

# **Textualización del cuerpo en la narrativa de Diamela Eltit**

**Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der  
Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen**

vorgelegt von

**Fabiola Andrea Zambrano Alvarado**

aus Valdivia, Chile

Göttingen 2015



**Gutachter:**

Dr. PD Annette Paatz

Prof. Dr. Janett Reinstädler

Prof. Dr. Tobias Brandenberger

*Esta investigación cuenta con el patrocinio del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) en cooperación con Becas Chile.*

## **Resumen**

La presente investigación se centra en la construcción de la imagen del cuerpo en la narrativa de Diamela Eltit (1949\*, Santiago de Chile), proyecto escritural que se inicia en 1983 y que a partir de dicha fecha se abriría paso para llegar a ser parte de una de las obras más reconocidas de la literatura latinoamericana actual. En cuestión, siete textos preponderantemente narrativos y experimentales que fueron publicados entre 1983 y 2007.

Para abordar el tema, se sostiene como fundamento básico la persistencia de una textualización del cuerpo a lo largo de toda la narrativa de la autora, una marcada reflexión metapoética y una predominancia del cuerpo vinculado al dolor físico. Dichos elementos constituyen los puntos de partida para esta aproximación a la obra de Diamela Eltit.

## **Zusammenfassung**

Die Forschungsarbeit „Textualisierung des Körpers in der Prosa von Diamela Eltit“ besteht darin, eine Analyse von sieben literarischen Werken der chilenischen Schriftstellerin Diamela Eltit (1949\*, Santiago de Chile) vorzunehmen, wobei der Fokus auf der Darstellung von Körperlichkeit liegt. Ihr schriftstellerisches Projekt begann im Jahr 1983, und ihre Arbeiten sind bis heute eine der anerkanntesten Leistungen der gegenwärtigen lateinamerikanischen Literatur. Die sieben betrachteten Werke, die sich durch vorwiegend narrative und experimentelle Prosa auszeichnen, wurden zwischen den Jahren 1983 und 2007 veröffentlicht.

Der Analyse liegt die Annahme einer durchgehenden Textualisierung des Körpers in den Romanen der Autorin zugrunde, aus der sich eine metapoetische Reflexion des Körpers und der körperlichen Schmerzen ableiten lässt.

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer en primer lugar a Annette Paatz por haberme brindado la oportunidad de realizar esta investigación, por su orientación y tiempo dedicado en el transcurso de estos años. A Janett Reinstädler por su acuciosa lectura que ha significado un complemento de aprendizajes y un avance en términos investigativos. A Tobias Brandenberger por su disposición y por formar parte del tribunal. Además quiero agradecer a Manfred Engelbert por haber establecido lazos amistosos y cooperativos tan fuertes con Chile, razón por la cual llegué a la Universidad de Göttingen. A Hernán Neira por haber incentivado mis búsquedas de estudiante en mis años en la Universidad Austral de Chile. Agradezco a Aenne Gottschalk por su paciente lectura que ayudó a desentrañar confusas ideas. A Doris Wieser, a Friederike von Criegern y a Arndt Lainck por compartir sus experiencias y conocimientos en este largo proceso. A Bruno Serrano, por su amistad, cariño y valiosa conversación. Agradezco a Ana Troncoso, por su amistad, su indispensable apoyo y por todos los innumerables momentos compartidos. Gracias a mis amigas de infancia Marcela, Mary, Pamela por su apoyo, su alegría y afecto incondicional. Especiales agradecimientos a mis padres por todo su enorme esfuerzo y a mis hermanas Paulina y Javiera quienes me han acompañado y brindado su inigualable apoyo todo este tiempo. A nuestra amada y recordada Lila por tantas innumerables razones. A Emilia por llegar al mundo a traer belleza y felicidad. Y por último y de forma muy especial, gracias a Martín por todo el apoyo y confianza entregados siempre incondicionalmente.





## Índice

1.	Introducción .....	13
1.1.	Definición del problema de estudio .....	13
1.2.	Narrativa chilena a partir de los 70.....	18
1.2.1.	Narrativa anterior a 1973.....	19
1.2.2.	La novela a partir de 1973 .....	20
1.2.3.	La novela en la transición política de Chile .....	23
1.3.	Contexto y creación de la obra de Diamela Eltit .....	28
1.3.1.	Primer período: en dictadura .....	29
1.3.2.	Segundo período: en la transición política .....	33
2.	Estado de la investigación.....	36
2.1.	Principales estudios y referencias a partir de 1983 hasta la actualidad .....	36
3.	Fundamentos teóricos .....	47
3.1.	Definición de cuerpo y dinámicas de coartación.....	48
3.1.1.	El panóptico de Michel Foucault .....	49
3.2.	Definición de dolor .....	53
3.2.1.	Dolor y narración .....	54
3.2.2.	El caso de la violencia .....	56
4.	Urgencia de un cuerpo en el Chile post golpe militar.....	59
5.	“Zonas de dolor”: propuesta estética de Diamela Eltit .....	65
5.1.	LUMPÉRICA (1983) .....	69
5.1.1.	Introducción .....	70
5.1.2.	El cuerpo de L Iluminada .....	72
5.1.3.	La plaza pública y los cuerpos en conflicto .....	79
5.1.4.	El dolor y la iluminación .....	81
5.1.5.	Apreciaciones finales .....	85
5.2.	EL CUARTO MUNDO (1988) .....	87
5.2.1.	Introducción .....	88
5.2.2.	El cuerpo de la madre y sus repercusiones.....	90
5.2.3.	Los cuerpos de los mellizos .....	94
5.2.4.	La persistencia del dolor .....	97
5.2.5.	Apreciaciones finales .....	100
5.3.	VACA SAGRADA (1991).....	102

5.3.1.	Introducción .....	100
5.3.2.	Las dimensiones físicas de Francisca Lombardo .....	102
5.3.3.	El dolor y la nostalgia.....	110
5.3.4.	Apreciaciones finales .....	113
5.4.	EL INFARTO DEL ALMA (1994).....	115
5.4.1.	Introducción .....	116
5.4.2.	Los cuerpos disidentes: los internos y el otro .....	118
5.4.3.	Los cuerpos del encierro .....	124
5.4.4.	Dolor físico y confinamiento social .....	126
5.4.5.	Apreciaciones finales .....	130
5.5.	LOS VIGILANTES (1994) .....	132
5.5.1.	Introducción .....	133
5.5.2.	Los cuerpos de la madre y del hijo.....	135
5.5.3.	Subversión de los cuerpos .....	139
5.5.4.	El dolor y correspondencia con el espacio .....	142
5.5.5.	Apreciaciones finales .....	145
5.6.	MANO DE OBRA (2002).....	147
5.6.1.	Introducción .....	148
5.6.2.	El cuerpo de trabajo.....	151
5.6.3.	El trabajador: cuerpo de Dios y del hombre.....	153
5.6.4.	Los trabajadores: dinámicas de coartación y sobrevivencia .....	161
5.6.5.	Apreciaciones finales .....	168
5.7.	JAMÁS EL FUEGO NUNCA (2007).....	170
5.7.1.	Introducción .....	171
5.7.2.	La célula .....	173
5.7.3.	Representación del dolor y la degradación .....	179
5.7.4.	Apreciaciones finales .....	184
6.	Conclusiones .....	187
7.	Bibliografía .....	194
7.1.	Bibliografía primaria .....	194
7.2.	Bibliografía secundaria.....	196
8.	Anexos .....	219
	Curriculum Vitae.....	228

Mamá, dijo el niño, ¿qué es un golpe?  
Algo que duele muchísimo y deja amoratado el  
lugar donde te dio.  
El niño fue hasta la puerta de casa. Todo el país  
que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo.

Pía Barros, *Golpe* (1985)



# 1. Introducción

## 1.1. Definición del problema de estudio

Las posibilidades del lenguaje narrativo son amplias y en ello se ha concentrado la mayor parte del trabajo escritural de Diamela Eltit<sup>1</sup> (\*1949, Santiago de Chile), una de las escritoras chilenas más relevantes de los últimos tiempos<sup>2</sup>. Ella es dueña de una narrativa intrincada en su forma y persistente en abordar desde la ficción temáticas relativas al cuerpo por más de tres décadas. La obra de Diamela Eltit se construye en función de una narrativa híbrida y compleja, y además de ello, es poseedora de un trasfondo social y político importante de destacar.

Para introducir el problema de estudio, nos detendremos en el tema del cuerpo como tópico general, para después referirnos al caso de Chile y los alcances actuales de esta problemática, y luego situaremos en el cuerpo como tema narrativo y en el enfoque teórico en el cual nos basamos para la presente investigación.

A partir de la modernidad el cuerpo como significativo eclosiona, deja de ser entendido como una materia únicamente natural y se transforma en discurso político, y como tal deja de pertenecer a una jerarquía naturalmente determinada para volverse rizomático<sup>3</sup> (Deleuze y Guattari 1994), inestable e inasible desde un punto de vista unívoco. Vale decir, este elemento que remite por una parte a nuestra propia materialidad física, encuentra significados múltiples en una diversa malla teórico reflexiva pertenecientes a distintas disciplinas que abordan su complejidad.

---

<sup>1</sup>Escritora chilena y licenciada en letras nacida el 24 de agosto de 1949 en la ciudad de Santiago. Comenzó su trabajo escritural en la década de los 80 y permanece activa hasta la actualidad. En sus inicios estuvo vinculada a la performance en la llamada Escena de Avanzada como parte del grupo CADA, trabajo que no continuó para dedicarse a la escritura y a la docencia. Su obra está centrada esencialmente en la novela y el ensayo con un estilo particular dentro de la escena literaria latinoamericana contemporánea. En buena parte de su trabajo se ocupa de problematizar desde la ficción diversos aspectos contingentes de la sociedad actual. Fue opositora a la dictadura y gran parte de su escritura parte de una dura crítica a los sistemas de coartación apelando a la marginalidad como lugar de posicionamiento. Fue agregada cultural de Chile en México durante el gobierno de Patricio Aylwin entre los años 1991 y 1994. A lo largo de su trayectoria ha recibido numerosos reconocimientos como la Beca Guggenheim en 1985, el Premio José Nuez Martín en 1995, y fue nominada al Premio Altazor en 2001, Premio Iberoamericano de Letras José Donoso en 2010, finalista al Premio Rómulo Gallegos en 2011 y Premio Altazor 2014. Actualmente es docente en la Universidad Tecnológica Metropolitana y visitante de varios centros de estudios para dictar clases y conferencias como las universidades de Columbia, Berkeley, Stanford, Seattle y Baltimore.

<sup>2</sup> Leonidas Morales (2004) la posiciona como la escritora chilena más importante junto a José Donoso.

<sup>3</sup> Al señalar que se trata de una escritura rizomática, aludimos a su carácter dinámico al ser capaz de entrecruzar distinto tipo de textos y de detenerse temáticamente en lugares poco valorados como la marginalidad.

El cuerpo como experiencia estética en el contexto de Chile tiene un auge en la segunda mitad del siglo XX, y tiene particulares características que coinciden con el período post golpe militar (Brito 2010; Sánchez 2005). En dicho período es donde se inserta la fase de creación visual de Diamela Eltit y aparece publicada su primera novela *Lumpérica*<sup>4</sup>(1983). La experiencia de la desaparición, de la tortura y la coartación de las libertades individuales parecen influir de forma decisiva en la creación de muchos artistas y escritores a partir de ese tiempo. El cuerpo como zona de conflicto es una temática que continúa teniendo relevancia en la etapa de transición, en la cual la narradora continúa su trabajo centrada en textos particularmente narrativos<sup>5</sup>.

Por otra parte, en un contexto más bien general, Chile es un país culturalmente marcado por una larga tradición cristiana y conservadora, con lo que ello implica respecto a la concepción de la corporalidad y la sexualidad en términos sociales<sup>6</sup>. Debido, en parte, a esta situación puede ser que en el ámbito cultural es tardía la atención puesta en el cuerpo como tema. Sin embargo es medianamente fructífera a mediados de la década de los 90, donde se continúa una aproximación al tema en el plano de los estudios estéticos y literarios<sup>7</sup>. Reflexiones que paradójicamente se comenzaron a gestar en dictadura y que empezaron a dar cabida a espacios de reflexión que antes no existían, fenómeno que incluye una relectura de la literatura y varias cuestiones socio-culturales de ese entonces. Cabe señalar que un rol fundamental ha jugado la introducción de los estudios de género sólo hacia finales de la década de los años 80 en la academia chilena. Un antecedente relevante marca el “Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana” llevado a cabo en Santiago de Chile en el año 1987, donde participaron Diamela Eltit, Nelly Richard<sup>8</sup>, Raquel Olea<sup>9</sup> y Eugenia Brito<sup>10</sup>, entre otras.

---

<sup>4</sup> En su primera etapa creativa participa en CADA realizando performances y video instalación. Momento en el cual se comienza a gestar *Lumpérica* (1983). Existe un correlato entre la novela y el trabajo performativo al cual nos referiremos en el análisis de textos.

