/2012/07/afasia-parlante.html>>, 2012.

⁴ Ingeborg Bachmann: *Problemas de la literatura contemporánea*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 8.

Rajar la página impresa para que diga lo que yo quiero, mirar a través de otra persona en busca de algún deseo mío entre los suyos –como si fuéramos transparentes yo y ella, no un vaivén de blanduras y escarpados incomprensibles–, abrir la carne enferma pero viva aún con un cuchillo: ¿es todo eso curar o agredir? Naturalmente no hay posibilidad de comparación entre la enfermedad, la pena, la sacudida, el abandono, el dolor orgánico de quien permanece en un pabellón clínico esterilizado, bajo luces blancas homogéneas, oyendo apenas el tenue susurro de las voces que discurren sobre su estado de salud con afectación, no hay comparación verbal posible entre esa persona enferma y un libro aislado, mustio, sin dobleces en sus páginas ni subrayados en sus párrafos porque se publica como parte de una obra monumental, como otro archivo que agregar a los bien resguardados libros de la memoria de una nación cuyos integrantes no recuerdan sino a través de vidrios –pantallas, espejos, vitrinas–; le tenemos alergia al polvo, al esmog, a la neblina de tanto que escapamos del polvo, del esmog y de la neblina. *Impuesto a la carne*, de Diamela Eltit, novela de portada pulcra y bien ordenada en los anaqueles de las librerías de Santiago, absorbe en su primer párrafo el elocuente silencio crítico de los pasillos clínicos por donde las reseñas de prensa remedan el resumen de su contratapa: «Nuestra gesta hospitalaria fue tan incomprensida que la esperanza de digitalizar una minúscula huella de nuestro recorrido (humano) nos parece una abierta ingenuidad».

Mientras leo en estos capítulos cortos que una narradora doliente habla de sí misma como si fuera otra persona, rodeada de otros dolientes que seguramente hacen lo mismo y de especialistas que interpretan sus síntomas como una rutina indescifrable cuando hordas de

fanáticos aplauden a esos expertos, no puedo evitar llenar las frases de papeles, encochinar y achurrascarlas con rayas y mugre y dobladuras para hacer notar que, si esta imagen de una madre y una hija enfermas durante siglos en un hospital parte como un ácido comentario de Eltit a la acomodada lectura reduccionista hacia su propia obra por parte de la crítica literaria de todas las Américas, la constante reiteración del esquema narrativo a medida que avanza esta novela amalgama a la madre, la hija, el hospital y sus siglos en una sola entidad que no es más que el sonido de su propio discurso, un cuerpo latente que no se define ya por su vida, sino por la carencia de esta en forma de supuración, de tumor que lo desencarna, de hinchazón que borrona los contornos de un órgano que sana al decirse bien. Pero yo estoy sano; por eso puedo leer tranquilamente en mi asiento esta novela, marcar sus páginas con calma y paciencia, escribir esto: paciente, sano y enfermo varias veces. Aunque nadie más que uno puede saberse sano o enfermo, esa sensación o ese conocimiento, ¿está hecho de palabras? Porque si las palabras existen para que uno vaya y venga a través de la otra persona –como si fuéramos transparentes yo y ella–, toda enunciación foránea sobre la salud propia está destinada a sacarnos desde este cuerpo aquí y ahora hacia una duda, hacia una pérdida de corporalidad donde el yo también es signo, mancha, mugre, dobladura en uno mismo que puede significar otra cosa, entonces cada experiencia se vuelve parte de algo más, expectativa. De la misma manera, *Impuesto a la carne* ofrece una madre y una hija enfermas durante siglos en un hospital como un recurso perfectamente comprensible desde el punto de vista verbal e incomprensible desde la lógica referencial –igual que puedo enunciar que este cuerpo mío tiene unas manos que teclean– al que volvemos en cada uno de sus capítulos breves: como la escena callejera de *Lumpérica*, como las ambigüedades de Coya en *Por la patria*, como el sincretismo en el relato de *El Padre Mío*, como la filiación sexual pregenital en *El cuarto mundo* y *Los vigilantes*, se trata no ya de narrar mediante la esperanza en el progreso de una narración, tampoco con la recurrencia a una figura retórica cuyo correlato provee a esta lectura de una historia, sino a partir de la alegoría entendida como fuga constante de sentido.

El corte que en cada párrafo de *Impuesto a la carne* produce frases breves –su prosodia concisa la separa del corpus de novelas de Eltit– es

análogo a la intervención médica que en cada página niega al lector la posibilidad de un diagnóstico crítico certero y abarcador de lo que se está hablando: en mi propia lectura hice cinco anotaciones como cortes al discurso de la mujer enferma que es hija y al mismo tiempo su propia madre, cinco presunciones de lectura que fueron negándose a medida que se sucedían, para finalmente rechazar también la certeza ya a esta altura asumida en el cuerpo crítico latinoamericanista de que solo esta literatura de hipótesis puede abarcar una sociedad ilegible, de que en una literatura sobre el caos débil y supurante debe subyacer, por lo menos, una metodología científica de presunción, prueba y exhibición del resultado. El libro es entonces lo que se exhibe detrás de un vidrio, intocable, no el insulto ni el mareo, el miedo ni el impulso de conservación que provoca caminar rápido un sábado en la tarde por las calles santiaguinas –por ejemplo– de Ñuñoa entre los barristas fanáticos de algo que ellos mismos no conocen, pero intuyen como el último resabio de una épica colectiva, una lucha por traspasar en masa y ciegamente a otros que son iguales a ellos en su oposición, con sus cantos, sus gritos y sus tajos. Le hago a las páginas de *Impuesto a la carne* cinco cortes, cinco hipótesis de lectura. Primero: la relación entre esta madre y esta hija es una enfermedad simbiótica desde el inicio, el inevitable momento en que se curen será la muerte de alguna de ellas y, sin embargo, esta interpretación deja fuera las constantes menciones de la narradora a la patria, a la nación, a la colectividad y al control de los cuerpos. Segundo: esta madre es la identidad colectiva, esta hija la individualidad psíquica que surge de ella. La madre es una invención afiebrada de la hija enferma, intervenida, controlada, no obstante lo cual la misma narradora señala que el hospital donde padecen es la nación colectiva y no esa madre que tiene dentro de ella. Tercero: la madre es la historia, el discurso contingente, mientras la hija es la literatura, el discurso ficcional. Cuarta incisión: la madre es la lengua, la hija es el habla.

Cualquiera de estas alegorías está incompleta y es forzada. Para hacer una tesis a partir de ellas tendría que inclinar demasiado mi torso sobre el libro, agarrar estos papeles de otra manera, doblar la espalda para fingir que no estoy escribiendo en un computador, hacer que desaparezcan estas líneas entre decenas de anotaciones que mis manos harían, aunque les doliera la madera del lápiz para que a este discurso

se le impusiera por fin una lectura carnal. Yo mismo me volvería un publicista, un periodista, un doctor, un enfermero, un integrante de las hordas de *fans* que exigen a la novelística de Eltit la cabeza de una épica fundacional corpórea, fetichista y adecuada para estos tiempos incomprensibles que han durado doscientos, cuatrocientos años en Chile y nuestras Américas. «Los archivos del país o de la patria, de toda la nación, no estaban preparados para nombrarnos ni menos para acoger un hecho tan irrelevante como nuestro ingreso a una vida civil todavía indeterminada», responde la novela con otra adivinanza. Naturalmente, la única narrativa que comparten un cuerpo vivo –sano o enfermo– y un libro –leído o envuelto en un plástico transparente– es la certeza de que va a ser destruido con el tiempo. Esa es una pista inequívoca, una frase de la cual uno se agarra para resistirse hasta el final al diagnóstico aleopático y eficaz que quiere reducir la escritura política a una novelística de lectura especializada. Y, sin embargo, en su penúltimo capítulo, *Impuesto a la carne* expresa su esperanza en que, de tanto narrarnos como enfermos, entre nosotros surja la «mutual del cuerpo», luego la «mutual de la sangre» y finalmente la «comuna del cuerpo y de la sangre»: un cuerpo colectivo, ¿cómo es posible imaginarlo ahora? En un mundo anestesiado, solo durante la experiencia corporal límite perdemos la transparencia ante la otra persona, y así nos es posible sostener una instancia común, colectiva, sin individuo. Sin lengua, hablando: ese será el momento crucial en que los libros cumplirán el rol de pronunciar esa comunidad, para que no nos volvamos nuevamente «la jauría del hambre y del abandono» ni sigamos siendo lectores movidos por la carencia, imposibilitados de observar el límite de la alegoría, blogueros *fans* de otros escritores y barrabravas de las editoriales. Porque mientras la literatura terminaba de mezclar historia, propaganda y relato, la medicina desgarró a la cirugía del oficio del carnicero. En ese momento en que alguien, un paciente –seguro que tenía un lápiz y un libro entre sus manos– observó que las fibras humanas como las vegetales –pero el papel no– crecen, se reintegran y se cierran una vez que han sido intervenidas. Hay una posibilidad de mutualidad mientras se la pueda pronunciar. La última posibilidad alegórica en *Impuesto a la carne* es que esa hija sea la Historia, la construcción humana en esa tierra, en ese suelo que

es la madre. El último capítulo muestra cómo ambas son trituradas por máquinas que las desarraigan, las funden, las enfrían, las compactan, las vuelven materia sin poros, inertes, bloques fríos que serán exportados a China, y con los cuales harán cuchillos para hacer incisiones a otras personas enfermas.

CARLOS LABBÉ

«Cinco cortes y la novela sigue intacta».

Sobrelibros.cl, 2010.

<<https://sobrelibros.cl>>

El movimiento incesante de la marcha es una declaración colectiva. Es la exaltación de subjetividades por largo tiempo aplacadas, que se unen en torno a un objetivo común. Diamela Eltit decide emplear este imaginario, esta dimensión multitudinaria de las luchas sociales, que en Chile han conducido insistentemente a la derrota, en su novela *Sumar*. Esta dimensión trágica de la historia se pone de manifiesto ya en el epígrafe, tomado de las «cartas de petición» recogidas por el académico Leonidas Morales, en las que los familiares de los desaparecidos de la dictadura de Pinochet clamaban por la intercesión del Gobierno. En una de ellas, un padre pide que lo autoricen para que su hija, Ofelia Rebeca Villarroel, secuestrada de la fábrica Sumar en los primeros días del golpe, apresada en el Estadio Nacional y ejecutada pocos días después, sea sepultada dignamente. Queda de inmediato al descubierto, en la voz humilde y suplicante de ese padre, el juego de poder que se llevaba a cabo en Chile, la presencia de una arquitectura elitista e implacable, que ha impedido una verdadera transformación social.

«Se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre», dijo con voz estremecedora en sus últimos minutos Salvador Allende. En la novela de Eltit parece transitar el fantasma de aquel hombre: las dos Aurora Rojas, el Casimiro Barrios, la Ángela Muñoz Arancibia, el Diki, el Colombiano. Desde las veredas y cunetas de las calles santiaguinas, estos vendedores ambulantes ofrecen su mercadería «oportuna, aunque [...] demasiado conocida, repetitiva», objetos que replican demencialmente a otros objetos con marcas conocidas y codiciadas. El hombre libre no transita por las calles heridas de hoyos; la marcha se arma, como cuenta Aurora Rojas, por «las excesivas privaciones y las tormentas de inexistencia que caían no solo sobre

mí, sino encima de cada uno de nosotros, los ambulantes». Ellos son la nueva encarnación del paria, que en las novelas de Manuel Rojas eran sujetos que circulaban por todo el territorio nacional, en busca de algún trabajo temporal. Vidas inestables, anónimas y desarraigadas. La marcha de los personajes ideados por Eltit, con sus nombres inspirados en las luchas anarquistas de comienzos del siglo xx, es también un movimiento paria, que busca alcanzar en trescientos setenta días la moneda (así, con minúsculas), utopía condenada al fracaso.

Aun así, estos cuerpos afectados por las más diversas dolencias (dolores de cabeza, brazos malos, conmociones hepáticas que se han convertido en el alma popular de Chile y en negocio de las farmacéuticas) se activan con la marcha. Es un peligro abandonarla: «Si lo hiciéramos, si dejásemos la marcha de lado, solo retomáramos la costumbre de la subordinación más bacteriana a la que nos obliga nuestra condición ambulante». Es preciso sumar. A pesar de las tensiones entre los personajes y la extraña relación que se produce entre sus identidades (nombres que se repiten e intercambian, cuatro nonatos que colectivamente demandan su inserción en la historia), hay un nosotros, orgánico, material, que recompone a los cuerpos cansados y enfermos, y posibilita la dignidad y la esperanza. Este acento en la experiencia colectiva contrasta con las tendencias que priman en nuestra joven narrativa; Eltit pone en boca de Aurora Rojas una solapada crítica a la «literatura de los hijos», cuando explica que su infancia «no merece el menor intento de detallar o rememorar mediante alegorías o acudiendo a interminables cantos provenzales dramáticos (escritos en idioma occitano), que contienen tristes episodios que detallan las diversas penurias de la niñez. La nube que archiva al mundo para controlarlo ya está lo suficientemente saturada de quejas y ejemplos que asolan a la infancia de iluminaciones agobiadoras».

La escritura de Diamela Eltit revela en esta novela toda su coherencia; un proyecto que emergió en los 80 para denunciar las inequidades de la sociedad chilena y señalar las esquinas oscuras de la construcción identitaria nacional. Como en varios de sus libros, en *Sumar* la historia evidencia una reflexión sobre la construcción del poder. Se entrecruzan las voces populares con la narración culta, casi caricaturesca, y es fácil percibir los injertos textuales con informaciones anacrónicas (las divagaciones sobre el cuerpo y la mente en los médicos Abu Zayd Ahmed al-Bakhi o Ali ibn al-Abbas al-Majusi;

el hombre de cartón del artista argentino Pablo Curutchet, instalado en la ciudad de Córdoba; las visiones de Bernadette Soubirous en Lourdes), con que Eltit se ríe de la enciclopédica cultura de Internet, llamada aquí «la nube», esa «cifra inmensa [...] que se apodera de la suma de nuestros movimientos».

Quisiera consignar el diálogo entre este texto y *El paradero*, de Juan Balbontín, o *La expropiación*, de Rodrigo Miranda, en que el «hombre nuevo» de la Unidad Popular se transfigura en el joven paria y excluido que hace también su intervención en *Sumar*: «Las voces no entonarían ese antiguo himno ambulante que esperábamos cantar [...], sino la clara modulación sinfónica o sincrónica de una monedita, tío conchetumare». La degradación del habla, como la transformación del signo de La Moneda en esa monedita que difiere la violencia, son formas que Eltit sabe manejar con soltura y un humor implacable, como se ve en muchos otros de sus trabajos: *El Padre Mío*, *Impuesto a la carne*, *El cuarto mundo*. Un proyecto literario consecuente como pocos.

LORENA AMARO
«La marcha paria». *Revista Santiago*, 2018.

Sumar, la nueva novela de Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949), presenta un panorama desolador, a partir de un grupo de vendedores ambulantes que se embarcan en una verdadera peregrinación, con tintes bíblicos, en busca de La Moneda, un objetivo que nunca llegan a alcanzar.

La novela, cuyo nombre proviene de la industria Sumar, donde ha sido detenida Ofelia Villarroel, comienza con una carta de petición hecha por el padre de ella, quien reclama los restos de su hija; una carta más que se suma a las tantas otras redactadas en 1973. Pero, como ya es habitual en la narrativa de Eltit, el título es múltiple y denota también una sumatoria en el sentido más matemático y material de su valor.

En *Sumar* el espacio público y el privado coexisten, contaminados e invadidos. La mercantilización la vemos en la arquitectura urbana, un emplazamiento que se erige como posibilidad de explotación y usufructo, donde los protagonistas, vendedores ambulantes, emprenden su marcha literal y simbólica hacia la moneda. Este objetivo le permite a Eltit desplegar su talento para mezclar hablas contrastantes; el de la voz narrativa, a cargo de Aurora (quien, sabemos, se llama así debido a que tiene una tocaya, con la cual conversa), y las intervenciones del habla popular con las que dialoga el texto y que reflejan la procedencia de cada uno de los manifestantes callejeros. A través de ellos podemos ver el reflejo social desde un prisma biopolítico, en que los cuerpos se transforman en voceros parlantes de su costo: «Es que ya estamos absolutamente cansados de experimentar toneladas de privaciones. Hastiados de los golpes que nos propinan las oleadas de desconsideración y desprecio».

La novela, una de las más extremas de la autora, muestra lo burlesco que puede llegar a ser el sistema, con sus archivos y registros

inútiles, y la futilidad de las marchas y protestas. Los cuerpos están averiados y los nombres pueden repetirse (como el de las dos Auroras), pues no importa quién se manifieste: el terrible reciclaje extingue las pulsiones vitales de los cuerpos, ya convertidos en mercancía y reciclados después de su tiempo de expiración. La moneda es el cuerpo que tiene un precio relativo, jerarquizado, y la moneda es también lo inevitable: «Me gustaría olvidarla. Pero migrar de la moneda es imposible [...]». La moneda es tan avasalladora, que ni siquiera hay espacio para las particularidades. Acá hay otra burla: ya no interesan las historias personales o familiares: «Formamos una familia igual a todas las familias [...]. Tuvimos padres previsibles, reemplazables, serios». Estas descripciones desbaratan y denuncian también un cierto narcisismo (tan común en las crónicas actuales) en torno a los relatos que ensalzan narraciones familiares y (auto)biográficas. La necesidad de acusar el espacio y el estado va mucho más allá de las peculiaridades de estos testimonios. Nada de eso importa, parece decir *Sumar*: Todo es tragado por La Moneda.

Como en novelas anteriores (por ejemplo, en *Los trabajadores de la muerte*, donde también la voz narrativa nos remite al espectáculo callejero de la pobreza santiaguina), las demandas sociales son cursadas con un extremo humor negro que se encarga de desperfilar discursos como el religioso («la propiedad del planeta ya se había repartido entre los escasos dueños que habían sido escogidos por el dedo inmisericorde y racista de Dios»), la militancia política («algunos vecinos que piensan [...] que la marcha es un espectáculo para alegrarles el día») y la maternidad. Aurora tiene cuatro hijos en el interior de su cuerpo, en su psiquis, y ellos, en su estado de concepción, comienzan a reclamar lo que necesitarán para materializarse, literalmente: «Ellos no cesaban de pedirme cosas que estaban fuera de mis posibilidades. Necesitaban un celu nuevo, querían un juego con los últimos campeones de lucha libre y la tableta que, aseguraban, les prometí. Pedían y pedían». Y, también como en otra novela anterior de Eltit (*El cuarto mundo*), hay una macabra iluminación que surge a partir del mercado biopolítico que pone a disposición productos orgánicos exclusivos. Estos hijos que Aurora carga van a apostar a una realidad supuestamente más privilegiada: «Pretenden ser adoptados por una familia nórdica que está interesada en recolectar experiencias desoladoras para reconvertirlas».