<sup>5</sup> Su trabajo ficcional está constituido por: *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El padre mío* (1989), *Vaca sagrada* (1991), *El infarto del alma* (1994), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1989), *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010) y *Fuerzas especiales* (2013). Y su trabajo ensayístico por: *Crónica del sufragio femenino* (1994) y *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política* (2000).

<sup>6</sup> Sobre ello, a nivel social podemos señalar que durante el año 2014 todavía se debatía en el congreso la posibilidad de una ley de aborto, el cual no está permitido bajo ninguna circunstancia. Además de ello, durante el mismo año se debatió también sobre la legalización de la unión civil de parejas de un mismo sexo, proyecto que luego de un extendido proceso recién fue aprobado en enero de 2015. Ambas situaciones dan cuenta de la concepción tradicional y cristiana que se tiene en Chile, de la mujer y la ilegitimidad que se les otorgó por mucho tiempo a las parejas homosexuales.

<sup>7</sup> Ver capítulo 4: “Urgencia de un cuerpo en el Chile post golpe militar”.

<sup>8</sup> Nelly Richard es crítica y ensayista de origen francés, pero residente en Chile hace varias décadas. Estudió Literatura Moderna en La Sorbona, París. Es directora de *Revista de Crítica Cultural*, desde 1990. Se desempeña

El evento se concentró temáticamente en teorías feministas y crítica literaria. En base a dicho encuentro se publicó *Escribir en los bordes. Primer congreso internacional de literatura femenina latinoamericana*. En palabras de Nelly Richard el evento:

[...] reunió el potencial crítico de las fuerzas más reflexivas desplegadas por la estética de la periferia y sus figuras de alteridad y del descentramiento. Figuras que entrelazaron temas como los de la rotura de la unicidad del sujeto como matriz de representación universal, de la dispersión de los sentidos como resistencia al control dominante de la interpretación monológica de la cultura, de la heterogeneidad de los cuerpos y de las voces [...] (Richard 1994: 67).

Sobre las configuraciones estéticas y los escritos sobre el cuerpo, hay autores como Cecilia Sánchez (2005) quien reclama una carencia o casi inexistencia de reflexión teórica. La autora no atribuye este silencio sólo a un desinterés teórico, sino también a una imposibilidad facultada por el temor o el sosiego. Entonces, inevitablemente pensamos en la dictadura<sup>11</sup> en Chile extendida entre los años 1973 y 1990, en la que no sólo se mutilaron las vías comunicativas del pensamiento, sino el cuerpo de manera literal bajo el régimen que implicó crímenes, torturas y desapariciones. Y que además de ello tuvo como consecuencia sostenida hasta hoy la introducción del sistema económico neoliberal<sup>12</sup> en el país. En estas condiciones sociales degradadas es interesante reconocer los temas de los cuáles se comenzó a hacer cargo

---

actualmente como Directora de Extensión Académica y Cultural de la Universidad ARCIS. Dirigió el programa de la Fundación Rockefeller (Universidad ARCIS, Corporación La Morada, *Revista de Crítica Cultural*) sobre "Postdictadura y transición democrática: identidades sociales, prácticas culturales y lenguajes estéticos", entre 1997 y 2000, en la Universidad ARCIS, Santiago.

<sup>9</sup> Teórica y crítica literaria chilena vinculada al feminismo y a los estudios de género. Actualmente reside en Santiago y se desempeña como docente y como parte de la corporación feminista La Morada.

<sup>10</sup> Profesora de castellano, poeta, licenciada en literatura y Master of Arts por la Universidad de Pittsburgh vinculada al análisis literario y cultural enfocado en la escritura de mujeres.

<sup>11</sup> La dictadura militar en Chile se extendió entre 1973 y 1990. Tras el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 asumió el poder el comandante en jefe de las Fuerzas Armadas Augusto Pinochet Ugarte y bajo su mandato se cometieron sistemáticamente violaciones a los derechos humanos. En 1974 se creó la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) que tuvo a su cargo la persecución, la tortura y el asesinato de cientos de ciudadanos chilenos que quedaron sin derechos ni libertades. Este régimen autoritario funcionó en base a los principios emanados de la extrema derecha, por lo cual se suprimió la libertad de expresión y se proclamó un pensamiento anticomunista que implicó la exclusión y muerte de cientos de personas.

<sup>12</sup> El neoliberalismo es un sistema económico que busca refundar las doctrinas del siglo XVIII y XIX que reclaman la mínima interferencia del Estado. Propone en cambio que el libre mercado es el espacio ideal para la asignación e intercambio de recursos económicos. Sus principales pilares son: la desregulación del Estado, la privatización y el libre comercio.

En los primeros años de la dictadura chilena se generó la necesidad de crear un programa económico alternativo al de la Unidad Popular, y se implementó el modelo económico neoliberal con el objetivo claro de liberalizar la, hasta ese momento, cerrada economía nacional promoviendo la industrialización, la inversión y la participación del sector privado. Dichas propuestas se registraron en *El ladrillo*, texto que fue terminado de redactar antes del golpe militar y que apareció editado en 1992; considerado como la base de la política económica del gobierno militar. Dicho sistema se mantiene hasta la actualidad y entre sus repercusiones figuran: la desigualdad social, el aumento de poder del empresariado y la mercantilización de esferas como la salud y la educación (memoriachilena.cl).

la crítica cultural y literaria, como así también reconocer las temáticas que inspiraron a los escritores.

En cualquier caso, los trabajos de ficción relativos al cuerpo han ido en aumento en las últimas décadas, al mismo tiempo que ha pasado a ser materia de estudio para el campo de la sociología y los estudios culturales<sup>13</sup>. Este fenómeno no es exclusivo de los estudios teóricos dentro de Chile, sino en un contexto más amplio que abarca toda América Latina<sup>14</sup>. En el campo de la creación narrativa chilena se ha realizado una lectura de la corporalidad en la obra de autores que van desde María Luisa Bombal<sup>15</sup> con obras fundamentales como *La última niebla* (1934); de José Donoso<sup>16</sup> y el conflicto de género en *El lugar sin límites* (1966) y *El obscuro pájaro de la noche* (1970); de Pedro Lemebel<sup>17</sup> con *Tengo miedo torero* (2001) y *De perlas y cicatrices* (1998), entre otros varios relatos en su mayoría pertenecientes al género crónica que confrontan la condición gay y la marginalidad.

Podemos inferir entonces que las manifestaciones como la literatura<sup>18</sup>, la performance<sup>19</sup> y el cine<sup>20</sup> entre otras, comenzaron a mostrar en Chile a partir de los años 70 problemáticas sociales vinculadas a problemas políticos, a situaciones de marginalidad social, y en algunos casos se encargaron también de abordar cuerpos complejos. Con ello queremos decir que la forma de nombrar o de experimentar la corporalidad sufre cambios claros e importantes,

---

<sup>13</sup> Ver Nelly Richard (1993, 1994, 1998).

<sup>14</sup> La antropóloga Zandra Pedraza Gómez ha concentrado parte de su trabajo a la biopolítica en América Latina y reconoce, de acuerdo a sus estudios, que el tratamiento del cuerpo físico como tópico socio-cultural ha ido aumentando. Según sus propias palabras este fenómeno se explicaría del siguiente modo: “En América Latina, el interés en los estudios sobre el cuerpo va en aumento. Ello puede atribuirse cuando menos a dos asuntos propios de la condición poscolonial, global y posmoderna de la región [...] la importancia que ha cobrado el cuerpo en la vida diaria y en la subjetivación y estetización de las últimas décadas [...] reivindicaciones y movimientos sociales en torno del género, la sexualidad, la raza, la etnia” (Pedraza 2004: 8).

<sup>15</sup> Un ejemplo es la monografía literaria titulada: *Mujer, cuerpo y escritura de María Luisa Bombal* (2012) de Lucía Guerra (Ediciones UC, Santiago). Y por otra parte los estudios desde la estética como es el caso de: “El deseo del cuerpo y el secreto como formas de subjetivación en María Luisa Bombal” de Nicolás Román (Aisthesis Nro. 51, julio de 2012).

<sup>16</sup> Entre bibliografía existente podemos citar como ejemplos: de Andrea Jęftanovic “El cuerpo que se traviste: *El lugar sin límites* de José Donoso” en la Revista *Finisterrae* (Santiago, 2006); de Miguel Ángel Náter “José Donoso o el eros de la homofobia” en *Revista chilena de literatura* Nro. 68.

<sup>17</sup> De Fernando Blanco y Juan Poblete (eds.) *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (2010), texto que reúne trece artículos en torno a la figura y escritura de Lemebel en el contexto de la posdictadura. Entre los artículos de revistas internacionales, de Andrea Astrow “Cuerpo, enfermedad y ciudadanía en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel” en la revista *Confluenze* (2011).

<sup>18</sup> Entre los poetas destacan las figuras de Raúl Zurita y Carmen Berenguer; en la narrativa y la crónica Marcela Serrano, Gonzalo Contreras, Ana María del Río y Pedro Lemebel.

<sup>19</sup> Los ejemplos más representativos son los colectivos Yeguas del apocalipsis con Pedro Lemebel y Francisco Casas; y CADA (Colectivo de acciones de arte) con Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Francisco Balcells, Juan Castillo y Diamela Eltit.

<sup>20</sup> Cine de ficción como *Caluga o menta* (1990) por Gonzalo Justiniano o cine documental como *La batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas* (1975-1979) por Patricio Guzmán.



producto de lo cual se comienza a visualizar lentamente una serie de cuerpos disidentes, múltiples y ajenos a los centros de poder que antes no se habían considerado ni expuesto. De acuerdo a nuestra perspectiva, es en esa dinámica donde juega un rol importante la narrativa de Diamela Eltit.

Este trabajo parte de la hipótesis que Diamela Eltit propone una poética del dolor que abarca toda su obra. Este dolor se puede calificar, de manera específica, como un dolor político. Es político en la medida en que es parte o resultado de un proceso o fenómeno social y no el resultado de un hecho aislado. Esta llamada poética del dolor se materializa, desde luego, en distintos cuerpos físicos narrados. Cabe señalar que Eltit no se focaliza en el dolor del espíritu, sino que apela a la materialidad física para narrar fenómenos como la represión en dictadura o las nefastas dinámicas del mercado.

Entonces, para averiguar el funcionamiento y sentido de una poética del dolor debemos analizar en detalle cómo se narra la corporalidad en la narrativa y qué cuerpos se representan en estas narraciones. Y con ello poder determinar cómo se construye el dolor y qué funciones y qué efectos se le adscriben.

Profundizaremos en siete textos eminentemente narrativos, a fin de contar con un corpus representativo. Los cuales son: *Lumpérica* (1983), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994), *El infarto del alma* (1994), *Mano de obra* (2002) y *Jamás el fuego nunca* (2007).

En este caso queremos hablar del cuerpo físico como experiencia textual, en un escenario general sobre la corporalidad doliente de la narrativa de Diamela Eltit, del cual no existe una aproximación teórica ni reflexiva profunda. Si bien, son muchos los autores que se detienen en la corporalidad, son escasos los que se detienen en el tópico del dolor físico, a pesar de su persistencia en la obra de la escritora chilena que se extiende ya por más de una década.

Al proponer la corporalidad como construcción narrativa planteamos interrogantes sobre la obra y su soporte como texto; y por lo tanto, nos situaremos en la dimensión metaficcional de la relación entre los cuerpos físicos y literarios. Esquematizaremos algunos aspectos relativos a la metaficción en base a las definiciones de Linda Hutcheon (1980) y Patricia Waugh (1984) y de este modo analizaremos cómo se construye este vínculo, cómo se configuran los cuerpos de los personajes en cada novela y en qué forma se narra el dolor.

Existe un amplio corpus bibliográfico que da cuenta de los estudios realizados al respecto del cuerpo como tópico de creación plurisignificante en la obra de la autora, de la importancia que ha cobrado para los estudios de géneros y no sólo a nivel latinoamericano sino mundial sobre esta materia. Particularmente nos referimos a estudios en Norteamérica, Latinoamérica y Europa, donde se ha trabajado la corporalidad desde diferentes prismas, y donde nos llama particularmente la atención lo relativo al cuerpo como elemento marcado por lo social.

Al indagar en algunas de las posibilidades que el estudio de la corporalidad genera, se puede hacer un amplio recorrido de disciplinas que abordan el tema desde distintas perspectivas. Para efectos de esta investigación, en la cual partimos de la idea de cuerpo físico como un constructo biopolítico (Agamben 2003; Foucault 2002, Esposito 2006) nos centraremos en primera instancia en el análisis orientado por las teorías de Michel Foucault (1975, 1976, 1984) sobre las tecnologías políticas del cuerpo, el poder y las dinámicas de coartación. Perspectiva que resulta de concordancia con estudios de corporalidad vinculados a procesos políticos y estéticos que asumen el cuerpo como una malla de signos sociales. Por otra parte, de particular importancia será el ensayo sobre el dolor y sus posibilidades de representación a través del lenguaje de Elaine Scarry (1985). Reflexiones en gran medida acuñadas y profundizadas por David Le Breton (2009), planteamiento que nos interesa dado las luces que arroja sobre el dolor y la representación. Y por último la particular situación de la violencia como parte del aparato social y sus repercusiones (Arendt 2014). Una pregunta fundamental que surge en torno a lo que se llamaría la textualización del cuerpo, es de qué estamos hablando cuando nos referimos a un cuerpo físico que se representa en un texto literario.

## **1.2. Narrativa chilena a partir de los 70**

Para introducirnos en el panorama de narrativas en Chile a partir de los 70, es pertinente partir con algunos antecedentes de las narrativas anteriores a esta década; para después pasar a las narrativas escritas en dictadura, vale decir entre 1973 y 1989; y luego centrarse en las narrativas de la transición democrática. Este criterio temporal tiene como eje la dictadura chilena, lo que responde a que Diamela Eltit comienza a desarrollar su obra en este período, y al hecho de que la dictadura tiene fuertes repercusiones directas e indirectas en las obras que se publican durante y luego de su vigencia.

### 1.2.1. Narrativa anterior a 1973

La narrativa de Diamela Eltit dialoga con poéticas mucho anteriores a la aparición de su primera novela, entre las cuales cuentan narradores chilenos y tendencias claves. Algunos autores fundamentales de la primera mitad del siglo XX son Pedro Padro con clásicos chilenos como *Alsino* (1920) obra que, si bien calza con el período criollista y atendiendo a ello se desarrolla por ejemplo en un entorno rural, marca un quiebre al introducir elementos estilísticos y temáticos vinculables a la vanguardia; y en la vanguardia creativa propiamente tal, hay que destacar a Juan Emar con su novela breve *Diez* (1937), quien en una búsqueda por superar la formalidad de la literatura de sus tiempos, experimenta con el lenguaje y propone temáticas innovadoras en su contenido.

Para tener una idea del panorama de la narrativa chilena anterior al período a 1970, consideraremos el análisis que realiza Leonidas Morales (2004), y de este modo iniciar un breve recorrido entre las narrativas chilenas. El autor en *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit* (2004) señala como textos relevantes para comprender el panorama de la novela chilena del siglo XX *La última niebla* (1939) de María Luisa Bombal, *Patas de perro* (1965) de Carlos Droguett, *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso y *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit. Aborda dichos textos para “construir una imagen de la historia de la novela chilena contemporánea que destaque sólo sus momentos decisivos, entendiendo por tales aquellos puntos de ruptura, de inflexión y tránsito que marcan la dirección y las grandes etapas de su desarrollo” (Morales 2004: 24). Temporalmente anterior a éstos, Morales menciona *El loco estero* (1909) de Alberto Blest Gana como representante cabal de la etapa realista que se ve luego superada por la modernidad que implicó nuevas formas de entender la narración (Morales 2004: 27).

A este panorama propuesto por Morales agregaríamos como antecedente fundamental la novela *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas, que marca un hito en la narrativa chilena por su incursión en cuestiones sociales y por brindarle roles protagónicos a personajes socialmente marginales y con ello complejizar e incluso invertir el sentido de ciertos procesos sociales e históricos. La obra de Diamela Eltit dialoga con la narrativa de Manuel Rojas en aspectos como la tematización de la marginalidad y la misma autora lo considera primordial (Morales 1999: 150).

En lo concerniente a la novela histórica chilena de la primera mitad del siglo XX, se caracteriza por tener, estilísticamente, un estrecho vínculo con el criollismo y, temáticamente,

por su preponderante reafirmación de la identidad nacional, por ensalzar combates y figuras históricas. Y por otra parte, por un cuestionamiento de la realidad social como *Casa grande* (1908) de Luis Orrego Luco, y más tarde *La Quintrala* (1934) de Magdalena Petit con la incorporación de personajes históricos femeninos. Otro antecedente importante, que si bien no calza estilísticamente como novela histórica es la obra neorrealista de Nicomedes Guzmán con trabajos como *La sangre y la esperanza* (1943), que aborda el tema de la explotación y la injusticia de las cuales son víctima la clase trabajadora.

A juicio de Morales la novela de José Donoso es una antesala a la novela de Diamela Eltit, con un narrador plural y multiforme que no se había propuesto antes. La novela de Eltit continúa con este tipo de narrador complejo, “dentro de una narración igualmente explosiva, que se construye como una compleja malla al modo de una estructura rizomática” (Morales 2004: 48).

Luego de este panorama en términos generales, profundizaremos específicamente en las narrativas escritas a partir de la década de 1970 en adelante, tomando en cuenta algunos elementos del contexto socio-político en el cual se insertan. Estos textos se enmarcan en el paradigma de la posmodernidad y su tránsito a partir de las vanguardias.

### **1.2.2. La novela a partir de 1973**

El complejo panorama social que se inicia en 1973 no deja de reflejarse en la obra de los artistas desde ese entonces. Además de ello, la constante inquietud por las formas y las temáticas eclosionan en un período que literariamente coincide con el Postboom, dando paso a una serie de manifestaciones de distinta índole. Cabe señalar que no nos ocuparemos de manera profunda en la narrativa escrita en el exilio<sup>21</sup>, bajo la justificación de que es una obra de características distintas que responde a las necesidades circunstanciales distintas de las escritas en Chile. En el contexto de Chile, Eugenia Brito (1994) señala que el golpe militar produjo un silencio y un corte horizontal en todos los sistemas de la cultura, hecho que originó un cambio de paradigma en la escena de la escritura chilena (Brito 1994:11).

---

<sup>21</sup> Luego del golpe militar en 1973 la cultura chilena sufre una abrupta escisión. Muchos de los artistas, intelectuales y escritores se ven forzados a salir del país. Este hecho significó la formación de dos instancias reales de producción, una dentro del país y otra fuera, en países tan remotos como Francia, Alemania Oriental, Suecia, Estados Unidos, Canadá y México. Publicaron fuera de Chile Fernando Alegría, Gonzalo Millán, Waldo Rojas y Carlos Cerda, entre muchos otros. Además de la producción literaria, parecieron en el extranjero revistas de difusión literaria y cultural como *Araucaria de Chile* lanzada en 1978 en París bajo la dirección de Volodia Teitelboim y en California aparece en 1977 la revista *Literatura chilena en el exilio* fundada por David Valjalo.

Las nuevas obras se tratarían de narraciones particularmente diversas que temáticamente han sido agrupadas de diferentes modos, hecho que permite una aproximación a temáticas o formas dominantes. Algunos antecedentes arroja el crítico Mario Lillo en el artículo titulado: “La novela de la dictadura en Chile”, donde cataloga a los escritores más emblemáticos posteriores a 1973, entre ellos Diamela Eltit, y los posiciona dentro del marco de la posmodernidad (Lillo 2009).

A partir del golpe militar en Chile, hecho que provocó profundos cambios en la sociedad chilena y por ende en el imaginario creativo, el panorama de la novela ha sido complejo y muy variado. La narrativa como género, al igual que tantas otras manifestaciones literarias o artísticas, sufre una división en cuanto al lugar de producción con el exilio. Diáspora espacial en la cual se produjo otra narrativa, marcada por un mismo suceso, pero que se gesta en la ajenidad de la distancia. Además de ello, por otra parte comienzan a cobrar relevancia otros géneros de manera un poco más tardía como el testimonio<sup>22</sup>, que si bien difiere estructuralmente de la ficción, gana espacio dentro de la compleja malla de relatos. Un ejemplo sería el texto testimonial *El infierno* (1993) de Luz Arce. Por otra parte, en la escritura feminista vinculada a las problemáticas post golpe militar escrita por mujeres se sitúa la obra y propuesta política de escritoras como Pía Barros con *Miedos transitorios* (1985) y *A horcajadas* (1990). Con menor énfasis pero con una buena acogida crítica surge la crónica, como es en el caso de la obra de Pedro Lemebel<sup>23</sup> con su trabajo narrativo y cronístico. Podemos aseverar que el texto narrativo sufre cambios, y que se torna distinta la forma de contar la(s) historia(s), ya que por una parte cobran fuerza los registros testimoniales y por otra, queda en duda la palabra escrita como reflejo de la realidad.

Respecto al período anterior a la década de los 70, que se corresponde con el Boom Latinoamericano, la novela chilena sufre cambios claros e importantes. Contrario al Boom donde existió un intento de producir grandes relatos novelescos, que versaron muchas veces

---

<sup>22</sup> Gustavo V. García acredita un florecimiento del testimonio como género discursivo en diversos países latinoamericanos en la década de los 70. Fenómeno que asume como parte de las profundas crisis económicas, sociales y políticas de estos países, donde la democracia fue reemplazada por dictaduras institucionales e ideológicas (García 2003: 19). Sobre el testimonio como tendencia escritural en Chile, Vanessa Vilches-Norat señala que: “A partir del golpe militar de gobierno, el 11 de septiembre de 1973, el testimonio se inserta como un fenómeno discursivo de importancia en el sistema literario chileno. El testimonio surge entonces como forma de registro y representación de la violencia institucionalizada instaurada por la dictadura militar con apoyo de las clases dominantes” (Vilches-Norat 1990: 29).

<sup>23</sup> Algunas de sus obras son: *La esquina es mi corazón* (1995), *Loco afán: crónicas de sidario* (1996) y *De perlas y cicatrices* (1998).

sobre la historia o la identidad latinoamericana y toda su complejidad<sup>24</sup>, las novelas chilenas a partir de la década de los 70 se vuelca sobre relatos fragmentarios e inestables desde un punto de vista estructural y temático. A nuestro juicio, eso es lo que marca de manera más tajante el modo de relacionar la historia con la ficción. Evidentemente este hecho también está vinculado a la muerte de los grandes relatos de la posmodernidad, donde la fragmentariedad del discurso y la duda de los acontecimientos generan una nueva forma de nombrar la historia tanto personal como colectiva.

Según algunos autores (Jerez 2002; Nitschack 2002; Lillo 2009) una gran novela de la dictadura en Chile no se ha llevado a cabo, a pesar de la fuerte marca que deja este hecho histórico en el imaginario creativo chileno. No existe como tal, y los supuestos que justifican su inexistencia parten principalmente de la imposibilidad de intentar producir una novela total. La narración de la historia se compone de elementos distintos, vale decir, se construye en base a micro discursos disímiles y aparentemente inconexos que comienzan a aparecer de espacios plurales, hecho que imposibilita la historia como unidad (Lillo 2009). En palabras de Lillo “el relato de los acontecimientos posteriores a 1973 se ha verificado no en una novela total sino a través de múltiples novelas (en el espíritu de la posmodernidad) que dan cuenta de temas, sujetos, espacios, tiempos o destinos de modo parcial, fragmentario, atomizado, desperfilado” (Lillo 2009: 43). Además de ello es importante reconocer que, un sentido de unidad falsamente proclamado por el discurso militar es evadido de manera tajante por la práctica escritural, según Eugenia Brito (1994), y se plantea, en cambio, un discurso descentrado y plurisignificativo (Brito 1994: 15).

Dentro del grupo de narradores<sup>25</sup> que publica durante el período de dictadura en Chile, ya sea dentro o fuera del país figuran: Jorge Edwards quien con una larga trayectoria, publica en este período cuatro obras que manifiestan sus reflexiones sobre la situación socio-política de Chile (Schulz-Cruz 1992: 244): *Los convidados de piedra* (1978), *El museo de cera* (1981), *La mujer imaginaria* (1985) y *El anfitrión* (1987); Antonio Ostornol con *Los recodos del silencio* (1982) donde tematiza la memoria histórica; José Donoso quien por la dictadura se distancia de Chile hasta 1981, publica a su regreso *La desesperanza* (1986); Marco Antonio de la Parra

---

<sup>24</sup> Tal es el caso de las narrativas de Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad* (1967) o Mario Vargas Llosa con *La guerra del fin del mundo* (1981).

<sup>25</sup> Esta selección no es exhaustiva y tiene como criterio la fecha de publicación de la obra narrativa más importante de cada autor aparecida en este tiempo. Por lo tanto, hay que señalar que atañe a la fecha de publicación, lo que no significa que los narradores se limiten a dicho período de forma exclusiva para la publicación de su obra.

quien se ha destacado más ampliamente a la dramaturgia publica la novela *El deseo de toda ciudadana* (1986); Ramón Díaz Eterovic dedicado esencialmente al relato policial publica *La ciudad está triste* (1987); Carlos Franz debuta en 1989 con *Santiago cero*; Ana María del Río se inicia en la narrativa con *Óxido de Carmen* (1986); y de Sonia Montecino figura el relato breve *La revuelta* (1988).