Pero quizá lo más radical es la forma en que vemos a los personajes interactuando en la escena pública. Sus imaginarios se hallan traspasados por las más diversas y disparatadas informaciones, producto de una globalización enloquecida y grotescamente democrática. Las redes sociales y el wifi son capitales que vomitan saberes inusitados, dislocados, torcidos y absolutamente necesarios para la convivencia y pertenencia social. Vemos el mito de Ayrton Senna, el fórmula 1 brasileño, las especulaciones sobre Isaac Newton, el fatal destino del sacerdote dominico Giordano Bruno; leemos sobre Miguel Ángel y también sobre el astronauta Buzz Aldrin... Todo puede transcurrir en la más abisal precariedad, pero el acceso a la web es inapelable, pues todos estamos presos bajo una nube global.

NICOLÁS POBLETE

«*Sumar*, la nueva novela de Diamela Eltit: El espectáculo de la pobreza santiaguina». *Cine y Literatura*, 2018.

El golpe de Estado cívico-militar de 1973 encontró a la licenciada en Letras Diamela Eltit, con veinticuatro años de edad, realizando un posgrado en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Este fue un espacio único de creación y disidencia para artistas, poetas y teóricos del arte como Lotty Rosenfeld, Eugenia Brito, Catalina Parra y otros. Un año más tarde, Diamela Eltit, Rosenfeld, Zurita, Castillo y otros formaban el Colectivo Acciones de Arte, CADA, una forma de resistir a la dictadura desde la trinchera artística en clave multidisciplinaria.

Han pasado casi cinco décadas desde entonces, pero Diamela Eltit persiste. Es quien incomoda y dice que los altos edificios espejados que hoy se alzan en la ciudad de Santiago no reflejan la verdadera cara de Chile; que las mujeres siguen siendo el cuerpo del delito; que la patria está sangrando. Eltit es quien retrata en su obra una sociedad maniatada y prácticamente cegada por la pornográfica luminosidad de las pantallas que se proyectan en el fondo de una caverna y que le impiden salir de la perplejidad y el espanto.

Diamela Eltit es un murmullo incómodo. Hoy es considerada en su país de origen como una «novelista». Poco se recuerda su trabajo experimental como una de las más destacadas artistas chilenas contemporáneas.

A partir de *Lumpérica*, en el año 1983, inicia uno de los caminos más provocativos y rompedores de la narrativa chilena, configurando un corpus de más de una docena de novelas. Los premios le han sido esquivos, solo la Universidad Católica de Chile y la de Talca la han reconocido, lo que no se condice con la Beca Guggenheim, ni con su calidad de profesora visitante de las más importantes universidades estadounidenses, o de Distinguished Global Professor de la Univer-

sidad de Nueva York, como tampoco con la importantísima Cátedra Simón Bolívar de la Universidad de Cambridge. Se trata de una mezquindad que no extraña en una tierra que acostumbra a cortarles las alas a quienes emprenden alto vuelo.

Una mujer arrodillada

Sus «acciones de arte», que luego se bautizaron como *performances*, fueron las que le permitieron al mítico colectivo CADA ir subvirtiendo desde el arte una cotidianidad que todavía resulta difícil de asimilar en su repugnante crueldad. Un Chile sumido en una dictadura que duraría diecisiete años, pero cuyo diseño constitucional aún permanece impreso bajo la epidermis democrática. «Yo pienso hasta hoy que el trabajo del CADA fue el más radical de su tiempo en relación con el problema arte-política, en la medida en que incluyó materialmente a una ciudad intervenida por los cuatro costados. Nosotros transitábamos lo político pasando por el cuerpo social concreto, poblaciones, sujetos populares», le dijo Eltit al académico estadounidense Robert Neustadt en 1998, en una entrevista que aparece en el libro *No hay amazón que la sostenga. Entrevistas a Diamela Eltit*, recientemente editado por la Universidad de Talca. A la investigadora y editora de esa publicación, Mónica Barrientos, le confesó lo siguiente: «Llegué a la palabra *performance* desde otro término que era “acciones de arte”. Ese fue mi punto de llegada a estas prácticas menos formateadas, más interdisciplinarias, más, en cierto modo, no diría confusas pero sí multisígnicas, ¿no? Mi primera aproximación a la *performance* fue en el sentido de producir ciertos actos estéticos y artísticos ocupando multidisciplinas desde el gesto, la ciudad, la voz, es decir, el cuerpo y toda su puesta en escena con otro espacio y especialmente con una función política».

La misma Mónica Barrientos en su ensayo «La construcción estética de la imagen en la *performance* *Zonas de dolor* de Diamela Eltit» visita una obra que poco se recuerda en Chile hoy, pero cuyo significado se amplía con la perspectiva histórica. Se trata de un video de Lotty Rosenfeld en el que aparece Diamela Eltit leyendo en un prostíbulo parte de lo que luego sería su libro *Lumpérica*. Sus brazos muestran cortes sangrantes y quemaduras. Luego, a la misma Eltit se le ve arro-

dillada, limpiando la acera externa del lenocinio con un balde de agua y una escobilla. Barrientos establece aquí que «el cuerpo se convierte en un espacio crítico que hace de la puesta en escena y la exhibición de cuerpos heridos una postura no solo artística, sino también política, debido a que el soporte principal de estas acciones es el cuerpo situado en la periferia de Santiago durante la dictadura».

Ay Sudamérica

Para no morir de hambre en el arte fue el nombre de otra de las irrupciones del CADA en el espacio público, que consistió en un gesto casi maternal, como el de repartir leche en una población periférica. Era un guiño político al programa de Salvador Allende que pocos comprendieron, ni siquiera las autoridades y los militares que concedieron los permisos para que, el 12 de julio de 1981, seis pequeños aeroplanos sobrevolaran en formación la ciudad de Santiago y desde allí tiraran cuatrocientos mil panfletos. Bajo el título de *Ay Sudamérica*, el volante remataba con esto en uno de sus párrafos finales: «Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido / la única exposición / la única obra de arte que vive. Nosotros somos artistas y nos sentimos participando de las grandes aspiraciones de todos, presumiendo hoy con amor sudamericano el deslizarse de sus ojos sobre estas líneas. Ay, Sudamérica». Para el CADA todo fue allí subversivo: desde el hecho de que los permisos hayan sido concedidos por las autoridades civiles y militares de la época hasta que una caja de volantes estallara casualmente contra el techo de una comisaría y que los uniformados les requirieran dinero para el pago de los daños, sin más consecuencias.

El mismo año, 1981, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld participaron en y ganaron el Gran Premio Salón del Concurso Colocadora Nacional de Valores en el Museo Nacional de Bellas Artes. El objetivo de las artistas era «molestar y perturbar a la institucionalidad», que terminó premiando la instalación consistente en cuatro monitores de televisión que reproducían una imagen de la cordillera de los Andes con el audio de una operación al cerebro de un indigente captado por ellas en un hospital público. Solo el conservador diario *El Mercurio* comprendió la ironía titulado «Una obra nula e inútil». La «escena

de avanzada», como denominó la teórica Nelly Richard a ese grupo de artistas que tensionaba el ambiente político de la década de los 80 y del cual el CADA era parte, iba tejiendo una red de códigos estéticos que la misma población leía de manera cómplice.

El más memorable, sin duda, sería el *No+*, que se recuerda por las cruces que fueron sembrando las calles de Santiago. Es el favorito de Diamela Eltit, como se lo dijo a Neustadt: *No+* me parece lo más espectacular en varios sentidos. Fue en esta obra que el grupo apasionadamente trabajó el problema de la autoría, manteniendo, a la vez, un componente ficcional. *No+* es la acción en que la especificidad se pierde. Se pierde de verdad, se disuelven enteramente las fronteras. Nosotros planteamos *No+* como signo para ser llenado por la ciudadanía. Pero los rayados empezaron a crecer a crecer de una manera impresionante. La gente empezó a manifestarse a través de los rayados «*No+* hambre», «dictadura», «presos políticos», «tortura», y después lo tomaron los partidos políticos. «*No+*» fue el gran emblema, el eslogan, que acompañó el fin de la dictadura. Claro, si tú le preguntas a alguien, nadie diría que «*No+*» fue hecho por nosotros. Nosotros como gestores de ese trabajo perdimos todo control, toda autoridad sobre esa obra en particular. En ese sentido yo lo encuentro alucinante. Yo nunca he visto un trabajo que anule de esa manera a sus gestores. Los padres, que fuimos nosotros, fueron completamente asesinados por nuestra propia obra».

Su literatura

«Tras la aparición de *Lumpérica*, una brillante primera novela de Eltit, la crítica la circunscribió a un imaginario de intelectualidad dura, de textos escritos para grandes literatos y no para un variado público lector. Pero este es un estigma bastante injusto y alejado de la realidad que, probablemente, ha privado a muchas personas de acercarse a uno de los escritores más brillantes de su generación», dice la escritora Beatriz García Huidobro. También la autora lo reconoce: «Lo que sucede a veces es que, por el tipo de propuesta, se me ha visto alejada de un mundo más “comprensible”, por decirlo de alguna manera. Esto está bien, no me molesta y no me resulta perturbador, porque finalmente cada persona, en cada tiempo, puede pensar lo que estime

conveniente», dice a Mónica Barrientos. Y no extraña: se trata de una autora que piensa su escritura «milímetro a milímetro [...] forzándome a mí misma a escribir, llamando a la escritora que hay en mí, porque cuando la leo, como la lectora que soy, me parece insuficiente y le exijo más. Entonces estoy agotada (risas), porque la escritora está explotada por mí a un nivel nunca visto, porque todo le parece insuficiente».

La atmósfera en la que sumerge a sus personajes no da para pensar en la felicidad. Parecería un elemento de otro mundo. Los personajes de Diamela Eltit se aferran a lo más inmediato, a la familia y la amistad, como si fueran los últimos vínculos antes de que estalle todo. «Lo único que mantiene en pie a los sectores más vulnerables es la familia, esos vínculos que a veces pueden ser más o menos felices, pero son el vínculo que les dan identidad y les dan el ser. Después de la familia, francamente no hay nada más, porque el Estado está casi retirado y las otras estructuras sociales están invisibilizadas», dice. Una familia que la propia Eltit ha ampliado integrando a quienes se asoman a su obra y encuentran en ella una forma de resistir la realidad.

VIVIAN LAVÍN ALMAZÁN

«Un mecanismo de resistencia: Diamela Eltit».

Revista Arcadia. Especial Mujeres Radicales,

20 de noviembre de 2017.

Hay actos, empresas, libros que conmueven por la generosidad de sus propósitos o por la autoexigencia de su pedida. *Emergencias ...* (2000), de Diamela Eltit, es uno de ellos. Sinteticemos una de sus pedidas: ¿cómo escribir el desamparo psíquico, económico y político de la desigualdad chilena? ¿Cómo hacer públicos los signos sociales íntimos en que encarna la fragilidad del desamparo, «profundamente desprovisto y humano»? ¿Cómo hacerlo para que la escritura que asume su desigualdad conserve el vigor y la convicción verbal de su reclamo ético?

Desde su índice, *Emergencias ...* nos propone ocho trayectos posibles de lectura más un epílogo: «Transición democrática, mercado y literatura»; «Sujeto y frontera»; «Género y poder»; «Diferencias y resistencias culturales»; «Recensiones»; «Homenajes, obras»; «Artes visuales»; «Una estética desde la escritura propia» y «Epílogo sobre feminismo chileno: Elena Caffarena».

Fijemos el entramado argumentativo que atraviesa y articula los textos de este índice: su primer eje ordenador es una reflexión ética sobre los invariantes históricos y corporales que han regido la sociedad chilena desde el golpe militar a hoy en día. Frente al autoritarismo que reduce la civilidad al espacio doméstico, destruyendo la pluralidad y la diferencia, y que «blanquea» la memoria cultural conforme al «deseo febril del presente» –eco del funcionamiento del mercado–, Eltit opone el desarrollo de una práctica artística que aborde el espesor cultural del sujeto, para así descomprimir sus emociones e ideas de las redes de opresión que las moldean.

Un segundo eje se refiere a dos maneras literarias y políticas de escribir: por una parte, está la escritura *light* de la forma comunicacional dominante, que convoca a sus lectores a un «lugar común»,

apelando a sus «sentimientos comunes» y haciéndolos consumir esa comunidad en el mercado. Por otra parte, está la escritura impugnadora de los sentidos dominantes; lo hace integrando tres niveles: el de los poderes políticos microscópicos que moldean los cuerpos y emociones de los chilenos desamparados (en sus angustias, neurosis y expectativas) con el del sistema social que los enajena y con el de los procedimientos textuales con que Diamela Eltit combate esa enajenación en su escritura.

Un tercer eje es el análisis cultural de eventos coyunturales (dos autobiografías turbias, una exposición pictórica, una ceremonia de santería, etc.) que revelan analogías con el contexto histórico global que los enmarca. Por ejemplo, las autobiografías de Luz Arce y Marcia Alejandra Merino (figuras sociales de la noche que relatan historias de delación, traición y tortura) pueden ser leídas como alegorías de las vueltas y revueltas discursivas de algunos protagonistas de la transición democrática actual. La relación de Arce y Merino con las Fuerzas Armadas, a la vez legítima (fueron sus oficiales) e ilegítima (fueron cooptadas mediante tortura para, luego, ser reclutadas como colaboracionistas «voluntarias»), no es muy distinta –sugiere Eltit– de los costos pagados por algunos personeros de la transición. El costo de tener que «violentar su propio pasado histórico, confundiéndose con los cuerpos de aquellos que fueron sus antagonistas y sus virtuales captores».

Esta analogía provocativa –obedece a un modelo, observa Leonidas Morales en su excelente prólogo– incita a extenderla a otros de sus textos. Digamos, por ejemplo, al caso del mapuche referido por José Bengoa: «Si uno le pregunta: ¿usted es chileno? (responderá) sí, pero también soy mapuche». Esta respuesta postula que él no es ninguno de los dos, completamente, porque es ambos. Pero –atención– se trata de un «ambos» que es también menos de cada uno de ellos tomado individualmente, en la medida que el desamparo mapuche lo priva de ser, de modo subjetivo u objetivo, completamente chileno o mapuche. Él es ambos, pero de modo incompleto. Este modo de ser configura un tercer espacio, híbrido, que está hecho de la interpretación ambigua de ambas incompletudes. Esta extensión híbrida, subyacente a la respuesta mapuche traída a colación por Eltit, ¿no le añade, quizás, otro sentido «más profundamente desprovisto y humano» a la piroeta fraudulenta del personero concertacionista? ¿Acaso una inmersión mayor en la verdad densa, turbia, del hibridismo mapuche (hecho de desamparo y

ambigüedad) nos podría abrir las puertas de la razón y del corazón a la convivencia compasiva (y no ya mera coexistencia) de torturadores y torturados, de izquierdas y derechas? Las provocaciones de este libro generoso –creo– nos invitan a cambiar un modo de pensar disyuntivo (hecho de exclusiones y exclusividades) por otro más bien triádico (hecho de conjunciones e implicaciones).

ROBERTO HOZVEN

«Crónica del Desamparo».

El Mercurio, 26 de agosto de 2000.

Réplícas. Escritos sobre literatura, arte y política (2016) es un conjunto de ensayos, columnas de opinión y *papers* académicos escritos por Diamela Eltit (1949). La autora de *Lumpérica* (1983), que destaca por una narrativa compleja pero de alta calidad, se sitúa a una orilla del circuito literario nacional con el propósito de intervenir en la vorágine del sistema, abordando temas contingentes que ponen en el centro un país estructurado a partir del control cultural de los poderes fácticos. Como era de esperar, este último libro sigue esa misma línea.

El volumen está organizado a partir de símbolos del mundo indígena, tales como «el murciélago», «el huemul», «el canelo», «la nutria», «el erizo marino», «el ciruelillo» y «el martín pescador», es decir, relatos kawéskar que representan la flora y la fauna como signo de la producción desde el margen, lo negado y lo mutilado. Estos textos han sido recopilados por el lingüista Óscar Aguilera e interpretados por la autora en un texto publicado en el Chile de 1986. Al respecto, Nelly Richard afirma que «el relato kawéskar proyecta a lo largo de sus páginas una obstinada genealogía de lo extraviado que acosa como fantasma al presente y su actualidad liviana, removiendo capas de lejanía y asombro, de culpas y remordimientos».

En sus siete secciones, se despliega un análisis contundente sobre literatura, arte y política, por el que transita una gran variedad de artistas, teóricos y personajes como Mistral, Lispector, Droguett, Rojas, Parra, Fuentes, Joyce, Beckett, Perlongher, «Las Yeguas del Apocalipsis», Nelly Richard, Julio Ortega, etc., en un afán dialógico y, al mismo tiempo, de disponer una lectura ajena a la tradición literaria.

Uno de los capítulos más llamativos es «el erizo marino», compuesto por una serie de artículos cuyo objetivo es comprender sucesos nacionales como la figura de Camila Vallejos y su liderazgo en

el movimiento estudiantil; Roxana Miranda y su pertenencia a la marginalidad de base, discriminada por las élites. Estas vindicaciones por parte de la autora traen a la memoria las demostraciones de fuerza en 1983, las que tenían como propósito desestabilizar el régimen cívico-militar hasta que, en los 90, la Concertación las anula. En la misma sección aparecen Karadima, los *hackers* y sus esfuerzos por liberar el espacio cibernético, la crónica del mapuche y su espacio sistemáticamente violentado por el neoliberalismo, la manipulación del imaginario infantil en el «Cisarro», etc. En ese sentido, cabe destacar que Eltit propone, a modo de resistencia, una nueva forma de producir pensamiento como respuesta, por ejemplo, a la utilización de los discursos oficiales para construir una representación anacrónica de Gabriela Mistral y su obra, poniendo un velo sobre su faceta más rebelde y reduciéndola a la imagen inofensiva de la poeta de la «naturaleza y religiosidad», a manera de pegatinas en los vagones del metro de Santiago.

Con un sostenido espesor teórico, esta pensadora pública se instala en el medio para repensar los acontecimientos políticos y literarios, no mediante la imposición del género y la tradición –los que debiesen integrar nuevas categorías de falacias–, sino con una perspectiva lúcida, fresca y brillante, frente a la batería de frivolidades mediáticas que destacan en los diarios por sus análisis predecibles, básicos y reiterativos hasta en su retórica.

Un libro que coloca en juego una serie de problemáticas que dan densidad a su argumento, ampliando el acotado espectro cultural nacional, aquel que se caracteriza por el cóctel y la ausencia de disenso para generar la propia réplica a la Réplica. Precisamente, valiéndose de tácticas de visibilización que ofrece el *duopolio* editorial, la autora subvierte discursos estáticos mediante planteamientos que integran tanto al lector común como al especializado, y a su propia situación de género.

GONZALO SCHWENKE

«*Rélicas* de Diamela Eltit, pensamiento público».
El Mostrador, 7 de septiembre de 2016.