### **1.2.3. La novela en la transición política de Chile**

A partir de mediados de los 80 se abre en Chile una dinámica de escritura narrativa muy diversa, y que por ende es muy difícil de agrupar conceptual o temáticamente, y este hecho se acentúa en una continuidad ascendente de producción relativa a la novela, luego del término de la dictadura, en la llamada transición<sup>26</sup>. Parece claro que un papel decisivo han tenido los talleres literarios, particularmente los de Antonio Skármeta y José Donoso, en cuanto a la formación y aparición de autores. Y por otra parte, el mercado editorial ha jugado un rol determinante en la selección y difusión de autores, “René Arcos señala que la llamada Nueva Novela – propia de la transición – es más un fenómeno editorial que un movimiento literario” (Olivárez 1997: 44). Y si tratamos de definir a estos escritores bajo un rótulo común, no funciona. Olivárez rescata lo que señala Cánovas refiriéndose a este período: “la novela de las generaciones emergentes diagrama un paisaje nacional fundado en las contradicciones existenciales e ideológicas de una comunidad nacional en crisis” (Olivárez 1997: 26). Por otra parte, Manfred Engelbert (1994) pone acento en la tendencia de la narrativa de este período por sumarse a la industria del esparcimiento. Hecho que repercute en el tipo de narraciones que se producen, las cuales intentan responder a un modo narrativo y a un estilo accesible para los lectores (Engelbert 1994: 411).

La narrativa iniciada en los 80 continúa abriéndose espacio en los 90 y sigue luego teniendo como característica principal la heterogeneidad discursiva. Sólo podríamos decir que unifica parcialmente a esta narrativa una oposición de lo que fue el “Boom” y que una buena parte de ella se enmarca en una nueva dinámica de relatos de corte comercial (Cánovas 1997; Caro 2007). El propio Jaime Collyer, autor perteneciente a este grupo de escritores, afirma:

---

<sup>26</sup> Con el fin de la dictadura llega al gobierno la “Concertación de Partidos por la Democracia” que consiste en la coalición de partidos de izquierda, centroizquierda, y centro que gobernó durante la transición (1990-2010): Patricio Aylwin (1990-1994), Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000), y Michelle Bachelet (2006-2010).

Ya estamos aquí, ha ocurrido al fin el anhelado despliegue. La llamada “Nueva Narrativa” acaba de irrumpir en escena, para no abandonarla [...] Nuestra obra se sostiene por sí misma, sin necesidad de interesados padrinazgos, porque escribimos como los dioses con nuestras cicatrices auestas y también con humor [...] Somos cosmopolitas, universales e internacionalistas hasta la médula (Olivárez 1997: 37-38).

En este período parte la llamada Nueva Narrativa Chilena, denominada también Narrativa de la Generación de los 80, Narrativa Joven, Generación NN, Narrativa Marginal o Narrativa Post Golpe (Caro 2007: 43), la cual abarcaría a autores nacidos entre 1950 y 1964<sup>27</sup> y se caracterizaría por la ya mencionada heterogeneidad. Más allá del conflicto que ocasiona el intentar agrupar a los escritores bajo etiquetas, estaríamos ante un grupo, que a grandes rasgos, acoge una cultura de consumo importada de los Estados Unidos, a través de la cual se deja ver la alienación y el desengaño de una juventud carente de utopías y fuertemente despolitizada (Caro 2007: 46-47).

Al adentrarse en las narrativas del período en cuestión Rodrigo Cánovas señala que a partir de la década de los 70, y persistente en los 90, abundarían las narraciones pobladas de “desterrados de sí mismos” (Cánovas 1997: 43) según sus propias palabras, vale decir, de sujetos en búsqueda de identidades en un juego entre la institucionalidad y los bordes de la cultura. En el contexto de la dictadura y la posterior transición política de Chile la llamada “Novela de la orfandad” de Rodrigo Cánovas se caracteriza por un “vaciamiento radical de las voces autorizadas por la tradición para construir la imagen de un país agrietado” (Cánovas 1997: 43).

Rodrigo Cánovas reafirma la idea que existe en el período de transición de Chile un gran número de novelas de baja calidad estética que se generarían más bien dentro del marco de la necesidad comercial, adscritas a un lector masivo que gusta consumir relatos estereotípicos. Dentro de éstos incluye la novela negra de Ramón Díaz Eterovic y Roberto Ampuero<sup>28</sup>, como así también los relatos de Isabel Allende<sup>29</sup> o Marcela Serrano<sup>30</sup> a quienes ubica como una antítesis a la vanguardia poética propuesta por Diamela Eltit. En tanto, autores como Alberto

---

<sup>27</sup> Los autores pertenecientes a este grupo según Adelaida Caro son: Carlos Cerda, Jaime Collyer, Gonzalo Contreras, Ana María del Río, Diamela Eltit, Arturo Fontaine, Carlos Franz, Alberto Fuguet, Darío Oses, Hernán Rivera Letelier, Alejandra Rojas, Marcela Serrano, Ramón Días Eterovic, Pía Barros, Lilian Elphick, Roberto Ampuero, Sergio Gómez, Gregory Cohen, y Andrea Maturana (Caro 2007: 44).

<sup>28</sup> *¿Quién mató a Cristian Kustermann?* (1993) Primera novela publicada en Chile, luego de haber permanecido en Europa durante toda la dictadura militar.

<sup>29</sup> *La casa de los espíritus* (1982).

<sup>30</sup> *Nosotras que nos queremos tanto* (1991).



Fuguet<sup>31</sup> serían exponentes de la imaginación publicitaria, y por lo tanto, al igual que el folletín, convocan a un público masivo. Otro tipo de universo imaginativo está más bien vinculado al mensaje poético como sería el caso de Diamela Eltit, ya que la narrativa de la narradora diagramaría en este contexto ejemplarmente la práctica literaria que viene desde la vanguardia<sup>32</sup> en Chile.

Los aspectos estilísticos son igualmente difíciles de aunar bajo un solo concepto, pero pese a ello se aprecia una tendencia a que los textos manifiesten una anécdota clara y mucha acción. La velocidad en que acontecen los hechos es también un rasgo recurrente en la novela de muchos autores. Cabe señalar que Diamela Eltit es la oposición a las características anteriormente planteadas y propone una estética de acción lenta, con pocos personajes; y hace además uso de un lenguaje y una forma de contar la historia que poco y nada tienen que ver con el formato facilista o de entretención.

Una parte de la novela de la transición dialoga en muchos casos con tendencias de la cultura pop foránea que cobra una fuerte influencia en el imaginario local. Tal es el ejemplo de la novela de Alberto Fuguet, en quien se reconoce una fuerte influencia de la Generación Beat (Caro 2007) y de los recursos estilísticos de los medios de comunicación masiva. Efectivamente Fuguet se integraría más tarde al formato cinematográfico<sup>33</sup> con relativo éxito.

Luego de conocer todos estos antecedentes, resulta curioso preguntarse qué lugar ocupa la narrativa de Diamela Eltit. Sin duda la autora ocupa un sitio importante en este mosaico de voces dispares, con una propuesta que se resiste a incursionar en el imaginario de lo comercial. Se enfrenta duramente como resistencia a cualquier tipo de lenguaje facilista, con una propuesta, por una parte influida por la vanguardia y por otro lado, en lo temático, ocupada de cuestiones sociales. Son pocos los narradores que toman este rumbo, por ello la particularidad de la propuesta y los alcances de su obra.

---

<sup>31</sup> *Mala onda* (1991).

<sup>32</sup> Esta narrativa dialoga con mucha de la poesía producida temporalmente de forma paralela, tal es el caso de la obra de Raúl Zurita. Y considera importantes referentes anteriores como *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez.

<sup>33</sup> Su primer largometraje es *Se arrienda* (2005).

Por otro lado la literatura feminista y la crítica literaria feminista<sup>34</sup> son importantes para realizar cambios e integrar nuevos diálogos y escenarios. Bajo estos parámetros, uno de los principales aspectos que las feministas se han encargado de problematizar es el criterio de valoración del arte, desconfiando de los parámetros de calidad, por ejemplo, por haber sido una categoría gestada por la supremacía de lo tradicionalmente catalogado “masculino” como universal. Lo mismo pasa con las catalogaciones de la “historia del arte” que se encierran bajo los mismos parámetros de catalogación, selección y evaluación (Richard 1993). Al respecto se postula a un cuestionamiento del sentido y de las perspectivas posibilitando un replanteamiento que dé lugar a algo nuevo.

Nelly Richard en *Márgenes e instituciones* (1997) realiza un análisis sobre la cultura en Chile a partir de la década de 1970. Se inserta en el contexto de la estética, cultura y política del país, y al respecto dice que: “lo secundario y lo no integrado son dos aspectos capaces de desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, para cuestionar sus jerarquías discursivas” (Richard 1993: 11). Es la consideración paulatina de nuevas formas de pensamiento lo que posibilita la apertura. Por lo tanto la autora asevera que es de primer orden entender los nuevos signos culturales para llegar a comprender los procesos sociales, es decir desde la indagación de los espacios marginales y las microhistorias.

Por otra parte Nelly Richard hace hincapié en un hecho relevante y es la incursión de muchas mujeres en la escritura a partir de los 80. Fenómeno sobre el cual dice: “Existe entonces en el Chile de los años 80 un auge de las escrituras de mujeres, entre ellas Catalina Parra, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Virginia Errázuriz, fueron quienes reactualizaron la función crítico social del arte en un contexto de violencia represiva y de censura ideológica. [...] Diamela Eltit participó de esa crítica desde las fugas de una palabra que vagaba y divagaba fuera de su institución literaria” (Richard 1993: 54). Nombres que siguen produciendo trabajo escritural, la mayoría de ellas hasta la actualidad.

---

<sup>34</sup> Una parte del debate en torno a la mujer y su creación literaria y artística se ha ocupado de precisar la diferencia existente entre un “arte femenino” y un “arte feminista”. El arte femenino sería, según Nelly Richard (1993), el arte representativo de una escritura universal y de una esencia de lo femenino que ilustra un universo de valores y sentidos otorgados desde lo masculino. Siguiendo esta lógica, lo “femenino” se le ha reservado tradicionalmente a la mujer, en cambio, el arte feminista sería aquella creación autónoma que se ocupa de conquistar espacios de libertad divorciados de los valores culturalmente otorgados desde lo masculino. Por lo tanto, “el “[a]rte feminista sería el arte que busca corregir las imágenes estereotipadas de lo femenino que lo masculino hegemónico ha ido rebajando y castigando, constituye entonces una crítica a la ideología patriarcal dominante” (Richard 1993: 47).

La realización del ya mencionado “Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana” en Santiago de Chile en 1987 “tendió redes en los distintos medios de comunicación para mostrar un pensamiento y un discurso público acerca de la problemática de una escritura femenina y su significación social e histórica” (Richard 1993: 15). Encuentros como éste comenzaron a generar nuevos espacios e intereses que favorecieron la reflexión y la problematización de aspectos relativos al sujeto mujer. En este encuentro participaron Raquel Olea, Eugenia Brito, Kemy Oyarzún, Adriana Valdés, Soledad Bianchi, Eliana Ortega y otras críticas de literatura y escritoras. Según Richard este encuentro, entre varios otros aspectos, sirvió para tomar conciencia de las precariedades que afectan en ese entonces a la literatura de mujeres dentro del marco de la institucionalidad literaria. Fue materia de acuerdo que las mujeres han producido una importante cantidad de textos literarios caracterizados también por su calidad. Entre las autoras destacadas, Nelly Richard menciona a Diamela Eltit, Mercedes Valdivieso, Ana María del Río, Pía Barros, Guadalupe Santa Cruz, Sonia Montecino, Ágata Gligo, Marcela Serrano como narradoras, y a Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Eugenia Brito, Teresa Calderón y Heddy Navarro, entre las poetisas. Este congreso hizo visible por primera vez el tramado de las literaturas escritas por mujeres de este período.

En el contexto de la narrativa escrita por mujeres en Chile, muchas autoras en las últimas décadas han hecho parcialmente del cuerpo un terreno exploratorio entre otras muchas temáticas de diversa índole. Algunas de ellas vinculadas a eventos político-históricos en tanto otras responden a temas más bien introspectivos. Hay un predominio de narraciones breves y de tonos conversacionales en cuanto a lo estilístico. Entre ellas hay que destacar en un primer grupo a Ana María del Río con conflictivas figuras femeninas en *Siete días de la señora K* (1993), y quien ya en los 80 había tenido éxito con la ya mencionada *Óxido de Carmen* (1986); Lilian Elphick por otra parte con relatos breves como *La última canción de Maggie Alcázar* (1990) y *Ojo travieso* (2007); y luego cabe destacar narradoras como Andrea Jelfanovic tematizando lo político en el espacio de lo privado y de las relaciones humanas más fundamentales con *Escenario de guerra* (2000) y *Geografía de la lengua* (2007). A lo cual se suma la no abundante pero sí existente narrativa pendiente de temas relativos a género y a homosexualidades, conocido es el caso de Pedro Lemebel con la crónica, entre ellas *La esquina es mi corazón: crónica urbana* (1995) y *De perlas y cicatrices* (1998); y en la novela con la reconocida *Tengo miedo torero* (2001). Sobre el trabajo de Lemebel hay que destacar su tematización constante de los espacios urbanos, de la marginalidad, de la política y del cuerpo como espacios de narración.

Entre otras voces narrativas importantes de los años 90 figuran además: Gonzalo Contreras con *La ciudad anterior* (1991); Darío Oses con *Machos tristes* (1992); Jaime Collyer con *Cien pájaros volando* (1995) y Andrea Maturana con *El daño* (1997). Luego entre los narradores más jóvenes que se consagran a partir del 2000 se encuentra: Lina Meruane con *Póstuma* (2000); Nona Fernández con *Mapocho* (2002); Alejandro Zambra con *Bonsái* (2006), entre otros.

En la transición política de Chile la creación ficcional ha sido heterogénea en sus formas y contenidos. En su mayor parte ha estado sujeta a las demandas del mercado, pero pese a ello, existe una línea que se ha ocupado de una búsqueda estética innovadora. Esta última ha estado vinculada a la apertura teórica que ha posibilitado intervenir terrenos que van más allá de las prácticas hegemónicas, generando una inevitable hendidura en las identidades culturales.

### **1.3. Contexto y creación de la obra de Diamela Eltit**

El presente apartado nos introduce en la producción y recepción crítica inmediata de la obra de Diamela Eltit. Para ello seguiremos el orden cronológico de publicación de las novelas en cuestión, vale decir entre los años 1983 y 2007, atendiendo de igual modo al trabajo visual de sus primeros años. Y por último, nos referiremos a la condición actual de su trabajo como narradora y la recepción crítica hasta los días de hoy.

En la academia dominante, la narrativa chilena ha sido agrupada en generaciones<sup>35</sup>, a modo de establecer una lógica temporal que permita comprenderla y situarla. Como señala Morales “el filólogo Cedomil Goic concibe la historia de la novela chilena (e hispanoamericana) como una sucesión dentro de los cuales operan tendencias dominantes que las generaciones actualizarían en sus propias producciones” (Morales 2004: 22). Dicha fórmula ha sido ampliamente criticada en los últimos años, por no considerar algunos elementos relevantes que superan las condiciones generacionales. En este caso, para situar la narrativa de Diamela Eltit la introduciremos dentro de las narrativas post golpe militar por cuestiones temáticas y estructurales, y generacionalmente corresponde a la generación de escritores nacidos en los años 50. Y por otra parte, haremos algunas consideraciones más bien parciales sobre su relevancia dentro de la narrativa chilena actual escrita por mujeres como se explicitó anteriormente.

---

<sup>35</sup> Práctica que parte con *La novela chilena. Los mitos degradados* (1968) de Cedomil Goic.

La escritora chilena se destaca por su narrativa, que es el género que nos convoca, sin embargo también tiene una trayectoria importante como ensayista<sup>36</sup> y en sus primeras aproximaciones a las artes y letras tuvieron un fuerte componente visual vinculado a la llamada Escena de Avanzada. Diamela Eltit ha publicado once textos bajo el rótulo de narrativa, algunos de los cuales son difíciles de encasillar, ya que su constante experimentación con el lenguaje escrito la lleva a configurar en muchas de sus obras un fino diálogo entre géneros literarios y diversos tipos de hablas.

La producción narrativa de Diamela Eltit se divide en dos períodos históricos relevantes en el contexto de Chile, los cuales son el período dictatorial (1973-1989) y la transición democrática (a partir de 1990). El primero está marcado por la censura y un apagamiento de los circuitos culturales que operaban de forma clandestina para poder sobrevivir. Luego de ello, la transición democrática se vuelve un terreno culturalmente inestable que arrastra elementos gestados en el período anterior como el silenciamiento cultural, pero pese a ello persiste en el medio una inquietud intelectual; como así también, dicho período se ve marcado por la introducción de nuevas teorías estéticas y el replanteamiento local paulatino de la cultura en todos sus ámbitos. Son varios los factores que influyen en estos procesos de cambio; por una parte la censura y el apagón cultural de la dictadura como ya hemos señalado; y por otro, los cambios de paradigmas de lectura<sup>37</sup> y la difusión vinculados a los trabajos editoriales y una apertura cultural que se generan paulatinamente luego de la dictadura.

### **1.3.1. Primer período: en dictadura**

Entre los años 1983 y 1989 Diamela Eltit publicó como parte del género literario narrativo: *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988) y *El padre mío* (1989). Esta producción narrativa tuvo una acogida discreta entre los lectores de ese entonces,<sup>38</sup> las

---

<sup>36</sup> La autora reúne la mayor parte de sus ensayos de crítica literaria, política y artística hasta el año 2000 en *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política* (2000).

<sup>37</sup> Por ejemplo: la incursión en las teorías feministas, el realce del posestructuralismo y del psicoanálisis (Pastén 2012: 89)

<sup>38</sup> Raquel Olea en *Lengua víbora* (1998) problematiza la escasa recepción de obras como la de Diamela Eltit abordando el fenómeno desde el punto de vista de la producción de discursos escritos por mujeres. Sobre lo cual señala: “Sabemos que la recepción de un texto literario se complejiza en múltiples factores, pero sabemos también que sus dispositivos de funcionamiento sobrepasan las fronteras de lo específicamente literario para ingresar en las laberínticas redes de las distribuciones de poder de los discursos [...] Al analizar los problemas de recepción de esta literatura, la tensión deja de estar centralizada por el texto, ampliando la problematización a los mecanismos de institucionalización o marginación de los bienes simbólicos” (Olea 1998: 21). De acuerdo a esto,

publicaciones fueron posibles en Chile bajo pequeñas casas editoriales<sup>39</sup> y los textos circularon dentro de algunos circuitos académicos. El círculo de lectores fue en ese entonces reducido, y la posibilidad de que novelas como *Lumpérica* salieran al aire y se difundieran, tuvo que ver con las circunstancias socio-históricas y la hermeticidad del texto<sup>40</sup>.

En los inicios del trabajo creativo como narradora de Eltit no existía en Chile ninguna instancia crítica ni de difusión artística que no fuese la oficial, ya que los medios de comunicación se encontraban reducidos a una sola línea, que era la admitida y controlada por la dictadura militar. Entonces es en circuitos underground donde se comienzan a gestar las obras de Eltit al igual que la de muchos otros artistas del período. Ella misma fue parte fundamental del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) (Anexo I), colectivo de arte que fue fundado en el año 1977 en Santiago de Chile, con la participación además del poeta Raúl Zurita, la artista visual Lotty Rosenfeld y el sociólogo Fernando Balcells.

El CADA fue un grupo disidente y comprometido políticamente, que se ocupó de crear una estética y un lenguaje enfocados en las zonas ensombrecidas de la sociedad, atendiendo a la necesidad y la precariedad del sujeto respecto al espacio de la ciudad. Pese a su relevancia en el contexto de la obra artística en Chile en el tiempo de la dictadura, no ha sido estudiado en profundidad<sup>41</sup> y por lo tanto existe en este ámbito un vacío de estudios y aproximaciones, como ocurre también en el caso de la performance, sobre la cual se registran pocos estudios en los últimos años<sup>42</sup>.

Como ya hemos esquematizado, la fase de narradora de Eltit se comienza a generar en el contexto de dictadura militar dentro de Chile, sin que ella formara parte de los artistas que

---

la obra de Eltit se encontraría en un escenario de doble dificultad, por un lado el sistema de represión dictatorial que perjudica todas las capas de producción cultural y por otra parte la condición de ser una sujeto mujer produciendo un discurso narrativo.

<sup>39</sup> Ediciones del Ornitorrinco (Santiago de Chile), Editorial Planeta (Santiago de Chile) y Francisco Zegers Editor (Santiago de Chile).

<sup>40</sup> Eva Klein se refiere a la narrativa de Eltit como una obra compleja y muy elaborada, sería de difícil acceso y estaría adscrita únicamente a un mercado intelectual prestigioso (Klein 2003: 135).

<sup>41</sup> Sobre CADA no es abundante el trabajo bibliográfico existente, más bien se reduce sólo a algunos teóricos, pero vale mencionar que una de las primeras obras existentes a este respecto fue la del norteamericano Robert Neustadt, con *Cada día, la creación de un arte social* (2001) publicado 15 años después de la creación del Colectivo, este trabajo incluye entrevistas a los miembros de CADA, imágenes, textos y manuscritos de la época. Dicho texto constituye entonces un importante aporte socio-histórico sobre un fenómeno fundamental en el contexto de la creación en Chile, pero a pesar de ello no ampliamente abordado.

<sup>42</sup> Un ejemplo de ello es *La intensidad del acontecimiento: escrituras y relatos en torno a la performance en Chile* (2010), editado por Mauricio Barría y Francisco Sanfuentes en el Departamento de Artes de la Universidad de Chile. El texto reúne una serie de ensayos en torno a la teoría y estética de la performance que son resultado del Coloquio “La performance en Chile: 30 años” realizado en junio de 2009; y donde Eugenia Brito dedica un apartado a la performance de los años 80 centrándose en CADA de manera particular.

trabajaron en el exilio. Principalmente a esta situación política se debe la escasa difusión de su obra en dicho tiempo, como así también el nulo reconocimiento de todos los artistas e intelectuales en ese entonces que se hayan centrado en otros aspectos que difieran del pensamiento oficial. Este supuesto se reafirma con la intervención de autores como Nelly Richard, Justo Pastor Mellado<sup>43</sup> y Francisco Brugnoli<sup>44</sup> quienes consideran que es de primer orden rescatar aquellas obras de las cuales existe una carencia de bibliografía, debido al período histórico cultural en que se desarrollaron. De ese modo comienza a haber una tardía pero necesaria incursión, indagación y lectura de dicho proceso cultural, que incluye a Diamela Eltit, entre otros.

Uno de los primeros e importantes intentos por abarcar la dinámica del arte visual en Chile estuvo a cargo de Milan Ivelic y Gaspar Galaz, quienes publicaron una valiosa colección del arte de ese período titulada *Chile, arte actual* (1988). La obra analiza y describe el escenario de las artes visuales de Chile en ese período, incluyendo reseñas críticas, además de los primeros artículos teóricos escritos por Diamela Eltit, entre ellos, su artículo “Sobre las acciones de arte, un nuevo espacio crítico” (1988). Dicho texto constituye un valioso aporte en el marco de los estudios de las artes visuales de dicho tiempo, y de manera más amplia aporta al conocimiento y la comprensión del imaginario creativo chileno del cual la autora formó parte. El aporte de esta obra se debe esencialmente al rescate y posicionamiento que hace de manifestaciones en un contexto político complejo, además de ofrecer una amplia documentación.

La fase audiovisual de Diamela Eltit suele no ser considerada ampliamente por la recepción crítica que analiza su obra narrativa, pero resulta valioso tener una lectura de ello, si lo que se pretende es indagar su imaginario escritural, ya que existen nexos temáticos y estéticos entre ambos procesos creativos. Por otra parte, la obra de Eltit ha sido un fenómeno que llama la atención en términos de que ha logrado concentrar la atención de la crítica y la academia, pero sin embargo, el grupo de lectores comunes es proporcionalmente inferior.

---

<sup>43</sup>Justo Pastor Mellado es crítico e historiador de arte, director por varios años de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

<sup>44</sup>Francisco Brugnoli es artista plástico y director del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile, desde 1988. Es conocido por trabajar en el contexto de la ampliación de los espacios artísticos en los años 70, con la ampliación de los soportes artísticos que tenían como finalidad la reinterpretación de los espacios y límites de la obra, en un marco político social de profundas transformaciones político-sociales en el país.

Parte del trabajo visual de Eltit analiza Nelly Richard (1989) en el marco de una reflexión sobre los nuevos parámetros del arte en Chile en un artículo publicado en alemán titulado “Berlin und die Chilenische Kunst”, aparecido en un número de la revista *Cirugía plástica – Konzepte Zeitgenössischer Kunst* (1980-1989) publicada en Alemania. Número de revista que da cuenta de la cultura y la política como escenarios de creación visual, hecho que resulta interesante como medio de difusión externa en ese tiempo. A ello hay que sumar la creación de *Zonas de dolor* (1980-1983), que a nuestro juicio marca una propuesta estética relevante y transversal a todo su trabajo<sup>45</sup>.

Hacia finales de los 80 cabe mencionar algunas obras importantes de aquel entonces, como *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* (1987), en el cual Richard analiza el intento por ampliar los límites convencionales de la obra artística en cuanto al soporte material y al formato, dado que allí es posible manifestar un juego con el uso de los espacios públicos como significativo, lo que abrió una brecha interesante de abordar en aquel entonces. Además de Eltit, Richard pone atención a los trabajos de Raúl Zurita, Carlos Leppe y Eugenio Dittborn, entre otros. El uso de las calles como soporte para la creación resulta interesante, dado que existe en este tiempo un constante conflicto y pregunta por el valor y significado del espacio público para la sociedad chilena<sup>46</sup>. Cabe señalar que la propuesta del espacio público como lugar de creación, de conflicto y de soporte artístico ya tenía antecedentes en manifestaciones ampliamente conocidas, y que de alguna forma tuvieron un matiz político y de propuesta social, como las brigadas muralistas<sup>47</sup>.