Dos textos fuera de la zona de confort y reconocimiento de la prosa de Diamela Eltit entrega esta publicación, que los rescata de la contingencia del videoarte de su socia histórica Lotty Rosenfeld. Nos enfrentamos a los guiones que originan *La invitación, el instructivo* (2006) y *¿Quién viene con Nelson Torres?* (2001), ambos acompañados por paratextos de la propia Eltit, en los que explica su momento de creación y vínculo con la artista. El primero tiene la estructura clásica y ancla su momento inicial en la relación de los familiares de desaparecidos con la autoridad. Las víctimas vivas de esta masacre marcan la imposibilidad de olvido a partir de su conducta postraumática, como mearse o insultar y generar una existencia en torno al deseo de reparación por parte del Estado, que pese a estar en democracia les exige con buena presentación y silencio para poder ser reconocidos. La fuerza de este texto está en que nada de lo que se ha referido en este resumen argumental se hace evidente, sino que es inferido. Es la represión discursiva la que conmueve.

En el paratexto de *La invitación, el instructivo*, Eltit confiesa que lo inició el 2000 pensando en dramaturgia, lo que de alguna manera acerca su figura al lector; hasta una escritora como ella puede quedar atascada a medio camino y abandonar. Esta nota fuera del sistema ficcional nos muestra un estilo opuesto y exagera el recurso de la contención en las obras.

¿Quién viene con Nelson Torres?, segundo guion, cruza alta y baja cultura, porque monta citas de Peter Handke leídas, un *striptease*, un saqueo y la historia familiar del protagonista, adicto al neoprén descubierto por su madre que debe apelar al sistema público para la internación tras no poder contenerlo. Hay una conciencia del formato final, el texto rebota en el vacío de la página como lo hicieron en la

pantalla y parecen poemas ejecutados en la repetición, que insiste en la volatilidad del espectador con consignas, *loops* tecnológicos en el videoarte.

Nelson Torres es el hijo, el primer nombre que aparece en este libro, uno común, pedestre, simbólico. Paradójicamente, se enfrenta a una droga muy urbana con hábitos de campesinos de su progenitora, como si chocara el Chile que se perdió con el que dejó la dictadura.

Como cierre, Eltit explica el origen de este guion a mediados de la década de los 80, la dinámica privada con Rosenfeld de lectura de textos inéditos, la dinamización y estética audiovisual. «Dos guiones», parte de la serie *Texto en acción*, queda como prueba material del trabajo de colaboración de dos artistas que giraron su obra para revelar Chile desde la experiencia dictatorial y las reglas de un sistema económico. Resumen estos textos la memoria del dolor y la fractura de la drogadicción, dos legados de la dictadura en el marco de uno mayor, un sistema donde el Estado es un ente frío. El conjunto invita a una genuina curiosidad de este modelo y su cultivo, por parte de una de las escritoras más influyentes de las últimas décadas, una verdadera escuela.

CRISTÓBAL GAETE

«Dos guiones».

La palabra quebrada, abril de 2018.

Ensayó silenciosamente. En libretas de bolsillo y frente a su máquina de escribir, y pronto sus palabras echaron chispas. No fue su primer libro, sin embargo, ese conjunto de ensayos al que tituló *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980), el que echó a correr su nombre entre las nuevas voces literarias del Chile de fines de los 70. Recién en 1983, con la publicación de *Lumpérica*, su novela debut, Diamela Eltit (1949) hizo su aparición en la escena artística local, en pleno régimen militar.

Años después, la alumna de Nicanor Parra y exintegrante del grupo CADA, donde compartió filas con el poeta Raúl Zurita y los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo a fines de los 70, contaría que mientras hacía los últimos ajustes al texto, sabía que su manuscrito caería en manos de un censor a quien desconocía: «escribí con un censor al lado, en el sentido más simbólico del término, porque yo sabía exactamente que mi libro iba a dar a esa oficina», le dijo Eltit a Michael Lazzara, de la Universidad de Princeton, en 2002. Su libro fue publicado a los pocos meses con apenas algunas variaciones, pero su denuncia contra la violencia en los años más álgidos del régimen permaneció allí, camuflándose entre palabras.

Este mediodía, la escritura política de Diamela Eltit fue distinguida con el Premio Nacional de Literatura. Desde su creación en 1942, solo cuatro autoras lo habían obtenido: Gabriela Mistral (1951), Marta Brunet (1961), Marcela Paz (1982) e Isabel Allende (2010). Tras obtener otros reconocimientos, como la Beca Guggenheim (1985), el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso (2010) y el Municipal de Literatura de Santiago en 2017, la también autora de *Mano de obra* y *Jamás el fuego nunca* acaba de sumarse a la selecta lista de escritoras galardonadas, y en tiempos del #MeToo y la reivindicación feminista.

Tras desplazar a otros ocho candidatos, entre los que figuraban Hernán Rivera Letelier, Enrique Lafourcade, Carlos Franz y Roberto Merino, Eltit recibirá una mensualidad equivalente a 20 UTM (\$ 940 mil) y cerca de \$ 20 millones por el premio que, por primera vez, acaba de entregar el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

A pesar de que en las últimas semanas Eltit concedió una serie de entrevistas a diversos medios locales, la autora y esposa del político socialista Jorge Arrate había decidido no presentarse. «Yo no voy a hacer ninguna campaña. Además, eso tensa mucho», señaló hace unos meses. Sin embargo, y al igual que como ocurrió en 2014 con Pedro Lemebel, las redes sociales ayudaron a impulsar su candidatura: en Facebook, el grupo «Diamela Eltit al Premio Nacional 2018», creado por Eugenia Prado y Malú Urriola, logró sumar en cuestión de semanas una treintena de videos en apoyo a la también académica de la Universidad de Nueva York, quien vive algunos meses del año en Santiago y el resto en los Estados Unidos.

Ensayos, columnas y novelas, además de conocidas colaboraciones, como *El infarto del alma*, el libro documental que la reunió con la fotógrafa y también Premio Nacional, Paz Errázuriz, engrosan su prolífica producción literaria. Siempre atenta a la contingencia, sus historias reflexionan sobre los postergados y los abusos de poder, como en *Mano de obra* (2002), *Impuesto a la carne* (2010), *Fuerzas especiales* (2013) e, incluso, en su más reciente novela, publicada este mismo año: *Sumar*.

La historia muestra a un multitudinario grupo de vendedores ambulantes decididos a marchar para luchar por sus derechos. «Una marcha múltiple, la más numerosa del siglo XXI [...]. Es que ya estamos absolutamente cansados de experimentar toneladas de privaciones. Hastiados de los golpes que nos propinan las oleadas de desconsideración y desprecio», narra el título recientemente publicado por Seix Barral.

«Siempre he tenido una mirada sobre ciertos espacios y esos espacios, en general, son más *border*», declaró la autora en una de sus últimas entrevistas a *La Tercera*. «Yo nunca he escrito para ganarme el premio. La escritura es algo más personal, es un desafío, es algo urgente. El mundo no está hecho para que escribas literatura, entonces también es un desacato. Pero yo soy obediente y trabajo. Tampoco me he puesto en el lugar de ganar dinero con la literatura, no postulo, por ejemplo, a fondos públicos. Me mantengo con lo que trabajo, nunca

estuvo en mi horizonte la idea de los premios. Creo que la escritura salva la vida, porque la vida me parece muy burocrática, lineal, no la encuentro demasiado atractiva. Mi premio es escribir».

La escritora fue escogida de manera unánime por un jurado que presidió la ministra Consuelo Valdés y que también fue integrado por el rector de la Universidad de Chile, Rafael Epstein, en reemplazo de Ennio Vivaldi; el rector de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), Jaime Espinosa, en representación del Consejo de Rectores; la profesora titular de la Universidad de Chile, María Eugenia Góngora, por la Academia Chilena de la Lengua; y el poeta Manuel Silva Acevedo, ganador del último galardón.

PEDRO BAHAMONDES

«Diamela Eltit: La historia de la escritora
que ganó el Premio Nacional de Literatura».

La Tercera, 28 de septiembre de 2018.

La escritora chilena Diamela Eltit ganó el Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria en Idioma Español 2020 otorgado por la Universidad Nacional Autónoma de México y la Secretaría de Cultura por «su compromiso con la reinención del lenguaje», informó este miércoles esa institución gubernamental.

Eltit, perteneciente a la generación de escritoras chilenas de la década de los 80, fue reconocida también debido al carácter transgresor que imprime a sus obras «sin perder de vista la dimensión ética y política», resaltó la Secretaría de Cultura en un comunicado.

«Su trabajo literario ha sido significativo en el proceso de cambio social y cultural en los territorios de la lengua española, renovando las formas mismas de la expresión por medio de su estructura, en la que conviven la poesía, el ensayo y la narrativa», añadió.

Eltit (1949) se convierte en la segunda mujer en obtener este galardón dotado con 125 mil dólares (alrededor de 89 millones de pesos), luego de que la autora argentina Luisa Valenzuela lo recibiera el año pasado.

De la obra de la escritora chilena, la Secretaría de Cultura destacó el tomo de ensayos *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980) y las novelas *Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986), «escritas desde una perspectiva marginal».

La autora ha ganado el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso (2010), el Premio Altazor (2014) y el Premio Nacional de Literatura de Chile (2018), entre otros reconocimientos.

EMILIO CONTRERAS

«Diamela Eltit gana el Premio Internacional Carlos Fuentes por “su compromiso con la reinención”».

BioBio Chile, 8 de abril de 2021.

La escritora chilena Diamela Eltit ganó el Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria en Idioma Español 2020, informó la Secretaría de Cultura y la UNAM en un comunicado conjunto.

De acuerdo con el comunicado, el jurado consideró el compromiso de Eltit con la «reivindicación del lenguaje y la transgresión, sin perder de vista la dimensión ética y política».

La Secretaría de Cultura y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) otorgan este reconocimiento a escritoras y escritores que, por el conjunto de su obra, enriquezcan el patrimonio literario de la humanidad.

El jurado estuvo integrado por los escritores Luisa Valenzuela, ganadora de la edición anterior; Cristina Rivera Garza, Adolfo Castañón, Mario Bellatin y Angelina Muñoz Huberman, quienes decidieron, por unanimidad, entregar el premio a la autora de *Jamás el fuego nunca* (2007), Diamela Eltit.

Diamela Eltit se hizo acreedora a un diploma, una obra escultórica diseñada por el recién fallecido artista visual Vicente Rojo, así como 125 mil dólares.

El jurado determinó que «la obra de Diamela Eltit rompe las fronteras de género, tiempo y espacio, manteniendo una constante y vital vigencia».

La chilena ha ganado también el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso (2010), el Premio Altazor (2014) y el Premio Nacional de Literatura de Chile (2018), entre otros reconocimientos.

Con este anuncio, Diamela Eltit se convierte en la segunda mujer en obtener este galardón en su historia, luego de que la autora argentina Luisa Valenzuela lo recibiera el año pasado.

Los otros ganadores del Premio Carlos Fuentes han sido Mario Vargas Llosa (2012), Sergio Ramírez (2014), Eduardo Lizalde (2016) y Luis Goytisolo (2018).

El premio fue instaurado en memoria del escritor mexicano, autor de clásicos como *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*. Busca reconocer el trabajo de quienes, a través de sus letras, enriquecen la literatura universal con sus poemas, novelas, ensayos y cuentos. En un principio, su periodicidad fue bianual; sin embargo, a partir de 2019 es anual por un acuerdo entre la Secretaría de Cultura, la UNAM y la periodista Silvia Lemus, viuda de Fuentes.

Diamela Eltit abrió espacios en temas de sexualidad

La obra de Diamela Eltit ha sido definida como una propuesta teórica, estética, social y política generada desde un nuevo espacio de lectura. Nacida en Santiago, Chile, en 1949, y perteneciente a la generación de escritoras chilenas que en la década de los 80 generaron innovadores espacios de reflexión sobre temas como la sexualidad, las políticas de lo cotidiano y la identidad de género, Eltit es una de las autoras más reconocidas dentro y fuera de su país.

De su trabajo destacan el tomo de ensayos *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980), así como las novelas *Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986), escritas desde una perspectiva marginal. A estos libros siguieron *El cuarto mundo* (1988) y *El Padre Mío* (1989).

Fue integrante del Colectivo Acciones de Arte (CADA) y en la década de los 90 fungió como agregada cultural en México, donde finalizó su novela *Vaca Sagrada* (1991). En 1994 publicó, junto con la fotógrafa Paz Errázuriz, el libro documental *El infarto del alma*, al que siguieron las novelas *Los vigilantes* (1995) y *Los trabajadores de la muerte* (1998). En 2002 presentó su novela *Mano de obra* y continuó con *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010), *Fuerzas especiales* (2013) y *Sumar* (2018), entre otras obras que incluyen ensayos y guiones.

«Chilena Diamela Eltit gana Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria».

Fusilerías. Literatura, rock y otros demonios

<<https://fusilerias.com/chilena-diamela-eltit-premio-carlos-fuentes-unam/>>.

En *El ojo en la mira*, la escritora chilena –reciente Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria en Idioma Español– repasa su vida como lectora.

Si hay un tema que despierta discusiones, pasiones y todo tipo de polémicas es aquel que solemos encontrar mencionado como «promoción de la lectura». ¿Es posible promocionarla? Partimos del supuesto de que sí, de que leer es necesario y beneficioso. ¿Pero leer qué? Y también, ¿leer por qué? En la serie documental *Prendamos que Nueva York es una ciudad* [sic], que hizo Martin Scorsese con la escritora Fran Lebowitz como protagonista, hay un último capítulo donde ella hace una afirmación que echa por tierra cualquier esfuerzo en aquel sentido: «Leer es un gusto que se tiene o no. Hay gente a quien la literatura no le dice nada. Para mí fue un descubrimiento fascinante». Diamela Eltit podría perfectamente suscribir esta última frase.

En *El ojo en la mira* nos dice de su primera aproximación a los libros, durante una enfermedad, a los diez años: «Todavía recuerdo estar absorta y conmovida por el impacto de leer por primera vez literatura. Algo semejante a la hipnosis y a la urgencia por atravesar las páginas: la letra entrando al ojo y produciendo otro real. Un real tan absoluto que se extendía en el encuentro entre el ojo y la letra. Y el ojo, mientras entraba, se retiraba hasta olvidar el órgano porque ya el relato copaba todo el espacio, se ampliaba como la única zona posible, se expandía y yo misma quedaba atrás, suspendida de mí. Sé con certeza total que desapareció el tiempo, la pieza, la cama. Desapareció la enfermedad».

Esta primera aproximación, que es el cierre del libro, fue el comienzo de la vocación literaria de Eltit, quien no solo se convirtió en

una lectora voraz, sino también, más tarde, en escritora. El comienzo de su carrera –y a ello dedica una buena cantidad de páginas en este libro– estuvo marcada por el hecho de escribir en un contexto vedado a la libertad de expresión como fue la dictadura de Pinochet, época en la que formó parte de una resistencia activa como cofundadora, junto con Raúl Zurita, del Colectivo Acciones de Arte (CADA).

A partir de 1980 vendría el reconocimiento con una serie de libros entre los que destacan *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Los vigilantes* (1994) y *Fuerzas especiales* (2013). Pero no es de su escritura de lo que Eltit nos habla en este ensayo, sino más bien del espectro de sus lecturas y, en todo caso, de las intersecciones de estas con su escritura.

Por empezar, hace referencia al hecho de ser mujer y feminista. Sin embargo, con la mirada tangencial a la que nos tiene acostumbrados, se rebela contra lo que ella llama la «genitalidad literaria», que pretende unir toda la producción de las mujeres «para convertirla en nada».

En este sentido aboga por «desbiologizar la letra» y terminar con la dicotomía entre textos producidos por hombres o por mujeres. Lectora de los posestructuralistas –especialmente Foucault–, señala que la dominación sobre las mujeres es posible porque internalizan los mandatos que las oprimen. Pero la lectura y la escritura constituyen para ella, justamente, una forma de insurrección ante los mandatos.

Por eso, no dudará en señalar el valor de la novela de la escritora chilena Marta Brunet, *María Rosa, flor del Quillén* (1927), versión de Don Juan, donde el burlador resulta burlado por una mujer, como un claro ejemplo del poder de la literatura para subvertir el orden establecido.

Y pasará por Faulkner, por McCullers, por McCarthy, sí, destacando sus numerosas virtudes, pero para detenerse en José Donoso, con quien compartió una amistad basada en la pasión por la lectura. Sobre *El obsceno pájaro de la noche* y *El lugar sin límites* dice: «Estas novelas advierten sobre la obligación a homogeneizar. De qué manera las hegemonías implantan sus mandatos en las periferias para que esas mismas periferias sean las encargadas de normalizar las conductas, gestionar los castigos, reprimir lo heterogéneo».

Es imposible no pensar que Eltit se lamenta por la potencia literaria que Chile perdió, cuando el capítulo siguiente abre con una crítica a la escritura «de moda» en su país, que ella no duda en catalogar como

«literatura *selfie*», sin dar nombres o títulos de obras. «En Chile», escribe, «un grupo no menor de literaturas locales se abocaron a escribir sus vidas acudiendo a una simulación, a un símil de novela que operaba como coartada para justificar el libro».

De este modo, Eltit hace su descargo contra las «literaturas del yo» y aboga por un paisaje literario que no se haga eco del neoliberalismo, sino que devuelva a la literatura su pulsión comunitaria.

Puede que en algún momento los escritores fueran como los brujos de la tribu, en el sentido de que podían expresar los secretos pensamientos de la comunidad, reunir alrededor del fuego la expectación que una historia puede transmitir. Estamos muy lejos de este lugar, y quizá es esto lo que lleva a Eltit a decir que a veces llega a odiar la tarea de escribir y de leer. Que siempre vuelve, porque no sabemos si se puede o no promover la lectura, pero sí que los que fueron inoculados una vez con este veneno, encontraron un modo de estar en el mundo.

MERCEDES ÁLVAREZ

«Diamela Eltit contra la genitalidad literaria».

Clarín. Revista Ñ, 15 de abril de 2021.

Cronología

1949. Nace Ana Diamela Nadine Eltit González, Diamela Eltit, en Santiago de Chile. Hija de Carlos Humberto Eltit González y María Raquel González.
1966. Inicia sus estudios de profesora de Estado en Castellano en la Universidad Católica de Chile.
1973. Inicia sus estudios de posgrado en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, donde conoce y comparte con otros reconocidos escritores y artistas como Eugenia Brito, Nicanor Parra, Patricio Marchant, Ronald Kay, Rodrigo Cánovas, entre otros. Es el antecedente de la creación del CADA (Colectivo Acciones de Arte).
1977. Se desempeña como docente en diversos establecimientos educacionales como el Instituto Nacional y el Liceo Carmela Carvajal de Prat.
1979. Funda el CADA junto con Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells, y se realiza la primera acción de arte, *Para no morir de hambre en el arte*, con cuatro acciones simultáneas. La primera, reparto de cien bolsas de medio litro de leche a pobladores; la segunda, intervención colectiva en una página de la revista *Hoy* de circulación nacional; la tercera, emisión del discurso «No es una aldea» en las afueras del edificio de la CEPAL en cinco idiomas oficiales de la ONU; finalmente, en la galería Centro Imagen se sella una caja de acrílico que contiene las bolsas de leche, la cinta con la grabación del discurso y la revista *Hoy*. Este año también se realiza la segunda acción de arte, *Inversión de escena*, que consistió en levantar un lienzo blanco que clausuraba la entrada al Museo Nacional de Bellas Artes junto con el desfile de diez camiones de la industria de leche.