El grupo CADA<sup>48</sup> manifestaba su mensaje político y artístico a través de un lenguaje difícil de interpretar por sus usos artísticos poco claros para un público común, y por ello también en algún momento fueron acusados de elitistas (Neustadt 2001), calificativo que se reitera para la

---

<sup>45</sup> Obra que se analiza en profundidad en el capítulo 5: “*Zonas de dolor*: propuesta estética de Diamela Eltit”.

<sup>46</sup> El espacio físico de la ciudad en dictadura cambia de significado, ya que deja de pertenecer a los ciudadanos y se encuentra bajo un poder represor. La ciudad se convierte en un espacio vigilado y de constante tensión. Pese a ello, emergen en Santiago grupos culturales; y se generan espacios de política y divergencia ideológica (García Mendoza 2013).

<sup>47</sup> Las brigadas muralistas fueron colectivos conformados por estudiantes secundarios, universitarios y obreros, que inauguraron en Chile el arte de los murales callejeros con motivos políticos y sociales. El muralismo entendido como tal ha estado presente en Chile a partir de fines de la tercera década del siglo XX, con particular énfasis entre los años 1965 y 1972 con la activa creación de las brigadas que se adscriben a estos años (Bragassi 2010: 1). Algunas de ellas fueron la brigada “Ramona Parra”, “Inti Peredo” y “Elmo Catalán” (Saúl 1972).

<sup>48</sup> Según declaran los mismos artistas que formaron parte del grupo sus intenciones fueron, “realizar trabajos de arte en forma colectiva, obviando los nombres propios; trabajar con el video y el cine como mecanismos de producción de arte; alterar la sensibilidad ciudadana, rompiendo su cotidianeidad mediante la reorganización de sus mismos elementos trabajando preferentemente fuera de las galerías, privilegiando los espacios abiertos y públicos” (Galaz 1988: 208).



narrativa de Eltit. Esta tendencia puede deberse a una necesidad estética como así también como respuesta a un contexto, en el cual un lenguaje directo no tenía posibilidades de manifestarse. Por otra parte, el rechazo o la distancia pudo deberse a la falta de comprensión por parte del público en gran medida al alejamiento de este tipo de acciones como resultado de las circunstancias sociales en que se encontraban. Pero es importante señalar que este colectivo de arte es un “arte social” (Neustadt 2001:20) sosteniendo la idea de que el arte comprometido es capaz de ejercer cambios sociales. Vinculados a CADA temporal y temáticamente aparece además de *Lumpérica* (1983) *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita, ambas obras que se han transformado con el tiempo en textos fundamentales de la literatura chilena.

En este contexto de prolífica creación visual y narrativa, quienes comienzan a trabajar el fenómeno son fundamentalmente Eugenia Brito, Raquel Olea, Eliana Ortega, Nelly Richard, Carmen Berenguer y Soledad Fariña. Los trabajos de estas teóricas constituyen antecedentes clave y esclarecedores en torno a muchos aspectos que permiten leer la obra de Eltit. Esta relevancia se debe a que han hecho un seguimiento del trabajo escritural de la autora, y además de ello han estado concentradas en reflexiones sobre género y política en el contexto de la literatura hispanoamericana.

Podemos decir que el trabajo de la autora aparecido en este tiempo tiene un fuerte vínculo con su trabajo visual, registro con el cual establece un diálogo permanente. Y que, además de ello, inicia un recorrido sobre temáticas sociales e históricas que trascenderán a la dictadura. Si bien la recepción crítica fue escasa, su trabajo tuvo la capacidad de asentarse como propuesta original en su forma y en su contenido, por lo cual destaca y se diferencia de otras narrativas del mismo tiempo.

### **1.3.2. Segundo período: en la transición política**

En el contexto de Chile es relevante señalar que con el término de la dictadura se inaugura en 1990 el regreso a la democracia; y que en un ambiente de incertidumbre y desconfianza se abren nuevas corrientes epistemológicas, y formas de hacer literatura. Dicho cambio político evidenció las profundas heridas, las divisiones y los traumas asentados en todos los niveles de la sociedad chilena.

Diamela Eltit publica en el escenario de lo particularmente literario *Vaca sagrada* (1991), *El infarto del alma* (1994), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne*

(2010) y *Fuerzas especiales* (2013). Si bien, abandona definitivamente su trabajo visual, su escritura sigue estando marcada por este tipo de registro y por la presencia del espacio urbano como lugar de conflicto. Además de ello, su obra ficcional sigue incorporando nuevas modalidades que vienen a complejizar una vez más su producción literaria. Tal es el caso de la fotografía, los textos epistolares y el testimonio en *El infarto del alma*, y la documentación de un proceso judicial en *Puño y letra*. Esta última obra figura entre su narrativa, pero el texto no es de carácter ficcional sino que recopila una serie de documentos verídicos y cartas en el formato de un libro.

Como parte o resultado del congreso de escritura de mujeres llevado a cabo en 1987, época crucial y conflictiva, comenzaron a desplegarse voces de mujeres disidentes políticamente que tomaron todavía más fuerza con la caída de la dictadura, entre ellas Diamela Eltit. Quien, desde este entonces, hizo público un trabajo no sólo ficcional sino documental y de crítica social. Así, luego de un clima de inquietud reprimida en el cual se había formado de manera subterránea una serie de dudas de tipo estético y social, ven la luz nuevas tendencias. De este modo comenzaron a emerger una serie de voces, entre ellas el feminismo que acogió la obra de Eltit como portadora de una nueva propuesta literaria (Olea 1998; Green 2005).

Esta apertura a nuevas voces se concreta con el término del régimen militar, y abre paso de manera segura en el terreno erosionado de la teoría feminista en conexión directa con conceptualizaciones posestructuralistas que surgen de diversos espacios de reflexión en el contexto de Latinoamérica en general (Leskinen 2007). De esta manera se gesta un espacio crítico que crece paulatinamente con conceptualizaciones literarias de investigadores chilenos y latinoamericanos, como así también con las aportaciones de teóricos internacionales en un diálogo que sigue creciendo, aportando miradas interculturales y multidisciplinarias. Hecho que permite indagar en un terreno de lecturas y posibilidades que por muchos años se vieron truncadas, y reducidas a registros subterráneos, probando a su vez con ello que la necesidad creadora no se termina a pesar de encontrarse dificultada por los escenarios más adversos.

La narrativa de Diamela Eltit ha sido interpretada desde sus comienzos como poseedora de una estética resistente, en la que la indagación de los espacios simbólicos y sociales invisibilizados se trabajan, erosionando las posibilidades significativas. Su escritura otorga protagonismo a sujetos desvalorizados – como destaca a primera vista con los sujetos callejeros en *Lumpérica*, los vagabundos en *El padre mío*, y los internos de un hospital psiquiátrico en *El infarto del alma*, “quienes se tornan figuras emblemáticas de mitos,

pasiones y dramas de la contemporaneidad” (Llanos 2006: 11). Plantea con ello, interrogantes relativas al lenguaje y al canon literario; como así también a los códigos culturales hegemónicos que los conforman y reproducen.

De acuerdo al trabajo de algunos teóricos principalmente relacionados al ámbito de los estudios de género y feministas (Richard 1993, 2007; Olea 2000; Carreño 2009), la capacidad de crítica y ruptura de la narrativa de Diamela Eltit guarda relación con el campo simbólico de la cultura latinoamericana bajo el cuestionamiento de los cánones de familia y Estado, que se erigen primero como discursos únicos. Según Eugenia Brito (1990) Eltit en su ciclo literario, propone a los sujetos desvalorizados socialmente como posibilidades de insurrección y no domesticación, lo cual es una constante a lo largo de todo su trabajo escritural que ya guarda antecedentes en su labor vinculada al grupo CADA.

La narrativa de Diamela Eltit transita por diversos espacios de crisis política y social, creando con ello la posibilidad de hurgar en espacios distantes de lo oficial, de lo racional y de todo aquello que porta un sentido concreto y funcional para la institucionalidad. Eltit a través de sus novelas y ensayos ha leído la realidad vinculada a las grandes crisis del sujeto y junto a ello su obra se ha valorado como comprometida con la realidad social. Al respecto señala Eugenia Brito: “La debilidad de las democracias y la inestabilidad de las instituciones, removiendo la subjetividad encuentran en el garabato la única forma de atacar el lenguaje dominante” (Brito 2006: 30).

La creación literaria de la autora en el período de transición política muestra una continuidad temática respecto del período anterior. Sin embargo, la experimentación con el lenguaje hace que cada obra tenga un matiz y un valor distinto a nivel estético y literario. Su obra difiere radicalmente de las narrativas de esparcimiento que emergieron hacia fines de los 80 y propone una poética de particulares características que la hace única en su tiempo dentro de la narrativa actual chilena.

## 2. Estado de la investigación

En el siguiente apartado realizaremos una síntesis de los principales estudios realizados en torno a la narrativa de Diamela Eltit desde la década de los 80 hasta la actualidad. Seguiremos un orden cronológico dando a conocer los principales trabajos registrados. Con esta información intentaremos dilucidar tendencias de lectura y para cerrar señalaremos algunas preguntas sobre la actual investigación y el eventual lugar que ocuparía dentro de los estudios literarios.

### 2.1. Principales estudios y referencias a partir de 1983 hasta la actualidad

Un primer antecedente importante apareció como resultado del “Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana” en 1987 llevado a cabo en Santiago de Chile a partir del cual se publicó *Escribir en los bordes. Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana* (1990), donde además de participar Diamela Eltit quedó registrado el estudio de Eugenia Brito titulado “El doble relato en la novela *Por la patria* de Diamela Eltit” que analiza la construcción del sujeto desde una perspectiva feminista. También en los 80 Sara Castro-Klarén publica “Del recuerdo y del olvido: el sujeto en *Breve Carcel y Lumpérica*” en *Escritura, sujeto y transgresión en la literatura latinoamericana* (1989). Texto en el cual Castro-Klarén profundiza en las particularidades del sujeto femenino presente en ambas propuestas.

Jean Franco de la Universidad de Columbia en Nueva York ha prestado atención a la obra de Eltit llevándola al plano de los estudios interdisciplinarios, que van desde la sociología y la economía a las ciencias humanas, y publica en la revista *Hispanamérica* Nro. 45 un trabajo titulado: “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”. Además, Franco en *Plotting Women* (1989) inserta la categoría de “feminist writing” que ha generado cierta controversia, concepto desde el cual también parte su mirada sobre el trabajo de Diamela Eltit.

En 1990 Eugenia Brito publica *Campos Minados: literatura de post golpe en Chile*, estudio en el cual aborda *Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986) como fundadoras de un nuevo tipo de literatura que surge luego de la dictadura, idea que cobraría particular fuerza con estudios posteriores. Otro trabajo importante de comienzos de los 90 es *Conversaciones con la narrativa chilena* (1991) de Juan Andrés Piña, que consiste en entrevistas realizadas a varios

autores entre los cuales figura Diamela Eltit quien da cuenta de algunos elementos de su proyecto escritural.

Más adelante, Juan Carlos Lértora publica una importante recopilación de artículos sobre la obra de Eltit, titulado *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (1993), cabe al respecto mencionar que la introducción a dicho trabajo fue realizado por Lértora y Eltit, y que entre los investigadores se incluye a Sara Castro-Klarén, Guillermo García Canales, María Inés Lagos, Ivette Malverde, Fernando Moreno, Julio Ortega y Nelly Richard. La definición de *literatura menor* acuñada por Lértora ha tenido amplias repercusiones sobre las lecturas en torno al trabajo de la autora, ya que alude a una literatura que se caracterizaría por ser colectiva, política y revolucionaria, los cuales son conceptos que de alguna forma se vuelcan sobre lo *marginal*. Siguiendo esta línea Marjorie Agosín en “Diamela Eltit o la vocación de lo marginal” apuntado en *Las hacedoras: mujer, imagen, escritura* de 1993, se detiene en *Lumpérica* y la figura de la mujer como sujeto de la marginalidad social y escritural.

De Juan Carlos Lértora también encontramos entre otros los artículos “Categorías posmodernistas y la narrativa de Diamela Eltit” en la *Revista de Lingüística y Literatura* Nro. 5 (1992), y más tarde “Apuntes sobre un manuscrito: *Los trabajadores de la muerte* de Diamela Eltit” en la recopilación de María Inés Lagos titulada *Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit 1983-1998* (2000) y “Diamela Eltit, convergencias” en *Taller de Letras* Nro. 32 (2003) de la Universidad Católica de Chile.