1980. Junto con Lotty Rosenfeld publica *Una milla de cruces sobre el pavimento*, su primera obra de ensayos, y realiza la acción de arte *Zona de dolor*, en el barrio Maipú, nombre que también se le ha dado a esta acción. Se encuentra en la página de Hemispheric Institute: <<http://hemi.nyu.edu/hemi/fr/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor>>.
- El CADA participa en el Festival Franco Chileno de Video Arte.
1981. Se realiza la acción de arte del CADA, llamada *El fulgor de la huelga*, como denuncia a los altos índices de cesantía en Chile. La acción consistió en que los integrantes del grupo envolvieron sus cuerpos con frazadas grises que mostraban la inscripción CADA, en una fábrica de artículos de limpieza que había sido declarada en quiebra. El 12 de julio se realiza la acción de arte conocida como *Ay Sudamérica*, donde seis avionetas arrojan cuatrocientos mil volantes sobre los barrios de Santiago con un texto firmado por el grupo. Además, se presenta la instalación *Traspaso cordillerano*, junto con Lotty Rosenfeld, que obtiene el Gran Premio Salón del Concurso Colocadora Nacional de Valores en el Museo de Bellas Artes. El CADA participa en el Festival Franco Chileno de Video Arte.
1982. Se realiza la acción de arte llamada *A la hora señalada* en una fábrica de neones.
1983. Publica su primera novela *Lumpérica* en Las Ediciones del Ornitorrinco. Se realiza la acción de arte llamada *No+*, que se despliega con lienzo en la ribera del río Mapocho. Los artistas escriben en los muros de las calles de Santiago la consigna «No+» que la gente, en forma anónima, fue completando en una frase. Esta acción de arte es considerada una de las más relevantes, ya que se extendió a todo el país, incluso, al extranjero.
1984. Ingresa como docente en la Universidad Tecnológica Metropolitana, donde estuvo hasta su retiro.
1985. Obtiene la Beca Guggenheim para creación literaria. Se realiza la última acción de arte llamada *Viuda*. Se publica en las revistas *APSI* y *Cauce*, además del diario *La Época*, el retrato de una mujer vestida de negro con el rótulo «viuda». En esta acción solo quedan en el CADA Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, quienes recibieron el apoyo de la fotógrafa Paz Errázuriz.
1986. Publica *Por la patria* en Las Ediciones del Ornitorrinco.

1988. Publica *El cuarto mundo* en editorial Planeta y obtiene la beca social Science Research Council para investigación en torno a Gabriela Mistral, Marta Brunet y María Luisa Bombal.
1989. Publica *El Padre Mío*, en Francisco Zegers Editor.
1990. Es nominada como Agregada Cultural en la Embajada de Chile en México y comienza a colaborar en la *Revista de Crítica Cultural*, dirigida por Nelly Richard, una de las publicaciones más importantes de la posdictadura chilena.
1991. Publica *Vaca Sagrada* en editorial Planeta, Buenos Aires, y participa en la Segunda Conferencia en Culturas Hispánicas de la Costa Pacífica de las Américas.
1992. Se publica *Quart-Monde*, traducción de *El cuarto mundo*, por Christian Bourgois Editeur, Paris, Francia. Dicta el diplomado en literatura «Narrativa de José Donoso», en la Universidad Nacional Autónoma de México.
1993. Se publica la traducción al francés de *Lumpérica* por Florence Olivier y Anne de Waele. Dicta el taller literario en la Universidad de Brown. Publica el ensayo *Elena Caffarena: El derecho a voz, el derecho a voto*.
1994. Junto con la fotógrafa Paz Errázuriz publica *El infarto del alma*. Publica la novela *Los vigilantes* y el ensayo *Crónica del sufragio femenino en Chile*, este último en Ediciones del Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM).
1995. Obtiene el Premio José Nuez Martín por *Los vigilantes*. Se publica *The Fourth World*, traducción de *El cuarto mundo*, por Dick Gerdes, Universidad de Nebraska Press, y *Sacred Cow*, traducción de *Vaca Sagrada*, por Amanda Hopkinson, Serpent's Tail, United States.
1997. Se publica *E. Luminata*, traducción de *Lumpérica*, por Ronald Christ, Gene Bell-Villada, Helen Lane y Catalina Parra, Santa Fe, New México. Es profesora visitante en la Universidad de Columbia.
1998. Ingresa como docente permanente en la Universidad Tecnológica Metropolitana (UTEM). Es profesora visitante en la Universidad Johns Hopkins y publica *Los trabajadores de la muerte* en editorial Seix Barral, Santiago. Además, participa del proyecto «Conversando un libro», impulsado por el Círculo

- de Amigos de la Biblioteca Pública Regional, donde dicta conferencias junto con otros escritores en distintas regiones de Chile.
1999. Profesora visitante en la Universidad Stanford.
2000. Publica el libro de ensayos *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, en editorial Planeta, Santiago de Chile.
2001. Se publica *Kuoleman Työntekijät*, traducción de *Los trabajadores de la muerte* en sueco, Helsinki, Kääntöpiiri. Profesora visitante en la Universidad de Washington. Es nominada al Premio Altazor en la categoría ensayo por *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*.
2002. Publica *Mano de obra*, en editorial Seix Barral, Santiago de Chile.
2003. Casa de las Américas celebra la Semana de Autor dedicada a Diamela Eltit. Teatro La Memoria estrena *Mano de obra*, dirigida por Alfredo Castro.
2004. Dirige taller literario en la Universidad de California, Berkeley.
2005. Publica *Puño y letra*, en editorial Seix Barral, Santiago de Chile. Se publica *Custody of the Eyes*, traducción al inglés de *Los vigilantes*, por Helen Lane and Ronald Christ. Es profesora visitante en la Universidad de Pittsburgh.
2006. Se realiza el Coloquio Internacional de Escritores y Críticos: Homenaje a Diamela Eltit en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
2007. Es nombrada Distinguished Global Visiting Professor of Creative Writing in Spanish en la Universidad de Nueva York, posición que ocupa hasta su retiro en 2020. Es profesora visitante en la Universidad de Virginia. Publica *Jamás el fuego nunca* y el libro de ensayos *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*, este último en Ediciones UDP.
2009. Publica el relato breve «Colonizadas», en *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, ediciones Eterna Cadencia, Buenos Aires. Teatro La Memoria estrena *Jamás el fuego nunca*, dirigida por Alfredo Castro.
2010. Publica la novela *Impuesto a la carne* y obtiene el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso.
2011. Finalista del Premio Rómulo Gallegos por la novela *Impuesto a la carne*.

2012. Se publica *Antología personal*, editorial de la Universidad de Talca. La compañía Niño Proletario estrena *El otro*, basada en *El infarto del alma*.
2013. La biblioteca de la Universidad de Princeton obtiene los archivos de Diamela Eltit para Archives of Latin American Writers and Intellectuals in Special Collections: Literary Archives. Publica la novela *Fuerzas especiales*.
2014. Obtiene el Premio Altazor por la novela *Fuerzas especiales* y la Cátedra Simón Bolívar, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Cambridge, Inglaterra. Además, es invitada al Festival Isla, organizado por el Instituto Cervantes de Dublín.
2015. Participa en el VII Festival Internacional de Literatura Iberoamericana realizado en Atenas y Salónica, donde se lanza la publicación de *Άλλοτρίωση*, traducción al griego de *Mano de obra*, por Βοττιός ανευός.
2016. Publica su libro de ensayos *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*, por editorial Planeta, Santiago de Chile. La novela *Jamás el fuego nunca* es seleccionada por el suplemento *Babelia*, del diario *El País*, como una de las veinticinco mejores novelas de los últimos veinticinco años.
2017. Obtiene el Premio Municipal de Literatura de Santiago de Chile en la categoría ensayo por su libro *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*. Se publica en portugués el libro de ensayos titulado *A máquina Pinochet e outros ensaios* y la novela *Jamais o fogo nunca*. Editorial Sangría publica *Dos guiones*, guiones cinematográficos escritos con Lotty Rosenfeld. Se publica *No hay armazón que la sostenga. Entrevistas a Diamela Eltit*, editado por Mónica Barrientos. Participa en el Festival Internacional de las Letras Gutun Zuria de Bilbao.
2018. Obtiene el Premio Nacional de Literatura, siendo la quinta escritora en la historia en obtenerlo. Publica la novela *Sumar*, en la editorial Seix Barral. Recibe el Premio al Mérito Literario Internacional FILZIC Andrés Sabella, otorgado en la octava versión de la Feria Internacional del Libro Zicosur FILZIC de Antofagasta, Chile. Publica «No hay plazo que no se cumpla» en *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*, coordinado por Faride Zerán y publicado por LOM Ediciones.

2019. Es invitada especial a los Premios Nacionales de Periodismo Simón Bolívar, Bogotá, Colombia.
2020. Obtiene el Premio de Narrativa José María Arguedas de la Casa de las Américas por su novela *Sumar*. Se publica *Manodopera*, traducción al italiano de *Mano de obra*, por Laura Scarabelli.
2021. Recibe el Premio Carlos Fuentes, siendo la segunda escritora en obtener el galardón. Publica *El ojo en la mira*, editorial Ampersand, Buenos Aires. Se le otorga el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances.

Bibliografía

Obras de la autora

Narrativa

- ELTIT, DIAMELA: *Lumpérica*, Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983.
- : *Por la patria*, Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986.
- : *El cuarto mundo*, Santiago de Chile, Planeta, Colección Biblioteca del Sur, 1988.
- : *El Padre Mío*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989.
- : *Vaca Sagrada*, Buenos Aires, Planeta, Colección Biblioteca del Sur, 1991.
- : *Lumpérica*, 2da. ed, Santiago de Chile, Planeta, Colección Biblioteca del Sur, 1992.
- : *Vaca Sagrada*, Ciudad de México, editorial Difusión Cultural UNAM, 1993.
- : «Aunque me lavase con agua de nieve» (cuento), *Los pecados capitales*, Santiago de Chile, Grijalbo, 1993.
- : *Los vigilantes*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 1994.
- : *Por la patria*, 2da. ed., Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1995.
- : «Salidas de Madre» (cuentos), *Consagradas*, Santiago de Chile, Planeta, Colección Biblioteca del Sur, 1996.
- : *Los trabajadores de la muerte*, Santiago de Chile, Seix Barral, 1998.

- ELTIT, DIAMELA: *Los trabajadores de la muerte*, Buenos Aires, editorial Norma, 2001.
- : *Mano de Obra*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2002.
- : *El cuarto mundo*, Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 2002.
- : *El cuarto mundo*, Buenos Aires, editorial Norma, 2002.
- : *Puño y letra. Juicio Oral*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2005.
- : *Jamás el fuego nunca*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2007.
- : *Impuesto a la carne*, Seix Barral/Eterna Cadencia, Santiago de Chile/Buenos Aires, 2010.
- : *Antología personal*, Editorial de la Universidad de Talca, 2012.
- : *Fuerzas especiales*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2013.
- : *Dos guiones*, Sangría, 2017.
- : *Sumar*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2018.
- : *El ojo en la mira*, Buenos Aires, Ampersand, 2021.
- y Paz Errázuriz: *El infarto del alma*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1994.

Ensayos

- : *Crónica del sufragio femenino en Chile*, Santiago de Chile, SERNAM, 1994.
- : *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Planeta, 2000.
- : *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2007.
- : *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Planeta, 2016.
- y Eugenia Brito: *Congestionamientos*, Santiago de Chile, Ediciones CADA, 1980.

Ensayos cortos

- : «Lumpérica», *Revista CAL*, Santiago de Chile, 1979.
- : «Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico», *Umbral*, Santiago de Chile, 1980.

- ELTIT, DIAMELA: «Socavada de sed», *Ruptura*, Santiago de Chile, 1982.
- : «Lumpérica. Segunda escena: la producción de un grito», *América Joven*, Ámsterdam, núm. 42, febrero-agosto de 1985.
- : «Desacatos», en María Eugenia Brito y otros: *Desacato: Sobre la obra de Lotty Rosenfeld*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1986.
- : «Madre patria», en Juan Downey: *Video porque te veo*, Ediciones Visual, 1987.
- : «Palabra de mujer», *Lar, Revista de Literatura*, núm. 11, agosto de 1987.
- : «Yacer incubada oval en la fotografía», en Nelly Richard: *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*, Santiago de Chile, programa FLACSO, núm. 46, 1987.
- : «Diez noches de Francisca Lombardo», en Julio Ortega: *El muro y la intemperie*, Hannover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1989.
- : «Entre la cárcel y la música», *Literatura y libros, La Época*, Santiago de Chile, noviembre de 1989.
- : «Incrustado entre el tiempo y el espacio», *Literatura y libros, La Época*, Santiago de Chile, agosto de 1989.
- : «Comentario», en Eleonora Casaula, Edmundo Covarrubias y Diamela Eltit (eds.): *Duelo y creatividad*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1990.
- : «Cultura, poder y frontera», *Literatura y libros, La Época*, Santiago de Chile, 10 de junio de 1990.
- : «Experiencia literaria y palabra en duelo», en Eleonora Casaula, Edmundo Covarrubias y Diamela Eltit (eds.): *Duelo y creatividad*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1990.
- : «Literatura y cambio social», *Reseña*, núm. 6, Santiago de Chile, 1990.
- : «Los sobresaltos de la crisis», *Revista de Crítica Cultural*, mayo de 1990.
- : «Las artistas del congreso», en Carmen Berenguer y otros (comp.): *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1990.
- : «Personaje en correspondencia», ed. de Soledad Fariña y Raquel Olea, en *Una palabra cómplice, encuentro con Gabriela*

- Mistral*, Santiago de Chile, Corporación de Desarrollo La Morada/ Cuarto Propio/Isis International, 1990.
- ELTIT, DIAMELA: «Chile: (dos puntos: chile), pintar: hacer de lo pintado la pintura», en Carlos Arias: *Pinturas*, junio de 1991.
- : «Gestos críticos», *Museo Abierto*, Santiago de Chile, 4 de noviembre de 1991.
- : «La palabra desmarcada», *Literatura y libros, La Época*, Santiago de Chile, marzo de 1991.
- : «Las batallas del Coronel Robles», *Debate feminista*, México, vol. 3, 1991 y *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, 4 de noviembre de 1991.
- : «Latin America; Writting in the Margins», *Aquelarre, Latin American Woman Magazine*, Vancouver, Autumm, 1991.
- : «No soy una extraña a la historia», *Literatura y libros, La Época*, Santiago de Chile, marzo de 1992.
- : «On literary creation», en Raymond Williams (ed.): *The Novel in the Americas*, University Press of Colorado, 1992.
- : «Una mirada en los intersticios», *Página abierta*, Santiago de Chile, núm. 69, 1992.
- : «Acerca del hacer literario», en Manuel A. Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux (eds.): *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- : «Bird Lives», *Literatura y libros, La Época*, Santiago de Chile, abril de 1993.
- : «Errante, errática», en Juan Carlos Lértora (ed.): *Una poética de la literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993.
- : *Elena Caffarena: El derecho a voz, el derecho a voto*, México, Ediciones Casa de Chile en México, 1993.
- : «Danzas y festines», *Imágenes donosianas. Ciclo homenaje en torno a la figura y obra de José Donoso*, Santiago de Chile, División de Cultura/Ministerio de Educación/Departamento de Planes y Programas Culturales, 1994.
- : «La risa impura», *Literatura y libros, La Época*, Santiago de Chile, abril de 1994.
- : «Lástima que seas una rota», *Rota. Catálogo. Exposición de obras de Juan Dávila del 8 de octubre al 4 de noviembre*

- de 1996, Santiago de Chile, Galería Gabriela Mistral/Departamento de Programas Culturales, División de Cultura/Ministerio de Educación, 1994.
- : «Pactos e impactos», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, 1995.
- : «Perder el sentido», *Literatura y libros, La Época*, Santiago de Chile, julio de 1995.
- : «Vivir, ¿dónde?», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, 1995.
- : «Cuerpos nómades», *Debate feminista*, México, 1996.
- : «La asombrosa cercanía», en Roser Bru: *Catálogo*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.
- : «Quisiera», *Taller de Letras*, Santiago de Chile, 1996.
- : «El asma, el arma, el alma», *Literatura y libros, La Época*, Santiago de Chile, junio de 1997.
- : «La compra, la venta», en Carlos Olivares (ed.): *Nueva narrativa chilena*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1997.
- : «Las dos caras de la moneda», *Nueva Sociedad*, Caracas, 1997.
- : «Lengua y barrio: la jerga como política de la disidencia», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, 1997.
- : «Escenarios latinos en Nueva York», *Cultura*, Santiago de Chile, abril de 1998.
- : «CADA, 20 años», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, 1999.
- : «Conservar el hilo», en Carlos Arias: *Bordado (1994-1998)*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999.
- : «Mujer, frontera y delito», *Revista de Estudios Hispánicos*, Washington, 1999.
- : «Sociedad anónima», en Carlos Orellana (ed.): *Chile en la mira: proposiciones y conjuros para sobrellevar el fin de siglo*, Santiago de Chile, Planeta, 1999.
- : «Fechadas, firmadas, cursadas», en Leonidas Morales: *Cartas de petición. Chile, 1973-1989*, Santiago de Chile, Planeta, 2000.
- y Lotty Rosenfeld: «La batalla cultural poblacional», en Victoria Aguilera: *Hacer de la noche día*, Cuarto Propio, 1989.

Traducciones

- ELTIT, DIAMELA: *Quart-Monde*, Paris, Francia, Christian Bourgois Editeur, 1992.
- : *Lumpérica*, trad. de Florence Olivier y Anne de Waele, Paris, France, Des Femmes, 1993.
- : «Writing and Resisting», *Latin American Literature and Arts*, núm. 49, 1994.
- : *The Fourth World*, trad. de Dick Gerdes, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1995.
- : *Sacred Cow*, trad. de Amanda Hopkinson, United States, Serpent's Tail, 1995.
- : «Even if I Bathed in the Purest Waters», en Delia Poey (ed.): *Out of the Mirrored Garden: New Fiction by Latin American Women*, New York, Anchor Books, 1996.
- : *E. Luminata*, trad. de Ronald Christ, en cooperación con Gene Bell-Villada, Helen Lane y Catalina Parra, Santa Fe, New Mexico, Lumen, 1997.
- : «Concerning Literary Practice», *Meditations*, Illinois, 1999, pp. 136-143.
- : *Kuoleman Tyontekijat (Los trabajadores de la muerte. Traducción al sueco)*, Helsinki, Kaantopiiri, 2001.
- : *Άλλοτρίωση (Mano de obra. Traducción al griego)*, Votios ανεος, 2015.
- : *A máquina Pinochet e outros ensaios*, Brasil, e-galáxia, 2017.
- : *Jamais o fogo nunca*, Belo Horizonte, Relicário, 2017.
- : *Manodopera*, Alessandro Polidoro Editore, 2020.

Audiovisuales

- Con frío, con lluvia, con calor*, CADA, Chile, 1986.
- Diamela Eltit*, realizado por Gloria Camiruaga, Chile, 1986.
- El Padre Mío*, CADA, Chile, 1986.
- ¿*Quién viene con Nelson Torres?* (con Lotty Rosenfeld), 2001.
- La invitación, el instructivo* (con Lotty Rosenfeld), 2006.

DIAMELA ELTIT: *Zonas de dolor* (con Lotty Rosenfeld), Hemispheric Institute, 1980 <<https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor.html>>.

Bibliografía crítica

Artículos y ensayos

ACEVEDO MARTÍNEZ, ALEXANDRA: «El cuarto mundo de Diamela Eltit: Una resignificación de la idea de género», *Revista de Estudios Bolivianos*, núm. 28, 2018, pp. 33-51 <<https://www.ieb.edu.bo/images/pdf-revistas/Est.%20Bol.%2028.pdf#page=33>>.

AGOSÍN, MARJORIE: «Lumpérica», *América Joven*, Rotterdam, núm. 42, febrero-agosto de 1985.

—————: «Diamela Eltit o la vocación de lo marginal», en Marjorie Agosín (ed.): *Las hacedoras: mujer, imagen, escritura*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1993, pp. 185-188.

ALONSO MIRA, ELENA: «Monstruosidad posthumana: resistencia dialógica y corporal en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit», *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 23, 2017.

AMORIM PÁDUA, J. y E. PÉREZ LABORDE: «Discurso crítico y estrategias narrativas en *Vaca Sagrada*, de Diamela Eltit: subversión y género», *Contextos. Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 43, septiembre de 2019 <<http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1492>>.

ARENAS DÍAZ, FRANCISCA IGNACIA: «Fuerzas especiales, de Diamela Eltit: Signos anclados en el imaginario de una ciudad desfigurada», *Antares: Letras e Humanidades*, vol. 9, núm. 17, 2017.

ASCANIO BARRIOS, CELINER: «Un caso de desmonstrificación: la lógica siamesa como artefacto crítico cultural en *El infarto del alma* (2010), de Diamela Eltit y Paz Errázuriz», *Corpo Grafías. Estudios críticos de y desde los cuerpos*, vol. 5, núm. 5, 2018, pp. 150-159 <<https://doi.org/10.14483/25909398.14213>>.

AUSTIN, KELLY: «About face: Translating Diamela Eltit», *Women's Studies. An interdisciplinary journal*, vol. 29, 2000 <<https://doi.org/10.1080/00497878.2000.9979300>>.

- AVELAR, IDELBER: *The Untimely Present: Postdictatorial Fiction and the Task of Mourning*, Durham, Duke University Press, 1999.
- AVELAR, IDELBER: «An Anatomy of Marginality: Figures of Eternal Return and the Apocolypse in Chilean Post-dictatorial Fiction», *Studies in Twentieth Century Literature*, Manhattan, Kansas, 1999, pp. 211-237.
- BARJA, ETHEL: «Cámara de eco. La narración del cuerpo sufriente en *Fuerzas especiales*, de Diamela Eltit», *Cuadernos del Aleph*, núm. 10, 2018.
- BARRIENTOS, MÓNICA: «Autoridad, marginalidad y palabra en *Los vigilantes* de Diamela Eltit», *Cyber Humanitatis*, núm. 35, 2005.
- : «Sujeto y bioespacio en la narrativa de Diamela Eltit», *Ciudades (in)ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas*, comp. de Adolfo de Nordenflych y Darcie Doll, Ediciones Puerto de Escape, Valparaíso, 2009.
- : «Cuerpos anarcobarrocos en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit», *Hispanamérica*, núm. 126, 2013, pp. 11-17.
- : «El cuerpo femenino y transgresión en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXII, núm. 254, enero-marzo de 2016, pp. 15-26 <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/7357/7480>>.
- : «Cartografías quebradas y cuerpos marginales en la narrativa de Diamela Eltit», *Debate Feminista*, núm. 53, 2017, pp. 18-31 <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947817300051>>.
- : «La construcción estética de la imagen en la performance *Zonas de dolor* de Diamela Eltit», *AISTHESIS. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 61, 2017, pp. 145-166 <<http://dx.doi.org/10.7764/aisth.61.8>>.
- : «Cartografías espaciales y estéticas corporales en Guadalupe Santa Cruz, Lina Meruane y Diamela Eltit», *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, núm. 44, 2018, pp. 157-174 <<http://hdl.handle.net/10644/6797>>.
- : «El guion como escritura comunitaria: Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld», *Altre Modernità: Imaginarijs testimoniales en América Latina: objetos, espacios y afectos*, 2021, pp. 90-103 <<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/15321>>.
- : «Herida y resistencia en la obra de Diamela Eltit», *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 1, núm. 93, 2021.

- BENISZ, CARLA DANIELA: «Un albergue para las esquiras de la razón: sobre *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz», *Hápax. Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura*, núm. VII, 2014, pp. 91-114 <<http://www.revistahapax.es/pages/numeros14.html>>.
- BERCHENKO, ADRIANA: «Lenguaje y marginalidad en *Lumpérica* de Diamela Eltit», en *Nature et Signification du Discours Marginalisant*, Actes de la Table Ronde du Crilaup, Perpignan.
- BLANCO, FERNANDO: «Poéticas de alienación y muerte 5en *Mano de obra*», en Bernardita Llanos (ed.): *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio/Denison University, 2006, pp. 173-2001.
- : «Poéticas y prácticas de alienación en *Mano de obra*», en Rubí Carreño Bolívar (ed.): *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid, Iberoamericana, Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 125-132.
- BLUME, JAIME: «*Vaca Sagrada*: signos de trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit», *AISTHESIS. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 30, 1997, pp. 86-104 <<http://rhd.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/5686/5340>>.
- BOLLO, CARMEN: «De estáticos y aventureros: Koclanclch, Balsa y Eltit», *Journal Los Universitarios*, México, vol. 44, núm. 3, 1993.
- BORTIGNON, MARTINA: «*Lumpérica* de Diamela Eltit, o el arte de la ambivalencia como potencial ético y estético en el contexto de la biopolítica neoliberal», *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 3, núm. 2, 2011, pp. 54-71 <<https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/2386>>.
- : «Poderes de la mirada: Texto, performance y lector en *Lumpérica* de Diamela Eltit», en Laura Scarabelli y Serena Capellini (eds.): *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 219-226 <http://www.ledizioni.it/stag/wp-content/uploads/2018/07/Dondenohabite_Chile_web1.pdf#page=227>.
- : «El tiempo de la atención. Fenomenología del encuentro con el otro en *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz», *Orillas*, núm. 8, 2019, pp. 117-130 <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_8/09Bortignon_rumbos.pdf>.
- BRAVO, CRISTINA: *Corporalidades «híbridas» en torno a Los trabajadores de la muerte, de Diamela Eltit. Documentos Lingüísticos y*

- Literarios UACH*, núm. 29, 2006 <<http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/229>>.
- BRITO, EUGENIA: «El doble relato en la novela *Por la patria* de Diamela Eltit», en Carmen Berenguer y otros (comp.): *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994, pp. 149-158.
- : «Utopías y quiebres en la narrativa de Diamela Eltit», en Bernardita Llanos (ed.): *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio/Denison University, 2006, pp. 19-32.
- : «El cuerpo performático de los años 80», en Mauricio Barría y Patricio Sanfuentes (eds.): *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*, Santiago de Chile, Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2010, pp. 59-70.
- : «La ciudad como laberinto psicótico en *El Padre Mio* y *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 89, 2015, pp. 77-91 <<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952015000100005>>.
- BRIZUELA, NATALIA: «Estado y positivismo en el XIX, o los desertores sociales en la narrativa de Diamela Eltit», *Casa de las Américas*, núm. 230, enero-marzo de 2003, pp. 113-120.
- BURGOS, ELIZABETH: «Palabra extraviada y extraviante, Diamela Eltit. Catálogo de sombras», *Treinta escritoras del siglo XX en la lengua castellana*, Barcelona, España, Quimera 123, 1994, pp. 20-21.
- BURGOS, FERNANDO y M. J. FENWICK: «L. Iluminada en sus ficciones: conversación con Diamela Eltit», *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, núm. 40, artículo 24 <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/voll1/iss40/24>>.
- BURICH OYARZÚN, YASNA ELIZABETH: «El cybor como dispositivo de resistencia al biopoder en *Impuesto a la carne* y *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit», *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, vol. 27, núm. 1, 2017, pp. 90-104 <<https://philpapers.org/rec/OYAECC>>.
- CABRERA, MARIO FEDERICO: «Desbordes de lo humano: configuraciones del cuerpo en María Luisa Bombal y Diamela Eltit», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 5, núm. 8, 2017.

- CABRERA, MARIO FEDERICO: «Feminismo y escritura: los ensayos de Diamela Eltit», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 7, núm. 12, 2019.
- : «Constelaciones metafóricas de la memoria: *Sumar* de Diamela Eltit», *Literatura y Lingüística*, núm. 4, 2020, pp. 59-75 <<http://dx.doi.org/10.29344/0717621x.41.2262>>.
- : «La escritora más maldita de la literatura chilena actual: la recepción crítica de la narrativa de Diamela Eltit», *Revista Telar*, núm. 25, 2020.
- CALABRESE, GULIANA: «Custodia de la presencia en la ausencia. Memoria femenina de la lírica hispánica primitiva en *El infarto del alma* de Diamela Eltit», en Laura Scarabelli y Serena Capellini (eds.): *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 255-272 <http://www.ledizioni.it/stag/wp-content/uploads/2018/07/Dondenohabite_Chile_web1.pdf#page=227>.
- CARREÑO BOLÍVAR, RUBÍ: «*Mano de obra*, una poética del (des)centramiento», *Casa de las Américas*, núm. 230, enero-marzo de 2003, pp. 121-129.
- : «Eltit y su red local/global de citas: rescates del fondo y del supermercado», en Bernardita Llanos M. (ed.): *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio/Denison University, 2006, pp. 43-172.
- : «Historias de amor en *Jamás el fuego nunca*», *Taller de Letras*, núm. 43, 2008, pp. 89-195.
- : «¿A dónde vas soldado? Masculinidades, música e industria de la guerra en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit», *Literatura y Lingüística*, núm. 35, 2017, pp. 11-30 <<https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112017000100011>>.
- : «Políticas del cuerpo en la academia, a propósito de Diamela Eltit», en Laura Scarabelli y Serena Capellini (eds.): *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 219-226 <http://www.ledizioni.it/stag/wp-content/uploads/2018/07/Dondenohabite_Chile_web1.pdf#page=227>.
- CARVAJAL, GUSTAVO: «Madres, militantes y esposas en *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit y *Libreta de familia* de Pía González», *Universum*, vol. 35, núm. 10, 2020, pp. 288-312 <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762020000100288>>.

- CARVALHO, CAMILA: «Corpo-pensamento: A História como reminiscência sensível em *Jamais o fogo nunca*, de Diamela Eltit», *Estação Literária*, vol. 1, núm. 25, jan., p. 202 <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/40321/pdf>>.
- CASTRO, ALFREDO, DIAMELA ELTIT y RAQUEL OLEA: *Mano de obra/ Diamela Eltit (adaptación para teatro)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2007.
- CASTRO-KLARÉN, SARA: «Del recuerdo y el olvido: el sujeto en *Breve cárcel y Lumpérica*», *Escritura, trasgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*, México, Premiá, 1989, pp. 196-207.
- : «Escritura y cuerpo en *Lumpérica*», en Juan Carlos Lértora (ed.): *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, pp. 97-110.
- CASTRO-KLARÉN, SARA, SILVIA MOLLOY and BEATRIZ SARLO: *Women's written in Latin America, an Antology*, Boulder, Oxford, San Francisco, United States, Westview Press, 1991.
- CATALÁN, PABLO: «*Lumpérica* o las iluminaciones de Diamela Eltit», *Les Cahiers du CRIAR*, núm. 11, Ruen, Francia, 1991.
- : *Diamela Eltit, Chili, les belles étrangers*, Francia, 17 de abril de 1992.
- : «Diamela Eltit, la reivindicación du corps», *La Quinzaine Littéraire*, Paris, núm. 559, 1992.
- CHAPPLE CLAVIJO, J.: «Diamela Eltit y las errantes maquinarias del juego», *Cyber Humanitatis*, 1998 <<https://revistaderechoeconomico.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/10545/10616>>.
- CHOI, EUN-KYUNG CECILIA: «Una charla con Diamela Eltit», *Mester*, núm. 37, 2008, pp. 113-125.
- COHEN, NICKY: «*Vaca Sagrada* de Diamela Eltit como proyecto contrahegemónico», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, núm. 18, 2019.
- COLOMINA-GARRIGOS, LOLA: «Paratextualidad y metaficción como discurso contestatario a la lógica capitalista en *Mano de obra* de Diamela Eltit», *Confluenze. Revista di Studi Iberoamericani*, núm. 27, 2011, pp. 2-15.
- CORBIN, MEGAN: «Archiveras anarquistas: Corporal Testimony in the Work of Diamela Eltit», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 1, núm. 1, 2013, pp. 1-17 <<https://doi.org/10.5195/ct/2013.29>>.

- CRISTI, ANA MARÍA: «La producción de subjetividades marginales en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit: la emergencia de un enfoque guattariano», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 7, núm. 12, 2017, pp. 111-133 <<http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/383>>.
- CRÓQUER PEDRÓN, ELEONORA: «Lesión de anatomía: Diamela Eltit o la autora sobre-expuesta en la escritura como crítica de lo Real», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 7, núm. 12, 2017, pp. 135-158 <<http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/380/357>>.
- DE LA TORRE ESPINOSA, MARIO: «Política y autoficción performativa en *Zonas de dolor*, de Diamela Eltit», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 7, núm. 12, 2019, pp. 71-95 <<http://dx.doi.org/10.5195/ct/2019.385>>.
- DEVILLE, HÉLÈNE: «La métaphore du féminin contestataire chez Diamela Eltit», *Amerika*, núm. 16, 2017 <<https://doi.org/10.4000/amerika.8185>>.
- : «La familia en la obra narrativa de Diamela Eltit: espacio de construcción de una identidad disidente», *Familias profanas: nuevas constelaciones familiares en la narrativa y la dramaturgia hispánicas*, Madrid, Visor Libros, 2019, pp. 19-36 Permalink: <<http://digital.casalini.it/4637622>>.
- DÍAZ, CAROLINA: «Hacia una teoría afectiva de la paranoia en *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIX, núm. 262, enero-marzo de 2018, pp. 181-201.
- DONOSO MACAYA, ÁNGELES: «*Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit: imaginación crítica, persistencia y afectos», en Mathew Bush y Luis Hernán Castañeda (eds.): *Un asombro renovado: vanguardias contemporáneas en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2017 <<http://digital.casalini.it/9783954878611>>.
- EDWARDS, JAVIER: «Diamela Eltit o el infarto del texto», en Rubí Carreño Bolívar (ed.): *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid, Iberoamericana, Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 165-172.
- ELIZONDO, MARÍA VERÓNICA: «Diamela Eltit y la literatura del fragmento», *Mitologías hoy*, vol. 5, 2012, pp. 88-95 <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.18>>.

- ENGELBERT, MANFRED: «¿Cómo valorizar el arte chileno actual? Escrituras de mujeres chilenas. Isabel Allende y Diamela Eltit», *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, núm. 39, 1990.
- ESPINOSA H., PATRICIA: «Los vigilantes de Diamela Eltit: Carta, escritura y poder», *AISTHESIS. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 33, 2000, pp. 105-114 <<https://repositorio.uc.cl/handle/11534/47425>>.
- : «Representaciones de realidad, sujeto femenino, comunidad y resistencia en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit», *Anales de Literatura Chilena*, núm. 29, 2018, pp. 69-81.
- FALABELLA, SOLEDAD, ROCÍO FERREIRA, SUSAN MARTÍN e ISABELA QUINTANA: «Interview with Diamela Eltit», *Lucero: A Journal of Iberian and Latin American Studies*, California, 1996, pp. 3-12.
- FERRERO, ADRIÁN: «Entrevista a Diamela Eltit: la literatura es el espacio donde se pueden realizar operaciones metafóricas y conceptuales», *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Colorado, vol. 27, núm. 1, Fall 2011, pp. 150-157.
- FORCINITO, ANA: «Desintegración y resistencia: corporalidad, género y escritura en *Mano de obra* de Diamela Eltit», *Anclajes*, vol. 14, núm. 14, 2010, pp. 91-107 <<https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/52/49>>.
- FRANCO, JEAN: «Malas palabras: sobre *Mano de obra* de Diamela Eltit», en Antonio Gómez (comp.): *Provisoria-mente: textos para Diamela Eltit*, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- FRENKEL BARRETTO, ELEONORA y GISETT LARA LARA: «Escritura femenina y subversión del género en *El cuarto mundo*, de Diamela Eltit», *Letras*, núm. 59, 2020, pp. 167-183 <<https://doi.org/10.5902/2176148537328>>.
- GARABANO, SANDRA y GUILLERMO GARCÍA CORALES: «Diamela Eltit», *Hispanamérica: Revista de Literatura*, Maryland, 1992, pp. 65-75.
- : «*Vaca Sagrada* de Diamela Eltit: Del cuerpo femenino al cuerpo de la historia», *Hispanamérica: Revista de Literatura*, Maryland, 1996, pp. 121-127.
- GARCÍA CORALES, GUILLERMO: «Entrevista con Diamela Eltit: una reflexión sobre su literatura y el momento político-cultural chileno», *Revista de Estudios Colombianos*, núm. 9, 1990.