Hans-Otto Dill edita en Europa *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX* en el año 1994, texto en el cual Karin Hopfe publica el artículo “Diamela Eltit: *Lumpérica*” que constituye una aproximación a la novela de la autora que busca reconocer la naturaleza de su narración experimental basada en la fragmentación y la hibridez textual. En el mismo compendio, Manfred Engelbert (1994) en su artículo titulado “Aproximaciones de realidad en la novela Hispanoamérica a partir de 1968 – El postboom ¿una novela liberada?” define la novela del postboom como heterogénea y califica el trabajo de Diamela Eltit como extraordinariamente experimental en su intento de reapropiación del lenguaje, aspecto que define y critica acuciosamente.

Otros autores como Raymond Leslie Williams en *Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture und Crisis of Truth* (1995) clasifican la narrativa de Eltit en el subgrupo de las posmodernidades de la región que se caracterizan por poseer una heterogeneidad temática;

y además de ello, de acuerdo a su criterio formaría parte del grupo de obras que no cuentan historias en el modo convencional. Entre algunos autores creadores de este tipo de obra estarían de acuerdo al criterio de Raymond L. Williams: Carlos Fuentes y Salvador Elizondo.

Por otro lado Mary Beth Tierney-Tello ha producido varios estudios sobre los registros textuales y visuales de la obra de Eltit, entre ellos la obra *Allegories of Transgression and Transformation, Experimental Fiction by Women Writing under Dictatorship* (1996) donde establece una nueva genealogía dentro de la escritura femenina, en la que incluye a Diamela Eltit de Chile, a Nérida Piñón de Brasil, a Reina Roffé de Argentina y a Cristina Peri Rossi de Uruguay. En su análisis centrado en *Por la patria* sobre Eltit, la autora señala que la textualidad de sus obras actúa en función de transformar mensajes en contra de la política del régimen autoritario, llevando de este modo la literatura a un espacio marginal.

En la segunda mitad de los 90 aparece *Conversaciones con Diamela Eltit* (1999) de Leonidas Morales, que consiste básicamente en una serie de entrevistas hechas a la autora. Si bien no pretende cumplir la función de orientar al lector en el trabajo de interpretación de las obras, permite conocer en parte de las tendencias discursivas de Eltit y parte de su universo creativo. Leonidas Morales aborda algunos temas claves como sus referentes creativos, la construcción de los narradores, la imagen del cuerpo y de la ciudad, y la influencia de la crítica feminista en su obra.

Por otra parte Raquel Olea en *Lengua víbora: producciones de lo femenino en la escritura de mujeres* (1998) desarrolla formulaciones que se enmarcan dentro de las teorías feministas de Latinoamérica, entre las voces que destaca a Diamela Eltit. La teórica propone el concepto de “texto sudaca” como aquello que se corresponde con hablas y poderes minoritarios y disidentes, en el cual se enmarcaría la narrativa de Eltit. Olea ha profundizado también el tema del cuerpo en la narrativa de la autora en artículos como “El cuerpo-mujer: un corte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit” aparecido en 1993 en *Revista Chilena de Literatura*.

En *(Con)fusing Signs and Postmodern Positions. Spanish American Performance, Experimental Writing, and the Critique of Political Confusing* publicado en 1999 en Estados Unidos, Robert Neustadt profundiza en tres escritores que considera experimentales dentro de la producción latinoamericana. Estos son Diamela Eltit, Alejandro Jodorowski y Guillermo Gómez-Peña. El autor parte de los conceptos de “confusión” y “fusión” como definiciones bases para la complejidad de signos emergentes en Latinoamérica en el orden de lo cultural, artístico, político y literario. Dicha confusión estaría principalmente presente en aspectos

identitarios, económicos, religiosos, históricos y estéticos dentro de un contexto eminentemente posmoderno. Neustadt se enfoca en la fase de producción visual de Diamela Eltit con el grupo CADA y *Zonas de dolor*; y en *Lumpérica* profundizando en el vínculo entre cuerpo, texto e imagen visual.

Sylvia Trafa en su monografía titulada *Diamela Eltit: el rito del pasaje como estrategia textual* (1998), indaga en los cambios de discurso que Eltit propone en sus textos. Entonces los *ritos de pasaje* serían de acuerdo a Trafa, mecanismos narrativos que auguran cambios de apropiación de lenguajes y espacios a modo de resistencia contra la dictadura.

Donald Shaw en *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom y posmodernismo* (1999) aborda la narrativa de Diamela Eltit posicionándola como representante de la crisis de la representación y señala que por ello se ubicaría dentro de los relatos postboom más innovadores de la narrativa hispanoamericana. De acuerdo a Shaw, obras como *Lumpérica* marcarían un antecedente importante como ruptura del canon dominante abriendo un camino a un nuevo tipo de narraciones.

Waleska Pino-Ojeda publica en 1999 en el *Journal of Iberian and Latin American Studies* el artículo “Diamela Eltit: el letrado y el lumpen” lo que sería una de sus primeras aproximaciones a su narrativa; siguiendo con ello en 2000 publica *Sobre castas y puentes: conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit*, donde por medio de una extensa entrevista profundiza en diversos temas como las influencias de otros autores sobre su obra, donde se menciona a Manuel Rojas, a Marta Brunet y a Carlos Droguet; su lugar dentro de la narrativa producida por mujeres en Latinoamérica; su experiencia como parte del CADA y la crisis del sujeto en la novela posmoderna.

María Inés Lagos publica la recopilación *Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit 1983-1998* (2000), donde aparecen trabajos como: “Des-escribir a Pinochet. Desbaratando a la cultura del miedo en Chile” de Mary Louise Pratt; “La resistencia en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit” de Rudolph D. Pope; “Nomadismos y conjeturas; utopías y mentiras en *Vaca sagrada* de Diamela Eltit” de Claudine Potvin; “Cuerpos des-organizados: la política del amor en *El infarto del alma*” de Jo Labanyi; “Lenguaje, género y poder en *Los vigilantes* de Diamela Eltit” de María Inés Lagos; “*Los trabajadores de a muerte: estética y mercado*” de Francine Masiello y “Cicatrices de la fuga” de Sandra Lorenzano. El mismo año Eleonora Cróquer Pedrón en *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad: Clarice*

*Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa* incursiona en las voces narrativas de mujeres iberoamericanas y pone acento en su valor como nuevas directrices narrativas.

*Casa de las Américas* celebró entre el 12 y el 15 de noviembre de 2002 una semana dedicada a Diamela Eltit. Para el evento se contó con la participación de la autora y con los trabajos de especialistas de su obra. Los trabajos expuestos aparecieron en revista *Casa de las Américas* Nro. 230. Entre las ponencias, la introducción “Los bordes de la letra” de la propia autora; “Diamela Eltit, ensayando una nueva comunidad” de Leonidas Morales; “La producción de hablas minoritarias y el discurso crítico en la narrativa de Diamela Eltit” de Raquel Olea; “Diamela Eltit y el Colectivo de Acciones de Arte” de Robert Neustadt; “La autorrepresentación en ruinas: *Lumpérica* de Diamela Eltit” de Eva Klein; “Superposiciones, manchas y fragmentos en *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz” de Eugenia Brito; “Emociones, hablas y fronteras en *Los vigilantes*” de Bernardita Llanos; “El humor negro en las últimas obras de Diamela Eltit” de Gwen Kirkpatrick; “Recuerdos de familia: *El cuarto mundo*, *Los vigilantes* y *Mano de obra*” de María Inés Lagos; “El supermercado nuestro de cada día: literatura, traición y mercado alegórico” de Daniel Noemi y “El trabajo de la novela” de Francine Masiello.

En el 2002 se publica una edición especial de la revista bonaerense *Femi-naria* con el Dossier titulado *Diamela Eltit: cuerpos en tránsito* con edición de Silvia Jurovietzki, donde se reúnen artículos de críticos y académicos mayoritariamente argentinos que reflexionan en torno al trabajo de Eltit en el contexto de la crítica latinoamericana de los últimos años.

Gisela Norat de la Universidad de Delaware publica la monografía *Marginalities: Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile* (2002), en el cual se aproxima a seis novelas de Eltit desde perspectivas vinculadas a signos de la marginalidad en el contexto de Latinoamérica y a la innovación temática dentro de su prosa. Analiza *Lumpérica* a partir de las nociones de cuerpo y escritura; *El padre mío* y *El infarto del alma* desde el testimonio del vagabundo y el loco; *Por la patria* desde el registro multilingüístico que pone énfasis en la lengua de los mapuches; *El cuarto mundo* desde el conflicto de género; *Vaca sagrada* desde la noción de novela posmoderna y *Los vigilantes* donde problematiza las nociones de patriarcado, gobierno y canon literario.

Sara Castro-Klarén publica en España *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas* (2003), amplio compendio de trabajos sobre narrativa que parten de la pregunta por los elementos que eventualmente caracterizarían la escritura de mujeres en



América Latina. La autora se detiene en escritoras como Victoria Ocampo, Reina Roffé y Carmen Boullosa. Entre los ensayos reunidos figura “Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray sobre la narrativa de Diamela Eltit” de Áurea María Sotomayor, quien pone acento en lo que ella llama “lo barroco eltitiano marginal” y la vocación performativa de su obra de carácter eminentemente político.

Leonidas Morales publica en 2004 un análisis textual de las obras de Eltit, renovando la idea de los sistemas literarios y tendencias postuladas por Cedomil Goic, en *Novela chilena contemporánea, José Donoso y Diamela Eltit* (2004). En este ensayo plantea a estos dos escritores como claves que marcan etapas en la literatura chilena, señalando a *El obscuro pájaro de la noche* (1970) como el fin de la vanguardia que habría además comenzado con María Luisa Bombal, mientras que Eltit a partir de *Lumpérica* (1983) se ubicaría en la inauguración de la fase neovanguardista y posmoderna. Entonces ambos escritores ocuparían un lugar determinante en la historia contemporánea del género narrativo en Chile. Allí se analizan además, *El Padre mío* (1989) y *El infarto del alma* (1994) como testimonios compuestos de episodios autobiográficos, y se reflexiona sobre el valor y rol del registro fotográfico en el género narrativo. El trabajo de Leonidas Morales pasa por la reflexión sobre el sentido de las mutaciones genéricas y el estudio de las estructuras en textos como *Los trabajadores de la muerte* (1998).

Cecilia Sánchez en *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte* (2005) realiza un amplio trabajo exploratorio sobre la configuración del cuerpo en Chile y Latinoamérica a partir de la década los 70. Para ello se introduce en distintos tipos de discursos, como el médico, filosófico, feminista; y en manifestaciones tanto artísticas y como literarias, como la performance, la fotografía, la lingüística y la prosa. Dedicar un apartado a *Lumpérica* con un ensayo titulado “*Lumpérica* y la palidez repetitiva de la escritura”, en el cual aborda a partir de la idea de cuerpo en escena al modo de una puesta en escena teatral.

Bernardita Llanos en el año 2006 publica *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*, que constituye un conjunto de estudios tanto de la academia norteamericana como chilena. Entre ellos los investigadores figuran: Eugenia Brito con “Utopías y quiebres en la narrativa de Diamela Eltit”; Gwen Kirkpatrick con “El hambre ciudad de Diamela Eltit: forjando un lenguaje del Sur”; Mary Beth Tierney-Tello con “Testimonio, ética y estética en Diamela Eltit”; Rubí Carreño con “Pasiones maternas y carnales en la narrativa de Diamela Eltit” y Fernando A. Blanco con “Poéticas de alienación y muerte en *Mano de obra*”. El

conjunto de los trabajos tiene como base la idea de un diálogo Norte/Sur en términos simbólicos, inscribiendo la obra de Eltit en las voces que representan como puntos de inflexión las narraciones de lo excluido y disidente. Eugenia Brito presenta aquí un análisis donde analiza los puntos clave de la obra de Eltit que marcan una separación con el canon tradicional chileno tomando como puntos de análisis los conceptos de familia y Estado; y por otra parte, Kirkpatrick (2006) en su estudio sobre la formulación de un “lenguaje del sur” en varias novelas de Eltit, piensa en aquel lenguaje que no guarda relaciones con los círculos de poder y que se encuentra alejado de centros económicos y culturales, como literalmente lo está el sur de Chile, e indaga en su valor metafórico.