- GARCÍA CORALES, GUILLERMO: «Diamela Eltit, *Vaca Sagrada*», *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, núm. 36, 1992.
- : «Disenchantment and Carnivalization: a Bakhtinian Reading of *The Fourth World*», *Intertexts*, Texas, 1997, pp. 104-112.
- : «*El cuarto mundo*», *Chasqui* (Provo), XXI, 1, mayo de 1992.
- : «La deconstrucción del poder en *Lumpérica*», en Juan Carlos Lértora (ed.): *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, pp. 111-125.
- GÓMEZ, JAIME P.: «La representación de la dictadura en la narrativa de Marta Traba, Isabel Allende, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela», *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Colorado, vol. 12, núm. 2, Spring 1997, pp. 89-99.
- GREEN, MARY: «Diamela Eltit. A Gendered Politics of Writing», *New Reading*, Cardiff University, Inglaterra, 5 de diciembre de 2000 <<http://www.cf.ac.uk/euros/newreadings/volume6/greenm.html>>.
- : «Dialogue with Diamela Eltit», *Feminist Review. Latin America: History, War and Independence*, núm. 79, 2005, pp. 164-171.
- GRUMANN, ANDRÉS: «Gritos en la piel, sonidos del dolor. A propósito de *Zonas de dolor I* de Diamela Eltit», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 7, núm. 12, 2019.
- GUERRERO, JAVIER: «La literatura okupa. Escribir desde el cuarto mundo», *Revista Letral*, núm. 25, 2021, pp. 140-166 <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/66422>>.
- HERRERA M., LUCÍA: «Benjamin y Eltit ante la historia y sus ruinas», en Antonio Gómez (comp.): *Provisoria-mente: textos para Diamela Eltit*, Beatriz Viterbo Editora, 2007, pp. 133-142.
- HOPFE, KARIN: «Diamela Eltit: *Lumpérica*», en Hans-Otto Dill y otros (eds.): *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt, Vervuert, 1994, pp. 484-496.
- HOZVEN, ROBERTO: «La escritura disidente de Diamela Eltit», en Rubí Carreño Bolívar (ed.): *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 75-90.
- JUROVIETZKY, SILVIA: «Diamela Eltit: cuerpos en tránsito», *Feminaria*, año XV, núm. 28/29, 2002, pp. 63-84.
- KADIR, DJELAL: «A Woman's Place, Gendered Histories of the Subaltern», *The Other Writing*, Indiana, West Lafayette, Purdue U. P., 1993.

- KAEMPFER, ÁLVARO: «Las cartas marcadas: Política urbana y convivencia textual en *Los vigilantes* de Diamela Eltit», *Confluencia*, Colorado, vol. 16, núm. 2, Spring 2001, pp. 32-45 <www.jstor.org/stable/27922793>.
- KATUNARIC N., CECILIA: «El quiebre del imaginario femenino literario en *Vaca Sagrada* de Diamela Eltit», Proyecto Patrimonio, 2005 <<http://www.letras.s5.com/de290305.htm>>.
- KIRKPATRICK, GWEN: «El hambre de ciudad de Diamela Eltit: forjando un lenguaje del Sur», en Bernardita Llanos (ed.): *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio/Denison University, 2006, pp. 33-68.
- KLEIN, EVA: «La (auto)representación en ruinas: *Lumpérica* de Diamela Eltit», *Iberoamericana*, vol. 2, núm. 7, 2002, pp. 19-28 <www.jstor.org/stable/41672970>.
- KRAUEL, RICARDO: «Lectura mítica y ambigüedad genérica: *El cuarto mundo* de Diamela Eltit y *Diana o la cazadora solitaria* de Carlos Fuentes», *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, Rhode Island, 1997, pp. 255-265.
- LABANYI, JO: «Topologies of Catastrophe: Horror and Objection in Diamela Eltit's *Vaca Sagrada*», en Anny Brooksbank-Jones and Catherine Davies (eds.): *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*, New York, Oxford University Press, 1996.
- LAGOS, MARÍA INÉS: «Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: *Lumpérica* y *El cuarto mundo*», en Juan Carlos Lértora (ed.): *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, pp. 127-140.
- : «Mujer, escritura y dictadura en torno a *Los vigilantes* de Diamela Eltit», Proyecto Patrimonio, 2000 <<http://www.letras.s5.com/eltit280902.htm>>.
- : «Subjetividades corporalizadas: *Maldito amor* de Rosario Ferré y *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit», *Nomadías*, núm. 10, 2009, pp. 87-110.
- LAZO GONZÁLEZ, DENISSE: «Literatura chilena de la postransición: Una lectura a los determinantes sociopolíticos de la narrativa de Eltit y Fuguet», *Literatura y Lingüística*, Santiago de Chile,

núm. 41, mayo de 2020, pp. 121-148 <<http://dx.doi.org/10.29344/0717621x.41.2265>>.

- LAZZARA, MICHAEL J.: «Estrategias de dominación y resistencia corporales: las biopolíticas del mercado en *Mano de obra*, de Diamela Eltit», en Rubí Carreño Bolívar (ed.): *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 155-164.
- LÉRTORA, JUAN CARLOS: «Categorías postmodernistas y la narrativa de Diamela Eltit», *Revista de Lingüística y Literatura*, núm. 5, 1992, pp. 65-73.
- : «Apuntes sobre un manuscrito: *Los trabajadores de la muerte* de Diamela Eltit», en María Inés Lagos (ed.): *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, pp. 156-157.
- : «Diamela Eltit, convergencias», *Taller de Letras*, núm. 32, 2003, pp. 179-185.
- : «Emociones, hablas y fronteras en *Los vigilantes*», *Casa de las Américas*, núm. 230, 2003, pp. 126-129.
- LESKINEN, AULI: «La estética de la sangre: aproximaciones al lenguaje corporal de Diamela Eltit en *Vaca Sagrada*», en María Clara Medina (ed.): *Las mujeres en el poder de la palabra*, Serie Haina II, Gotemburgo, Universidad de Gotemburgo, 1998, pp. 15-29.
- LIZANA MIRANDA, PAOLA: «El juego del arte narrativo contemporáneo en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit: realidad develada y espacio lúdico e irónico de resistencia», *Alpha*, núm. 44, 2017, pp. 211-220.
- LLANOS, BERNARDITA: «Pasiones maternas y carnales en la narrativa de Eltit», en Bernardita Llanos (ed.): *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio/ Denison University, 2006, pp. 103-141.
- : «Mitos y madres en la narrativa de Diamela Eltit», en Rubí Carreño Bolívar (ed.): *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 109-116.
- LORENZANO, SANDRA: «Escritura y acciones de arte: una búsqueda trasgresora», en Rosaura Hernández Monroy y Manuel F. Medina (eds.): *La seducción de la escritura: los discursos de la cultura hoy*, México DF, Universidad Autónoma metropolitana-Azcapotzalco, 1997.
- : «Cicatrices de la fuga», en María Inés Lagos (ed.): *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, pp. 109-123.

- LLANOS, BERNARDITA: «Un gesto de sobrevivencia. *Lumpérica* y la narrativa de Diamela Eltit», *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 7, 1995.
- LUTTECKE, JANET A.: «*El cuarto mundo* de Diamela Eltit», *Revista Iberoamericana*, vol. LX, núm. 168-169, julio-diciembre de 1994, pp. 1081-1088.
- MACHADO, MARÍA TERESA: «Cuerpo y lenguaje en *Lumpérica*, de Diamela Eltit», en Christoph Strosetzki (ed.): *Aspectos actuales del hispanismo mundial*, De Gruyter, 2018.
- MARTÍNEZ, LUZ ÁNGELA: «La dimensión espacial en *Vaca Sagrada* de Diamela Eltit: La urbe narrativa», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 49, 1996, pp. 65-82 <www.jstor.org/stable/40356856>.
- MARTINS DE VASCONCELLOS, ELLEN MARIA: «Um fim impossível: Uma leitura das resistências em *Sumar*, de Diamela Eltit», *Revista Landa*, vol. 8, núm. 2, pp. 79-94, 2020 <[https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/209081/4-%20Um%20fim%20imposs%C3%A9vel-%20por%20Ellen%20Vasconcelos%20\(1\).pdf?sequence=1](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/209081/4-%20Um%20fim%20imposs%C3%A9vel-%20por%20Ellen%20Vasconcelos%20(1).pdf?sequence=1)>.
- MASIELLO, FRANCINE: «Tráfico de identidades: mujeres, cultura y política de representación en la era neoliberal», *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núm. 176-177, julio-diciembre de 1996, pp. 745-766.
- : «*Los trabajadores de la muerte*, estética y mercado», en María Inés Lagos (ed.): *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, pp. 165-180.
- : «El trabajo de la novela», *Casa de las Américas*, núm. 230, enero-marzo de 2003, pp. 136-140.
- : «Cuerpo y catástrofe», *Independencias: memoria y futuro*, Congreso Internacional de IILI, Georgetown University, 9-12, 2010 <<http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Masiello.pdf>>.
- MCDOWELL CARLSEN, LILA: «Inhospitable Text: Critical Dystopia in *Los Vigilantes* by Diamela Eltit», *Letras Femeninas*, vol. 40, núm. 2, 2014, pp. 31-46 <www.jstor.org/stable/44733719>.
- MEDINA SANCHO, GLORIA: «*El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errazuriz: un tributo a la memoria afectiva», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, núm. 210, enero-marzo de 2005, pp. 223-239.

- MERCIER, CLAIRE: «Cuerpos nómades en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit y *Los cuerpos del verano* de Martín Felipe Castagnet: resistencias posthumanas», *Mitologías Hoy*, núm. 22, 2020.
- MOCARQUER, JAVIER: «Excesos y excedentes del Chile postdictatorial en el proyecto contrahegemónico de Diamela Eltit», *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 12, núm. 3, Primavera, 2015, pp. 75-104 <<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1273>>.
- MORA, VICENTE LUIS: «La violencia textual y el trauma post-histórico en Diamela Eltit», *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, núm. 85/86, 2017, pp. 344-354.
- MORALES, LEONIDAS: «Narración y referentes en Diamela Eltit», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 51, 1997, pp. 121-129 <<https://www.jstor.org/stable/40356899>>.
- : «Diamela Eltit: El ensayo como estrategia narrativa», *Atenea*, núm. 490, 2004, pp. 131-134 <<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622004049000008>>.
- NAVARRETE BARRÍA, SANDRA: «Miedos al margen: representaciones de la violencia y la precariedad en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit», *Amérique Latine Histoire et Mémoire, Les Cahiers ALHIM*, núm. 34, 2017 <<https://doi.org/10.4000/alhim.5777>>.
- NEUSTADT, ROBERT: «Diamela Eltit. Clearing Space for Critical Performance», *Women and performance: A Journal of Feminist Theory*, New York, 1995, pp. 218-239 <<https://doi.org/10.1080/07407709508571217>>.
- : «Interrogando los signos. Conversando con Diamela Eltit», *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, núm. 46-47, 1997, pp. 293-305 <www.jstor.org/stable/23286479>.
- NOEMI, DANIEL: «El supermercado nuestro de cada día: literatura, traición y mercado alegórico», *Casa de las Américas*, núm. 230, enero-marzo de 2003, pp. 141-147.
- : «Sujetos de la memoria. Sujetos a la memoria», *Taller de Letras*, núm. 49, 2011, pp. 171-180.
- NORAT, GISELA: «Diálogo fraternal: *El cuarto mundo* de Diamela Eltit y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes», *Chasqui*, 1994, pp. 402-405.
- NÚÑEZ MÉNDEZ, EVA: «La Diamela Eltit de *Mano de obra*: mística de los trabajadores», *Hispanófila*, vol. 152, 2008, pp. 87-100 <<https://doi.org/10.1353/hsf.2008.0000>>.

- OLEA, RAQUEL: «El cuerpo-mujer: Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 42, 1993, pp. 165-171.
- : «De la épica lumpen al texto sudaca: la narrativa de Diamela Eltit», en Verónica Cortínez (ed.): *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*, Cuarto Propio, 2000, pp. 201-208.
- : «Contrapuntos narrativos. Lenguaje verbal e imagen visual en *Lumpérica* de Diamela Eltit», *Taller de Letras*, núm. 43, 2008, pp. 175-187 <<https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/11632/000516384.pdf>>.
- OPAZO, CRISTIÁN: «De la crueldad (Diamela Eltit y las reivindicaciones del teatro chileno)», en Rubí Carreño Bolívar (ed.): *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 225-238.
- ORTEGA, JULIO: «Resistencia y sujeto femenino: Entrevista con Diamela Eltit», *La Torre*, Universidad de Puerto Rico, vol. IV, abril-junio de 1990, pp. 229-249.
- : «El polisistema narrativo de Diamela Eltit», en Rubí Carreño Bolívar (ed.): *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid, Iberoamericana, Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 49-60.
- OYARZÚN, KEMY: «Corruptos por la impresión: vigencia de *Lumpérica* hoy», en Rubí Carreño Bolívar (ed.): *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 133-146.
- : «Cuerpo, escritura y biopoder en *Vaca Sagrada*, de Diamela Eltit», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 97, 2018.
- PANIAGUA GARCÍA, JOSÉ ANTONIO: «La frontera y la herida: *Lumpérica* de Diamela Eltit», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, 2014, pp. 71-83 <http://dx.doi.org/10.5209/rev_ALHI.2014.v43.47168>.
- PASTÉN, AGUSTÍN: «Radiografía de un pueblo enfermo: la narrativa de Diamela Eltit», *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 10, núm. 1, 2012, pp. 88-123 <<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/549>>.
- PÉLAGE, CATHERINE: «Pía Barros y Diamela Eltit: transgresión y literatura femenina en Chile», *La palabra y el hombre*, núm. 114, 2000, pp. 59-77.

- PINO OJEDA, WALESCKA: «Diamela Eltit: el letrado y el lumpen», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 1999, pp. 23-43.
- POBLETE, NICOLÁS: «Artesanos de palabras: la experiencia del taller literario de Diamela Eltit: 1995-1998», en Rubí Carreño Bolívar (ed.): *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 325-330.
- POLGOVSKY, MARA: «Zona de dolor: Body and Mysticism in Diamela Eltit's Video-Performance Art», *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 21, núm. 4, 2012, pp. 517-33.
- POPE, RANDOLPH: «La resistencia en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit», *Nomadías*, 2000, p. 35-53.
- POTVIN, CLAUDINE: «Nomadismo y conjetura: utopías y mentira en *Vaca Sagrada* de Diamela Eltit», en María Inés Lagos (ed.): *Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, pp. 57-68.
- PRADO, MARCELA: «Los sentidos vigilantes», *Et Cetera*, núm. 3, 1999, pp. 25-30.
- PRATT, MARY LOUISE: «Overwriting Pinochet: Undoing the Culture of Fear in Chile», in Doris Sommer (ed.): *The Places of History: Regionalism Revisited in Latin America*, Durham, Duke University Press, 1999, pp. 21-33.
- REBER, DIERDRA: «Lumpérica: el ars teórica de Diamela Eltit», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, núm. 211, abril-junio de 2005, pp. 449-470 <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5445/5597>>.
- RICHARD, NELLY: «The Rhetoric of the Body», *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, Melbourne, Art and Text, 1986.
- : «Women and Dissidence», en Gerard Mosquera (ed.): *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996, pp. 137-144.
- : «Una alegoría anarcobarroca de Diamela Eltit», en Julio Ortega (ed.): *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2012, pp. 377-384 <<https://doi.org/10.31819/9783954870172-toc>>.
- RÍOS, MARÍA CECILIA: «Mano de obra de Diamela Eltit: los cuerpos en escena, transposiciones entre literatura y arte», *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 11, núm. 22, 2020.

- RÍOS, VALERIA DE LOS: «Cuenta regresiva: imagen, texto y la cuestión del observador», en Rubí Carreño Bolívar (ed.): *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 261-272.
- RIQUELME, SONIA: «Narrativa chilena joven, Diamela Eltit y su novela *Lumpérica*», *Foro Literario*, vol. XI, núm. 18, 1989.
- RIVERA SOTO, JOSÉ ANTONIO: «La muerte del tiempo utópico en *amás el fuego nunca* de Diamela Eltit», *Acta Literaria*, núm. 39, 2009, pp. 125-130 <<https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482009000200009>>.
- ROJAS RODRÍGUEZ, MARÍA EUGENIA: «El discurso del sujeto histórico en la novela *El cuarto mundo* de Diamela Eltit», *Revista de Lenguas Modernas*, núm. 17, 2012, pp. 41-49.
- SABO, MARÍA JOSÉ: «Los restos de una lengua en *Mano de obra* de Diamela Eltit», *Anclajes*, vol. 25, núm. 1, 2020, pp. 25-38.
- SAINT-ANDRÉ, ESTELA y ADELA ROLÓN (ed.): *Cuando escriben las mujeres*, San Juan, Argentina, Universidad Nacional de San Juan, 1998.
- SALDAÑA, ENRIQUE: «Testigo y memoria en *Puño y letra* de Diamela Eltit», *Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, núm. 30, 2007 <<http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/215>>.
- SÁNCHEZ IDIART, MARÍA CECILIA: «Desbordes. Vida, política y estéticas del exceso en Osvaldo Lamborghini y Diamela Eltit», *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol 7, núm. 13, 2016, pp. 10-25 <https://biblat.unam.mx/hevila/Perífrasis_Revistadeliteraturateoriacritica/2016/vol7/no13/1.pdf>.
- SCARABELLI, LAURA: «La narrativa de Diamela Eltit y los límites del testimonio hispanoamericano», *Confluenze. Revista di Studi Iberoamericani*, vol. 4, núm. 2, 2012, pp. 297-312 <<http://dx.doi.org/10.6092%2Fissn.2036-0967%2F3445>>.
- : «Amar al testigo en-posible. *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz», en Laura Scarabelli y Serena Capellini (eds.): *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 239-254 <http://www.ledizioni.it/stag/wp-content/uploads/2018/07/Dondenohabite_Chile_web1.pdf#page=227>.
- : «La palabra posible. Diamela Eltit y la práctica del testimonio», en María A. Semilla Durán, Marie Rosier y Sandra Hernández: *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica*, 2018, pp. 122-142.

- SCARABELLI, LAURA: «Cuerpos en marcha, insumisos y resistentes. *Sumar de Diamela Eltit*», en Susanna Regazzoni y M. Carmen Domínguez Gutiérrez (eds.): *L'altro sono io: Scritture plurali e letture migranti*, Edizioni Ca'Foscari, 2020, pp. 269-281.
- : «Il mondo-supermercato di Diamela Eltit: un esercizio di lettura», *Manodopera*, Alessandro Polidoro Editore, 2020.
- SCERBO, ROSITA: «Recreating the Womb Space: The Unborn Narrator and the Female Body as a Site of Power Struggle in *The Fourth World* by Diamela Eltit», *Hispanófila*, vol. 187, 2019, pp. 29-43 <<http://doi.org/10.1353/hsf.2019.0052>>.
- SCHULZ CRUZ, BERNARD: «*Vaca Sagrada*: El cuerpo a borbotones de la escritura», *Hispanófila*, University of North Carolina, num. 123, 1998, pp. 67-72.
- SKAR, STACEY D.: «La narrativa política y la subversión paradójica en *Por la patria* de Diamela Eltit», *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Colorado, vol. 11, núm. 1, Fall 1995, pp. 113-125.
- SOLORZA, PAOLA SUSANA: «Cuerpos en fuga: El devenir minoritario del lenguaje en *Lumpérica* y *Los vigilantes* de Diamela Eltit», *Nomadias*, núm. 20, 2016 <<http://doi.org/10.5354/0719-0905.2016.39135>>.
- : «Necropolíticas del mercado: cuerpos canibalizados, género y resistencia en *Mano de obra* (2002) e *Impuesto a la carne* (2010), de Diamela Eltit», *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, núm. 12, 2017, pp. 161-175 <<http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/cuestionesdegenero/article/view/4828/3931>>.
- SOTOMAYOR, ÁUREA MARÍA: «(To be) Just in the Threshold of Memory: the Founding Violence of the Victim in Diamela Eltit's *Lumpérica* and Ariel Dorfman's *Death and the Maiden*», *Nómada: creación, teoría, crítica*, San Juan, Puerto Rico, 1997, pp. 23-29.
- : «Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en la narrativa de Diamela Eltit», *MLN*, Baltimore, 2000, pp. 299-322.
- : «Juzgar un juicio o las roturas de lo que se cose con afán (*Puño y letra*, de Diamela Eltit)», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, núm. 241, octubre-diciembre de 2012, pp. 1013-1026.
- SWANSEY, BRUCE: «Diamela Eltit o el arte de la alusión», *Revista Estudios*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, núm. 35, 1994.

- TIERNEY-TELLO, MARY BETH: *Allegories of Transgression and Transformation: Experimental Fiction by Women Writing under Dictatorship*, Albany, State University of New York Press, 1996.
- : «Política, estética y sexualidad: algunas escritoras latinoamericanas frente al autoritarismo», en Andreina Bianchini y John P. Gabriele (ed.): *Perspectivas sobre la cultura hispánica: XV aniversario de una colaboración interuniversitaria*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.
- : «Re-making the Margins: from Subalternity to Subjectivity in Diamela Eltit's *Por la patria*», Wheaton College, Estados Unidos.
- : «Testimony, Ethics, and the Aesthetic in Diamela Eltit», *PMLA*, vol. 114, núm. 1, 1999, pp. 78-96 <www.jstor.org/stable/463428>.
- : «Testimonio, ética y estética de Diamela Eltit», en Bernardita Llanos (ed.): *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio/Denison University, 2006, pp. 69-102.
- TILLE-VICTORICA, NANCY: «Biopower, Body Commodification, and Defiance of Neoliberal Logic in *Impuesto a la carne* by Diamela Eltit», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 10, 2017, pp. 179-196 <<https://doi.org/10.7203/KAM.10.10262>>.
- TOMPKINS, CYNTHIA: «La somatización del neoliberalismo en *Mano de obra* de Diamela Eltit», *Hispanamérica*, vol. 33, núm. 98, 2004, pp. 115-123 <<https://www.jstor.org/stable/20540573>>.
- URIBE, OLGA: «Breves anotaciones sobre las estrategias narrativas en *Lumpérica*, *Por la patria* y *El cuarto mundo* de Diamela Eltit», *Hispanic Journal*, vol. 16, núm. 1, 1995, pp. 21-37 <www.jstor.org/stable/44284406>.
- VALENZUELA PRADO, LUIS: «Performatividad, dispositivos y política. *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit», *Literatura y Lingüística*, núm. 37, 2018.
- WEBER, REBECCA: «Körper und Widerstand im Roman *Vaca Sagrada* (1991) von Diamela Eltit», *Open Gender Journal*, 2018, pp. 1-16 <<https://doi.org/10.25595/1289>>.
- WILLIAMS, RAYMOND: «Posmodernidades chilenas y la narrativa de Diamela Eltit», *Cuadernos de Literatura*, vol. 1, núm. 2, 1995, pp. 105-115.

ZALAUQUETT AQUEA, CHERIE: «Diamela Eltit: la noción de periodismo tético, ideología y discurso en la prensa (neo)liberal chilena», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 7, núm. 12, 2017, pp. 184-217 <<http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/388/368>>.

Libros sobre la autora

ALONSO MIRA, ELENA: *Muestra de monstruos: César Aira, Alberto Laiseca, Diamela Eltit, Lina Meruane*, Verbum, 2020.

BARRIENTOS, MÓNICA: *No hay armazón que la sostenga. Entrevistas a Diamela Eltit*, Editorial de la Universidad de Talca, 2017.

—————: *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit*, Pittsburgh, Latin America Research Commons, 2019 <doi.org/10.25154/book1>.

BRITO, EUGENIA: *Ficciones del muro. Brunet, Donoso, Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2014.

CARREÑO BOLÍVAR, RUBÍ: *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo xx (Bombal, Brunet, Donoso y Eltit)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2007.

—————: *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid Iberoamericana Vervuert, 2009.

ESPINOSA H., PATRICIA: *Diamela Eltit. Políticas de su narrativa ficcional: estudios desde Chile*, Santiago de Chile, Garceta, 2018.

GÓMEZ, ANTONIO y JOHN BEVERLEY: *Provisoria-mente: textos para Diamela Eltit*, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

GREEN, MAY: *Diamela Eltit. Reading the Mother*, New York, Tamesis, 2007.

HERNÁNDEZ, CARMEN: *Insubordinación: Diamela Eltit y Paz Errázuriz. Urgencia y emergencia de una nueva postura artística en el Chile postgolpe (1983-1994)*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericanos, 2011.

LAGOS, MARÍA INÉS (ed.): *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

LAZZARA, MICHAEL J.: *Diamela Eltit: Conversación en Princeton*, Program in Latin American Studies, Princeton University, 2002.

- LÉRTORA, JUAN CARLOS: *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993.
- LLANOS, BERNARDITA: *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio/Denison University, 2006.
- : *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile. Brunet, Bombal, and Eltit*, Lewisburgh, Bucknell University Press, 2009.
- MORALES T., LEONIDAS: *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998.
- : *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004.
- NEUSTADT, ROBERT: *(Con)Fusing Signs and Postmodern Positions. Spanish American Performance, Experimental Writing, and Critique of Political Confusion*, New York, Garland Publishing, 1999.
- NORAT, GISELA: *Marginalities: Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*, Delaware, Rosemont Publishing, 2002.
- PÉLAGE, CATHERINE: *Diamela Eltit: Les déplacements du féminin ou la poétique en mouvement au Chili*, L'Harmattan, Paris, 2011.
- PONIATOWSKA, ELENA y otros: *Sobre castas y puentes: Conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit*, Cuarto Propio, 2000.
- ROJAS, SERGIO: *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Sangría, 2012.
- SCARABELLI, LAURA: *Escenarios del nuevo milenio: La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*, Cuarto Propio, 2018.
- TAFRA S., SYLVIA: *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual*, Dibam, 1998.

Tesis de posgrado sobre Diamela Eltit

- BARRIENTOS, MÓNICA: «“El reclamo de la herida”. Textualidades corporales en la obra de Diamela Eltit», University of Pittsburgh, 2015.

- BULMAN, GAIL ANN: «Extra-Textual, Intra-Textual and Neo-Baroque Constructions of Violent Space in Three Women Writers from the Southern Cone», Syracuse University, 1996.
- BURICH OYARZÚN, YASNA: «El cyborg como figuración resistente al biopoder articulado a través de nuevas tecnologías en *Impuesto a la carne* (2010) y *Fuerzas especiales* (2013) de Diamela Eltit», Doctorado en Literatura Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción, 2017 <http://repositorio.udec.cl/bitstream/11594/2261/3/Tesis_El_Ciborg_como_figuracion.pdf>.
- CONCHA MÉNDEZ, ROSARIO: «Sujeto social en dos novelas chilenas contemporáneas: *Mano de obra* de Diamela Eltit y *Los conversos* de Guadalupe Santa Cruz», Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Postgrado, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2008.
- ELIZONDO OVIEDO, MARÍA VERÓNICA: «Archivos familiares. Retóricas visuales y verbales del cuerpo en Diamela Eltit», Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Espanyola, 2012 <<http://hdl.handle.net/10803/117544>>.
- GARCÍA CORALES, GUILLERMO: «Relaciones de poder y carnavalización en la novela chilena contemporánea», University of Colorado at Boulder, 1993.
- GÓMEZ, JAIME PABLO: «Testimonio, magia y polifonía: la denuncia de la dictadura militar en la narrativa femenina del Cono Sur», University of Iowa, 1993.
- LARA LARA, GISETT: «Subversión a la “colonialidad del género”»: *El cuarto mundo*, de Diamela Eltit», Instituto de Letras e Artes, Programa de pós-graduação em Letras, Mestrado em História da Literatura, Universidade Federal de Rio Grande, 2018 <<http://repositorio.furg.br/handle/1/9134>>.
- LESKINEN, AULI: «Huellas de Eros y Thánatos en la narrativa de Diamela Eltit. La palabra en movimiento en el juego entre tropos, metáforas y deconstrucciones lingüísticas», University of Helsinki Finland, 2007 <<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19194/huellasd.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- MONTEIRO VIVACQUA, ISADORA BOLINA: «A obra e o engajamento de Diamela Eltit: arte marginal e resistência política no Chile (1979-1989)», Programa de Pós-Graduação em História da Universidade

- Federal de Minas Gerais, Brasil, 2019 <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/33431>>.
- MORALES OCHOA, MARÍA DEL REFUGIO: «Entre lo socio-histórico y la literatura: escritura política y representación de imaginarios en *Por la patria* de Diamela Eltit», Doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009 <https://repositorio.unam.mx/contenidos/entre-lo-socio-historico-y-la-literatura-escritura-politica-y-representacion-de-imaginarios-en-por-la-patria-de-diamel-61403?c=YYaqA3&d=false&q=*. *&i=1&v=1&t=search_1&as=0>.
- NEUSTADT, ROBERT ALAN: «(Con)Fusing Signs: Three Spanish-American Encounters With(in) the Postmodern Position: Alejandro Jorodowsky, Guillermo Gómez-Peña and Diamela Eltit», University of Oregon, 1995.
- NORAT, GISELA: «Four Latin American Writers Liberating Taboo: Albalucía Angel, Marta Traba, Sylvia Molloy and Diamela Eltit», Washington University, 1992.
- PINO-OJEDA, XIMENA WALESCKA: «Subalterno y nación en la escritura femenina latinoamericana: Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit», University of Washington, 1996.
- PIROTT-QUINTERO, LAURA ESTELLE: «Hybrid Identities: The Embodiment of Difference in Contemporary Latin American Narratives», Brown University, 1997.
- RAMSDELL, LEA A.: «The Family Narrative as an Oral and Written Genre of Female Resistance in Latin American Cultures», University of New México, 1997.
- SCHULZE URIBE, VALENTINA: «Arte y violencia, alteridad periférica y heterotopía en la estética de Diamela Eltit (1979-1989)», Facultad de Artes, Escuela de Postgrado y Postítulo, Universidad de Chile, 2009.
- SIME SIME, HORTENSE: «Memoria y posmemoria en Chile: Diamela Eltit y Nona Fernández», Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Universidad de Salamanca, 2017 <<http://hdl.handle.net/10366/137157>>.
- TOLEDO JOFRÉ, NATALIA: «El concepto de “Matria” desde la crítica literaria feminista y su lectura en *Por la patria* de Diamela Eltit», Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Postgrado, Centro

de Estudios de Género y Cultura en América Latina, Universidad de Chile, 2011.

ZAMBRANO ALVARADO, FABIOLA ANDREA: «Textualización del cuerpo en la narrativa de Diamela Eltit», Georg-August-Universität Göttingen, 2015 <<https://ediss.uni-goettingen.de/bitstream/handle/11858/00-1735-0000-0028-8699-4/Zambrano%20Dissertation%20Veröffentlichung.pdf?sequence=1>>.

Tesis de pregrado sobre Diamela Eltit

ASCENCIO, GUSTAVO: «La clausura del porvenir: función política de la literatura en *Los vigilantes* y *Mano de obra* de Diamela Eltit», Facultad de Humanidades, Universidad Alberto Hurtado, 2015 <<http://repositorio.uahurtado.cl/handle/11242/7747>>.

BERRIOS GUZMÁN, DANIELA: «Cuerpo y poder en dos novelas de Diamela Eltit: *Lumpérica* y *Los vigilantes*», Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2005.

BRAVO INOSTROZA, LILIANA: «Alegoría de una resistencia: ensayo escritural de un sujeto incardinado en *Vaca Sagrada* de Diamela Eltit», Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2007.

CANAVE CASTILLO, CAROLINA: «Alegoría escatológica y suplementariedad de la memoria como manifestación de la crisis del sentido en *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit», Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2009.

CHEHUAICURA ROMERO, SILVANA: «Memoria: cuerpo y marginalidad en la narrativa de Diamela Eltit», Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2012.

COSTA DE LA PAZ, AMANDA: «El incesto como perversión, subversión y suplemento del origen en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit», Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2012.

ELTIT CONCHA, BERNARDITA: «*Patas de perro, mano de obra*», Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2005.

- ESPINOSA MARTÍNEZ, DANIELLA: «*El infarto del alma: Testigo y Testimonio*», Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2005.
- FIERRO GARCÍA, MARÍA EMILIA: «*Lumpérica* de Diamela Eltit, el derecho a mirar desde lo abyecto», Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad San Francisco de Quito USFQ, 2017 <<https://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/7123/1/135749.pdf>>.
- HERNANDO CUBAS, MARIO ALEXIS JAVIER: «Perversas e incorregibles: la maternidad subversiva en *Lumpérica* y *Los vigilantes* de Diamela Eltit», Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020 <<http://hdl.handle.net/20.500.12404/16754>>.
- MANCILLA, JANIA: «diamela eltit/María Chipia. Poética híbrida e imagen de ciudad en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit», Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2004.
- MENA FARIAS, CAMILA: «*Lumpérica: el espectáculo de la violencia*», Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2009.
- SÁEZ, CONSTANZA: «Reflexiones biopolíticas en torno a *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit. Clausura del ser viviente: la potencia como sucedáneo de liberación en espacios que construyen desnudez», Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- SANTANA MOLINA, PAULA VERÓNICA: «*Los vigilantes* de Diamela Eltit: la subjetividad deteriorada, una alegoría de postdictadura», Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2008.
- TORNINI KRUSE, CLAUDIA: «Ética, estética y cosmética del cuerpo: la escritura de Diamela Eltit», Optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2012.
- VERGARA ULLOA, LORENA: «*El Padre Mío* de Diamela Eltit: Mutación disciplinaria e intertextualidad transliteraria», Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, 2005.

Sobre los autores

[ARRATE, MARINA](#) (Osorno, 1957). Estudió en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se tituló de psicóloga clínica. Más tarde obtuvo una maestría con mención en Literaturas Hispánicas en la Universidad de Concepción. Sus primeros poemas aparecieron en 1985 en la revista *Lar* y su primer libro, *Este lujo de ser*, fue publicado al año siguiente. Su obra ha sido reeditada en España, Estados Unidos, Argentina y Chile, y traducida al finés, inglés y francés. En Santiago de Chile dirigió talleres de poesía durante diez años, al término de los cuales creó el sello editorial Libros de la Elipse. Ha escrito sobre poesía compuesta por mujeres en Chile y sobre la relación entre identidad femenina latinoamericana y escritura. Ha sido docente en varias universidades, entre ellas, la Universidad Tecnológica Metropolitana, y en el Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina (CEGECAL) de la Universidad de Chile. Trabaja como psicóloga clínica de orientación psicoanalítica. En 2003 su poemario *Trapezio* obtuvo el Premio Municipal de Literatura de Santiago de Chile.

[BRITO, EUGENIA](#) (Santiago de Chile, 1950). Escritora y académica de la Universidad de Chile, donde se licenció en Literatura y alcanzó el grado de Doctora. Formó parte del Departamento de Estudios Humanísticos, en el que fue alumna de Nicanor Parra, Jorge Guzmán y Ronald Kay, entre otros, junto a una generación de estudiantes que posteriormente serían connotados artistas visuales, como Diamela Eltit, Raúl Zurita y Catalina Parra. Máster en Artes Visuales por la Universidad de Pittsburgh. Ha desarrollado investigaciones sobre temas de género, los cruces entre literatura y artes visuales, y el rescate del *kawesqar*. Entre sus obras se encuentran los libros de poesía *Via*

pública (1984), producido entre 1974 y 1983, *Filiaciones* (1986), *Emplazamientos* (1993), y el ensayo sobre literatura durante la dictadura titulado *Campos minados. (Literatura post-golpe en Chile)* (1989).

[CAPOTE CRUZ, ZAIDA](#) (La Habana, 1967). Investigadora titular del Instituto de Literatura y Lingüística. Ensayista y crítica literaria. Especialista en Estudios de la Mujer por el Colegio de México y doctora en Ciencias Filológicas por la Universidad de La Habana. Autora de *Tres ensayos ajenos* (1994), *Contra el silencio. Otra lectura de la obra de Dulce María Loynaz* (2005), *La nación íntima* (2008), *Loynacianas* (2017), *Estado crítico* (2020) y de la edición crítica de *Jardín. Novela lírica*, de Dulce María Loynaz (2015). Dirige, en el Instituto de Literatura y Lingüística, la redacción del *Diccionario de obras cubanas de ensayo y crítica*. Recibió el Premio Alejo Carpentier 2020 de ensayo por su obra *Tribulaciones de España en América. Tres episodios de historia y de ficción*.

[CARREÑO BOLÍVAR, RUBÍ](#) (Santiago de Chile, 1966). Profesora titular de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Directora de la revista *Taller de Letras* de dicha institución. Ha sido profesora visitante en la Universidad de Georgetown, Visiting Scholar del Centro para Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge. Obtuvo la cátedra Edith Kreeger Wolf como Distinguished Visiting Professor en la Universidad de Northwestern. Sus principales temas de investigación son las relaciones e intersecciones entre cultura letrada y popular; la música popular y los estudios de género. Es autora de los libros *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo xx (Bombal, Brunet, Donoso y Eltit)* (2007), *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente* (2009), *Av. Independencia: literatura, música e ideas de Chile disidente* (2013). Editora de *Diamela Eltit: redes locales, redes globales* (2009) y de *La rueda mágica: ensayos de literatura y música, manual para (in)disciplinados* (2017).

[CASTILLO DE BERCHENKO, ADRIANA](#) (Chile, 1940-Francia, 2012). Profesora e investigadora de literatura, se radicó en Francia para trabajar en la Université de Provence. Sus temas de interés abarcan la literatura

hispanoamericana, la del siglo xx, y la historia de América. Entre sus artículos se encuentran «Texto e intertexto en “Chuchezuma” de Juan Emar» (1992), «La novelística de Juan Villegas en el contexto de la narrativa chilena actual» (1994), «“Armonía en pardo y oro”: estudio de un fragmento de *Umbral* de Juan Emar» (1996), «Por una poética del cuerpo: la escritura de Felisberto Hernández» (1998), «Représentation poétique de la ville chez Pablo Neruda: *Residencia en la tierra* (1935)» (2003), «Roberto Bolaño et le genre policier ou la réversion de l’énigme» (2003), «L’image du train dans la littérature latino-américaine: Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos et Julio Cortázar narrateurs du Río de Plata» (2004).

[CASTRO, ALFREDO](#) (Santiago de Chile, 1955). Actor y director. Es una de las figuras más respetadas del medio teatral chileno. Su talento ha sido reconocido nacional e internacionalmente, tanto por su trabajo en las tablas y en televisión como, más recientemente, en el cine. Fundó el Teatro La Memoria, compañía con la que estrenó a comienzos de los 90 una de sus obras fundamentales: *La manzana de Adán*. Este trabajo se enmarca en un proceso creativo más amplio, que incluye además las obras *Historia de la sangre* y *Los días tuertos*. Juntas constituyen la *Trilogía testimonial de Chile*. Estuvo a cargo de la puesta en escena de otras obras que tuvieron gran repercusión nacional: *Casa de Luna*, escrita por Juan Claudio Burgos, basada en la novela de José Donoso *El lugar sin límites*; *Hechos consumados*, escrita por Juan Radrigán; *Patas de perro*, adaptación de la novela homónima de Carlos Droguett; *Psicosis 4:48*, obra de la dramaturga inglesa Sarah Kane; *Mano de obra* y *Jamás el fuego nunca*, de Diamela Eltit.

[CASTRO-KLARÉN, SARA](#) (Sabandía, 1942). Profesora de Literatura y Cultura Latinoamericana, especializada en literatura latinoamericana moderna, teoría cultural y poscolonial y estudios coloniales. Se doctoró en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de California en Los Ángeles en 1968. Enseñó en el Dartmouth College y presidió el Departamento de Español y Portugués. Fue jefa de la División Hispánica de la Biblioteca del Congreso y miembro del Consejo Kluge. En 1988 cofundó el Programa de Estudios Latinoamericanos. Fue directora del Departamento de Español y Portugués de la Universidad

de California, Irvine. En 1993, el Instituto del Servicio Exterior le otorgó el título de Distinguished Visiting Lecturer. En 1999, el entonces presidente Bill Clinton la nombró miembro del Consejo de Administración de Fulbright. En 2017 recibió la Orden del Sol del Perú por sus destacadas contribuciones académicas al estudio de la historia literaria y cultural del país, así como al campo de los estudios latinoamericanos en general.

[ESPINOSA H., PATRICIA](#) (Rancagua, 1968). Licenciada y magíster en Letras, doctora en Literatura, con mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Se desempeña como profesora e investigadora asociada en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde es miembro de su Consejo Académico y dirige el Magíster en Estéticas Americanas. Ejerce la crítica literaria en el diario *Las Últimas Noticias* y la revista *Palabra Pública*. Sus áreas de interés abarcan literatura chilena contemporánea, narrativa de posdictadura, crítica literaria, género, crítica cultural y feminismo. Entre sus libros destacan *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003), *La crítica literaria chilena* (2009), *Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: la posibilidad de una comunidad* (2014) y *Diamela Eltit. Políticas de su narrativa ficcional: estudios desde Chile* (2018).

[JULIO DÍAZ, AYLEEN](#) (Cartagena de Indias, 1984). Profesional en Lingüística y Literatura, egresada de la Universidad de Cartagena (Colombia) y Magíster en Literaturas Española y Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se ha desempeñado como Joven Investigadora Colciencias (2011-2012). Es miembro del Grupo de Estudios Literarios y Representaciones del Caribe (Gelrcar), adscrito al Grupo Ceilika. Ha publicado artículos en revistas de crítica literaria y ha ejercido como docente en el área de lengua y literatura. Sus líneas de investigación abarcan los temas de migración, identidad y cultura. Entre sus publicaciones se encuentran «*Muerte y levitación de la ballena* de Rómulo Bustos Aguirre: El llamado a la pregunta por el ser y por el mundo», «La construcción de lo afro en la poética de Jorge Artel». Actualmente trabaja como bibliotecaria en una escuela primaria, donde dicta talleres de lectura y técnicas de estudio, además de colaborar con el blog literario *El país de la bruma*.

[LAGOS, MARÍA INÉS](#) (Santiago de Chile, 1955). Profesora de Español en la Universidad de Virginia. Licenciada en Literaturas Hispánicas y Clásicas en la Universidad Católica de Valparaíso. Realizó su maestría y doctorado en la Universidad de Columbia, Nueva York. Ha enseñado en el City College (CUNY) y en el Dartmouth College. Fue profesora visitante en el Vassar College y profesora asistente en la Universidad Estatal de Nueva York, en Binghamton, donde dirigió el Centro para el Estudio de los Hispanos de Estados Unidos. Fue miembro del Comité Ejecutivo de Estudios de la Mujer y presidenta de la Asociación de Mujeres de la facultad en el Campus Danforth. Es miembro del consejo editorial de la *Revista de Estudios Hispánicos y Nomadías* (Universidad de Chile). Sus principales campos de interés son la narrativa latinoamericana de los siglos xx y xxi, la narrativa femenina latinoamericana y la escritura autobiográfica, y la teoría de género. Ha publicado *H. A. Murena en sus ensayos y narraciones de líder revisionista a marginado* (1989), *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica* (1996), *Hechura y confección: escritura y subjetividad en narraciones de mujeres latinoamericanas* (2009).

[LAZZARA, MICHAEL J.](#) (Jacksonville, 1975). Profesor de Literatura y Cultura Latinoamericana en el Departamento de Español y Portugués, y Vicerrector Asociado de Programas Académicos en Global Affairs en la Universidad de California, Davis. Su investigación se centra en proyectos artísticos latinoamericanos contemporáneos del Cono Sur (Chile, Argentina), en particular los que abordan temas de dictadura, transición democrática, derechos humanos y memoria traumática. Entre sus publicaciones se encuentran *Diamela Eltit: conversación en Princeton* (2002), *Los años de silencio: conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo la dictadura* (2002); *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory* (2006); *Telling Ruins in Latin America* (2009), coeditado con Vicky Unruh; *Luz Arce and Pinochet's Chile: Testimony in the Aftermath of State Violence* (2011); *Latin American Documentary Film in the New Millennium* (2016), coeditado con María Guadalupe Arenillas; *Civil Obedience: Complicity and Complacency in Chile since Pinochet* (2018).

[LÉRTORA, JUAN CARLOS](#) (Los Andes, 1946-Estados Unidos, 2006). Doctor en Literatura Hispánica por la Universidad de Alberta, Edmonton,

Canadá. Profesor de Español en Skidmore College. Autor de artículos sobre crítica literaria hispanoamericana y española publicados en diversos países. Es coautor de *Claves de la narrativa contemporánea* (Chile), del *Diccionario de términos e «ismos» literarios* (España), autor antologador de *Cuando no se puede vivir del cuento* (Chile). Otros de sus títulos son *Tipología de la narración: a propósito de Torrente Ballester* (1991) y *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (1993).

[LLANOS MARDONES, BERNARDITA](#) (Santiago de Chile, 1958). Profesora de Lenguas Modernas y Literatura en Brooklyn College of Cunny. Su investigación se centra actualmente en el testimonio, el documental y la *performance* latinoamericanos, que narran diversas formas de la violencia y proponen estéticas feministas. Está particularmente interesada en los trabajos producidos por mujeres documentalistas que revisan su pasado como activistas políticas construyendo archivos alternativos a los relatos de la memoria oficial. Entre sus publicaciones se encuentran *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit* (2006), *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile (Brunet, Bombal, and Eltit)* (2009), «Testimonios y memorias en Argentina y Chile: la sobreviviente frente a los derechos humanos» (2017), «Nación, género y etnia en *Por la patria*, de Diamela Eltit» (2018), «Cara y cuerpo del horror. Representaciones de Ingrid Olderock» (2020), «Las mujeres mapuche y la defensa del territorio: una práctica ancestral ecofeminista» (2020).

[MASIELLO, FRANCINE](#) (Nueva York, 1948). Profesora emérita de Sidney y Margaret Ancker en Literatura Comparada y de Español y Portugués en la Universidad de California, Berkeley. Su labor docente e investigadora abarca las literaturas latinoamericanas de los siglos XIX al XXI y las culturas comparadas Norte/Sur. Se ha centrado en la relación entre política y literatura, la cultura bajo la dictadura y la transición a la democracia, y el sur global como problema para la literatura y la filosofía. Ha recibido en dos ocasiones el Premio Kovacs de la Asociación de Lenguas Modernas a un libro destacado en el campo de los estudios hispánicos: *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation, and Literary Culture* (1992) y *El arte de la transición: Cultura latinoamericana y crisis neoliberal* (2001). *El cuerpo de*

la voz (2013), dedicado a la relación entre ética y poesía en la América Latina moderna, recibió el premio al mejor libro de la sección del Cono Sur de la Asociación de Estudios Latinoamericanos. Su monografía *The Senses of Democracy: Perception, Politics, and Culture in Latin America* (2018) se centra en la historia de las percepciones en la cultura, la literatura y las artes visuales desde el siglo XIX hasta el presente.

[MORALES, LEONIDAS](#) (Concepción, 1937-Santiago de Chile, 2019). Bachiller en Humanidades con mención en Letras por la Universidad de Chile (1956), profesor de Castellano por la Facultad de Filosofía y Educación (1962), y doctor en Filosofía con mención en Literatura General por la Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación de la misma institución universitaria (1982). En 1971 recibió el Premio Municipal de Poesía en Valdivia. Fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Austral. Durante el exilio se desempeñó como profesor de Teoría Literaria, Morfosintaxis del Español y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Los Andes, Venezuela. Entre sus libros publicados se encuentran *La poesía de Nicanor Parra* (1972), *Luis Oyarzún, Diario* (1990), *Conversaciones con Nicanor Parra* (1991), *Figuras literarias, rupturas culturales* (1993), *Conversaciones con Diamela Eltit* (1998), *La escritura de al lado. Géneros referenciales* (2001), *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit* (2004), *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna* (2008), *Ensayos* (2013), *El diario íntimo de Chile* (2014), *Subversión y espectáculo. La antipoesía de Nicanor Parra* (2015) y *Adolfo Couve, el descabezado* (2018).

[ORTEGA, JULIO](#) (Casma, 1942). Crítico, ensayista, profesor, poeta y narrador peruano cuya obra de pensamiento es una de las más importantes de América Latina, por sus lúcidas reflexiones acerca de la literatura y sus relaciones con la historia y la sociedad. Profesor de Literatura Latinoamericana en Brown University y en diversas universidades americanas y europeas. Entre sus múltiples publicaciones críticas sobresalen *El discurso de la abundancia* (1992), *Una poética del cambio* (1992), *Arte de innovar* (1994), *Retrato de Carlos Fuentes* (1995), *El principio radical de lo nuevo* (1997) y *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno* (2000). Respecto a su obra narrativa, pueden citarse el libro de cuentos *Las islas*

blancas (1966) y la novela *Mediodía* (1970). Su labor como antólogo ha sido fundamental para la promoción de jóvenes escritores latinoamericanos de variadas tendencias y nacionalidades, a través de títulos como *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (1997) y otro volumen similar que en la misma fecha dedicó a los poetas.

[OYARZÚN, KEMY](#) (Santiago de Chile, 1946). Profesora titular de la Facultad de Filosofía y Humanidades y del Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina (CEGECAL) de la Universidad de Chile. Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de California. Coordinadora del Magíster en Estudios de Género y Cultura mención Humanidades. Sus líneas de investigación son los estudios de género interseccionales, feminismos, estudios culturales y literatura latinoamericana. Entre sus publicaciones se encuentran *Sujetos y actores sociales, reflexiones en el Chile de hoy* (2011), el libro de poemas *Tinta Sangre* (2014), *Imaginario de la posdictadura. Reflexiones sobre feminismo, cultura y política en Chile (1990-2020)* (2021) y *Polifonías del cuerpo: género y literatura*.

[PINO, MIRIAN](#) (Córdoba, 1960). Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Docente Titular Dedicación Exclusiva de la cátedra Metodología de la Investigación Literaria, coordinadora de la Cátedra Abierta de Derechos Humanos (Facultad de Lenguas). Fue profesora visitante en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Católica de Santiago de Chile; en la Universidad de Estocolmo y en la Universidad de Milán; Chaire des Amériques en la Universidad de Rennes 2. Ha dictado clases de grado en Sorbonne Nouvelle-Paris 3 y Paris 13. Investigadora de la Secretaría de Ciencia y Técnica de esta universidad (Facultad de Lenguas). Su campo disciplinar es la relación entre cultura, literatura y memoria con acento en el Cono Sur. Es autora de *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea* (2002), *Crónica del Chile actual: la novela policial en Ramón Díaz Eterovic* (2008) y *Poéticas fuera de lugar: el crimen en las literaturas del Cono Sur 1980-2010* (2014). Se dedica a la poesía de «hijos de detenidos desaparecidos» de las últimas dictaduras del siglo XX en el Cono Sur, investigación de la cual prepara el libro *Hacer visible, hacer sensible: la poesía de hijos de detenidos desaparecidos en Chile y Argentina*.

[RAMOS, JULIO](#) (Puerto Rico, 1957). Doctor en Filosofía por la Universidad de Princeton. Profesor emérito de la Universidad de California, Berkeley. Es una de las figuras más importantes de la crítica latinoamericana de los últimos treinta años. Autor de *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX* (1989, 2003, 2019), *Paradojas de la letra* (2006), *Sujeto al límite: ensayos sobre cultura literaria y visual* (2011) y editor del importante volumen de escritos de la anarquista puertorriqueña Luisa Capetillo, *Amor y anarquía* (1992). También ha coeditado recientemente *Droga, cultura y farmacolonialidad. La alteración narcográfica* (2018). Ha realizado varios documentales, entre ellos *Mar arriba: los conjuros de Silvia Rivera Cusicanqui*, *Retornar a La Habana con Guillén Landrián* (codirigido con Raydel Araoz) y el ensayo visual *Detroit's Rivera: Fordism and the Labor of Public Art*.

[ROJAS, SERGIO](#) (Antofagasta, 1960). Filósofo y doctor en Literatura. Profesor titular del Departamento de Teoría de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Profesor visitante en la Universidad Paris 8 (Francia), la Texas A&M University (Estados Unidos), la Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia), la Universidad de Costa Rica y la Universidad de Valladolid (España). Su trabajo se centra en áreas como la filosofía del sujeto, la estética y la teoría crítica. Es autor de los libros *Materiales para una historia de la subjetividad* (2002), *Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética* (2003), *Nunca se han formado mundos en mi presencia. La filosofía de David Hume* (2004), *Las obras y sus relatos* (2004), *Pensar el acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia* (2005), *El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant* (2008), *Las obras y sus relatos II* (2009), *Chile Arte Extremo: Nueva escena en el cambio de siglo* (en coautoría con Carolina Lara y Guillermo Machuca, 2010), *Escritura neobarroca* (2010), *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit* (2012), *El arte agotado* (2012), *Las obras y sus relatos III* (2017), *Escribir el mal: literatura y violencia en América Latina* (2017) y *Tiempo sin desenlace* (2020).

[RUBIO, PATRICIA](#) (Concepción, 1948). Docente del Departamento de Foreign Languages and Literature en Skidmore College. Fue profesora de Castellano en la Universidad Católica de Valparaíso. Se doctoró

en Literatura Hispánica por la Universidad de Alberta, Edmonton, Canadá. Entre sus publicaciones se encuentran *Diccionario de términos e «ismos» literarios* (1974), *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía comentada* (1985), *Carpentier ante la crítica: bibliografía comentada* (1985), *Escritoras chilenas: narrativa* (1999), *Entre Mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos* (2005).

[SCARABELLI, LAURA](#) (Milán, 1971). Profesora asociada de Literatura Hispanoamericana de la Universidad degli Studi de Milano. Ha estudiado las formas de representación del negro y de la mulata en la narrativa antiesclavista cubana y la obra de Alejo Carpentier; modernidad y posmodernidad en América Latina; la narrativa de la posdictadura en el Cono Sur (Chile) y la producción literaria de Diamela Eltit. Codirectora de la revista *Altre Modernità* y de la colección «Idée d'America Latina», dedicada a la traducción del ensayo hispanoamericano contemporáneo. Miembro fundador del proyecto «Literatura y derechos humanos» que recoge una red de diecinueve universidades latinoamericanas, estadounidenses y europeas. Entre sus publicaciones se encuentran *Identità di zucchero. Immaginari nazionali e processi di fondazione nella narrativa cubana* (2009); *Immagine, mito e storia. El reino de este mundo di Alejo Carpentier* (2011); *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini, ritorno delle origini* (2011); *La letteratura di testimonianza in America latina* (2017); *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile* (2017); *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)* (2018).

[SOTOMAYOR, ÁUREA MARÍA](#) (San Juan, 1951). Profesora del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas, del Programa de Estudios de Género y de la Mujer, y de Estudios Culturales en la Universidad de Pittsburgh. Es una de las voces poéticas caribeñas más prolíficas. Cofundadora de las revistas *Postdata*, *Nómada* y *Hotel Abismo* en Puerto Rico. Su investigación se centra en cuatro áreas principales: poesía y poética latinoamericana; derecho, justicia y derechos humanos en un contexto literario; poética caribeña y medioambiental; y género y literatura femenina. Como poeta, ha publicado los títulos *Sitios de la memoria* (1993), *La gula de la tinta* (1994), *Rizoma* (1998),

Diseño del ala (2005), *Cuerpo nuestro* (2013), *Artes poéticas* (2014), *La noche es otra luz* (2018). Los libros de crítica *Hilo de Aracne, literatura puertorriqueña hoy* (1995); *Femina Faber. Letras, música, ley* (2004); *Entre objetos perdidos. Un siglo de poesía puertorriqueña* (2017); *Poéticas que armar* (2017). Publicó las antologías *De lengua, razón y cuerpo* (1987), *Red de voces* (2011) y *Poesía puertorriqueña* (2017). Recibió el Premio Casa de las Américas en 2020, por el ensayo *Apalabrarse en la desposesión. Literatura, arte y multitud en el Caribe insular*.

[ZALAUQUETT AQUEA, CHERIE](#) (Vallenar, 1958). Periodista y doctora en Estudios Latinoamericanos en la especialidad de Pensamiento y Cultura USACH. Es investigadora posdoctoral en el Centro Interdisciplinario de Estudios de Género en la Universidad de Chile. Ha obtenido diferentes premios y reconocimientos por su labor en el periodismo investigativo: categoría Reportajes del Concurso Periodístico del Sindicato de Periodistas Empresa El Mercurio por *Morir en la cárcel*, Concurso de Investigación Periodística El Mercurio-Aguilar, con el proyecto «Yo sobreviví a un fusilamiento», Premio Periodismo de Excelencia, Universidad Alberto Hurtado, por el artículo *Los santos inocentes*. Ha publicado *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho historias reales* (2005), *Chilenas en armas. Testimonios e historia de mujeres militares y guerrilleras subversivas* (2009), destacado entre los cuatro libros más audaces de la literatura latinoamericana de no ficción de los últimos veinte años.

Datos de la compiladora

[MÓNICA BARRIENTOS](#) (1949). Investigadora y docente de la Universidad Autónoma de Chile. Preside la Sociedad Chilena de Estudios Literarios. Editora de *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.