La Universidad de Chile realiza el mes de octubre del año 2006 un importante coloquio sobre la obra de Diamela Eltit en Santiago de Chile titulado “Coloquio Internacional de Escritores y críticos: homenaje a Diamela Eltit”. Como recopilación de la amplia cantidad de artículos allí expuestos aparece *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales* (2009) bajo la edición de Rubí Carreño Bolívar. Dicho compendio reúne a los más destacados teóricos en torno a la obra de la autora en Chile y en Estados Unidos, apelando con ello a lo local y a lo global. Entre los locales figuran Nelly Richard, Leonidas Morales, Kemy Oyarzún, Rodrigo Cánovas, Eugenia Brito y Raquel Olea, entre otros. Y entre los extranjeros Francine Masiello, Gwen Kirkpatrick, Roberto Hozven, Mary Green y Jean Franco, entre otros<sup>49</sup>. El compendio está

---

<sup>49</sup>Los títulos reunidos en este volumen son: “Introducción, ¿Qué eres? Una torpe, alerta, alarmada, pasafronteras” (13-21) de Rubí Carreño; “Diamela Eltit. Algunos años antes, algunos años después” (25-32) de Rodrigo Cánovas; “Los espacios significantes en *Por la patria* de Diamela Eltit” (33-48) de Eugenia Brito; “El polisistema narrativo de Diamela Eltit” (49-60) de Julio Ortega; “La materialidad del lenguaje en la narrativa de Diamela Eltit” (61-74) de Gwen Kirkpatrick; “La escritura disidente de Diamela Eltit” (75-90) de Roberto Hozven; “El deseo de los condenados: constitución y disolución del sujeto popular en dos novelas de Diamela Eltit, *Por la patria* y *Mano de obra*” (91-102) de Raquel Olea; “Algunas reflexiones sobre la representación de lo maternal en las novelas de Diamela Eltit” (105-108) de Mary Green; “Mitos y madres en la narrativa de Diamela Eltit” (109-116) de Bernardita Llanos M.; “Acercamiento a *Por la patria* desde otro siglo. Reflexiones sobre el presente y nuevas miradas al pasado” (117-124) de Dánisa Bonacic; “Poética y prácticas de la alienación en *Mano de obra*” (125-132) Fernando A. Blanco; “Corruptos por la impresión: Vigencia de *Lumpérica* hoy” (133-146) de Kemy Oyarzún; “Cuatro exégesis de *El cuarto mundo*” (147-154) de Silvia Goldman; “Estrategias de dominación y resistencia corporales: las biopolíticas del mercado en *Mano de obra* de Diamela Eltit” (155-164) de Michael J. Lazzara; “Diamela Eltit o el infarto del texto” (165-172) de Javier Edwards Renard; “La verdad del testimonio y la verdad del loco” (175-190) de Leonidas Morales; “El juego de la representación en *Puño y letra* de Diamela Eltit” (191-200) de Mónica Barrientos; “De *Puño y letra*. Justicia, documento y ética” (201-215) de Daniel Noemi; “Diamela Eltit: La memoria compartida” (217-224) de Nelly Richard; “De la crueldad (Diamela Eltit y las reinenciones del teatro chileno)”(225-238) de Cristian Opazo; “Práctica de la Avanzada: *Lumpérica* y la figuración de la escritura como fin de la representación burguesa de la literatura y el arte” (239-260) de Jaime Donoso; “Cuenta regresiva: Imagen, texto y la cuestión del observador” (261-272) de Valeria de los Ríos; “De/signar. Graffías paradójicas en la obra de Diamela Eltit” (273-282) de

dividido en cuatro partes tituladas: “Reconocer su propia cara...poéticas en torno a Eltit”, “El arte de la intención...lecturas y relecturas”, “Lo que persiste es su mano enterrada...Eltit y el testimonio”, “Inversión de escena...fuera de contexto” y “Se hace arte para no morir de hambre: el trabajo de taller y su maestría”.

Pilar Álvarez-Rubio en *Metáforas de la casa en la construcción de identidad nacional: cinco miradas a Donoso, Eltit, Skármeta y Allende* de 2007, se aproxima por medio de la narrativa de los años 70, 80 y 90 a la identidad nacional. La autora analiza específicamente *Casa de campo* (1978) de José Donoso; *Por la patria* (1986) de Diamela Eltit; *Soñé que la nieve ardía* (1975) de Antonio Skármeta; y *La casa de los espíritus* (1982) e *Hija de la fortuna* (1999) de Isabel Allende. Álvarez-Rubio aborda el trabajo de Eltit apelando a su calidad exploratoria en espacios excluidos históricamente y a su capacidad de relativizar el carácter monológico del discurso histórico oficial asociado a una cultura hegemónica occidental masculina.

Rubí Carreño Bolívar publica en 2007 *Leche amarga, erotismo y violencia en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*, donde incursiona en las voces de los cuatro narradores chilenos y sus discursos erótico-violentos. En el caso de Diamela Eltit, Carreño Bolívar indaga en las posibilidades de los cuerpos heterogéneos y su potencialidad como signos desacralizadores y destructores de estereotipos. En el mismo año aparece el estudio *La huella de Eros y Thánatos: la palabra en movimiento en el juego entre tropos, metáforas y deconstrucciones lingüísticas* (2007) de Auli Leskinen de la Universidad de Helsinki, donde la teórica se ocupa del cambio lingüístico y literario que aporta la obra de Eltit en el escenario de la narrativa contemporánea.

Una de las más importantes teóricas es la británica Mary Green de la Universidad de Manchester, quien en *Diamela Eltit. Reading the Mother* (2007) evalúa el proyecto de Eltit como una irrupción de la literatura femenina en el contexto literario chileno e interpreta el imaginario de Eltit como una manifestación de la irrupción en un sistema patriarcal y analiza

---

Andrea Bachner; “El padre mío después de Pinochet, otros patronímicos” (283-293) de Richard Astudillo Olivares; “El trabajo de taller: Diez personas tendidas en la plaza” (295-304) de Andrea Jeftanovic; “Diario apócrifo y elíptico de un atrevimiento” (305-316) de Carina Maguregui; “Manos a la obra” (317-324) de Lina Meruane; “Artesanos de palabras: la experiencia del taller literario de Diamela Eltit: 1995-1998” (325-330) de Nicolás Poblete; “La vi entrar por Avenida Italia o testimonio de una estudiante de liceo fiscal” (331-338) de Verónica San Juan.

las imágenes de la maternidad. El estudio de Green se focaliza en la producción narrativa de Eltit entre *Lumpérica* (1983) y *Los trabajadores de la muerte* (1998).

En Argentina aparece la compilación de Antonio Gómez titulada *Provisoria-mente. Textos para Diamela Eltit* (2007) que reúne trabajos de John Beverley, Diamela Eltit, Gerardo Gómez Michel, Sebastián Reyes G., Rubén Antonio Sánchez, Magdalena López, Igancio M. Sánchez Prado, Mariana C. Zinni, Nicolás M. Vivalda, Ignacio López-Vicuña, Lucía Herrera M. y Jean Franco. Las reflexiones de esta compilación se centran en dos problemas fundamentales, uno es la ética de la literatura, vale decir si un texto o práctica literaria hace bien o mal al medio al cual pertenece; y lo otro es el valor de la literatura como práctica de resistencia o transgresión social y estética. Ambas problemáticas se centran en la narrativa de Diamela Eltit bajo la argumentación de que su obra sería “activista” y se encontraría radicalmente comprometida con su contexto de producción.

Leonidas Morales en *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna* (2008) profundiza en narraciones vinculadas al discurso testimonial presentes en la narrativa chilena. El corpus de autores son: Baldomero Lillo, Fernando Santiván, Manuel Rojas, José Donoso, Diamela Eltit y Roberto Bolaño. Los textos de Eltit analizados bajo este perfil son *El padre mío*, *El infarto del alma* y *Puño y Letra*. De acuerdo a Morales el aporte de estos testimonios radicaría en el tipo de personaje a quien se le otorgan voz y a la forma rupturista en que están contruidos.

“A 25 años de *Lumpérica* de Diamela Eltit” se tituló el Simposio que tuvo lugar en la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile el 21 de agosto de 2008. Evento sobre el cual Raquel Olea redactaría “Contrapuntos narrativos: lenguaje verbal e imagen visual en *Lumpérica* de Diamela Eltit” aparecido ese mismo año en la revista *Taller de letras* Nro. 43. En este artículo Olea profundiza en la construcción del cuerpo físico a partir del texto y de la imagen, teorizando para ello sobre la necesidad de la novela contemporánea de ampliar sus registros y formas de representación.

Más tarde bajo la autoría de Bernardita Llanos aparece en Norteamérica *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile: Brunet, Bombal, and Eltit* (2009). Amplio estudio de estas tres prominentes voces narrativas donde se introduce de manera particular en el caso de la narrativa de Diamela Eltit en los cuerpos de la escritura y la maternidad, específicamente en *El cuarto mundo* y *Los vigilantes*.

Krzysztof Kulawik publica en España *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca* (2009), en el cual analiza las obras de Severo Sarduy, Diamela Eltit, Osvaldo Lamborghini e Hilda Hilst; autores en los cuales observa sexualidades ambiguas y transitivas hermanadas con un lenguaje neobarroco. Kulawik en el caso de Eltit se detiene en *Lumpérica* y *El cuarto mundo*, y postula a que por medio de un lenguaje alegórico y transgresivo se configuraría una exaltación homo-erótica.

Carmen Hernández publica *Insubordinación: Diamela Eltit y Paz Errázuriz. Urgencia y emergencia de una nueva postura artística en el Chile post golpe (1983-1994)* (2011), donde se detiene en el gesto político contenido en el arte y la literatura al sacar a la luz figuras marginales de la sociedad. Propone una reflexión a través de las imágenes y la escritura como signos de resistencia estéticos, y para ello se involucra con la fase visual de Diamela Eltit y con *El infarto del alma* (1994).

Entre las más recientes entrevistas publicadas se sitúan: “Una charla con Diamela Eltit” de Eun-kyung Cecilia Choi en *Journal Issue* Nro. 37 de la Universidad de California y “Entrevista a Diamela Eltit: la literatura es el espacio donde se pueden realizar operaciones metafóricas y conceptuales” de Adrián Ferrero en *Confluencia: revista hispana de cultura y literatura* Nro. 27 (2011); y entre los artículos: de Agustín Pastén “Radiografía de un pueblo enfermo: la narrativa de Diamela Eltit” en *A contracorriente* Nro. 1 (2012) y de Lola Colomina Garrigos “Paratextualidad y metaficción como discurso contestatario a la lógica capitalista en *Mano de obra* de Diamela Eltit” aparecido en *Confluenze* Nro. 27 (2011).

En Europa se publica *Arpillera sobre Chile. Cine, teatro y literatura antes y después de 1973* el año 2013, conjunto de estudios editados por Annette Paatz y Janett Reinstädler. Se reúnen aquí trabajos relativos a diferentes manifestaciones escriturales y visuales con autores como Verónica Cortínez, Manfred Engelbert, Sabine Schlickers, Benjamin Loy y Friederike von Criegern. Abordan la obra de Diamela Eltit los artículos “Cuerpos sociales, antes y después: desde Manuel Rojas a Diamela Eltit” de Annette Paatz y “No deje que el olvido nos mate dos veces: la política de la memoria en el teatro chileno de mujeres antes y después de 1973” de Janett Reinstädler.

Los estudios en torno a la obra de Diamela Eltit registrados tienen diversos enfoques, entre los más predominantes están los que la insertan dentro del campo de los estudios de género, las narrativas de post golpe militar, y los concentrados en la crisis de representación literaria posmoderna. Como temas de estudio recurrentes aparecen la marginalidad, el cuerpo

físico/textual, la política, la historia de Chile a partir de la dictadura militar y las dinámicas de mercado neoliberal. El interés de los teóricos es constante a partir de la década de los 90 con trabajos tanto en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa.

En lo relativo a los estudios sobre la corporalidad, el corpus revisado da cuenta de que son relativamente cuantiosos, y que muchos de ellos se asientan en teorías feministas y de género; o en la construcción del sujeto en el contexto de la posmodernidad y de la imagen visual. Por otra parte los trabajos relativos al dolor físico son escasos y el tema es abordado en algunos análisis sólo como un alcance relativo a la corporalidad pero de manera superficial.

### 3. Fundamentos teóricos

En el siguiente apartado nos interesa fundamentar la idea base de la investigación, que consiste en que la narrativa de Diamela Eltit está marcada por el dolor físico como un signo persistente en sus narraciones y por lo tanto determinante en su eventual significado. El cuerpo sometido a una lógica de la desarticulación social se vuelve doliente. Es ahí cuando el dolor se hace una presencia constante e inagotable que se moldea dependiendo de los distintos escenarios donde se sitúe. Cabe señalar que situamos la obra de la autora en el marco de las narrativas posmodernas latinoamericanas y que metodológicamente nos enfocaremos en el carácter metaficcional de su obra y los alcances que ello conlleve<sup>50</sup>.

Para el trabajo de interpretación requeriremos en primera instancia de la definición y teorización de dos conceptos claves, que son cuerpo y dolor físico. Dichos conceptos serán abordados a partir de las definiciones que surgen de la modernidad y que ponen particular acento en la dimensión social de estos constructos. Enfatizaremos particularmente los aspectos que guardan relación con la politización del cuerpo y la representación narrativa, como lo son las dinámicas de coartación física y el caso de la violencia material y simbólica.

Bajo estas consideraciones y apelando a la idea de la literatura como discurso social, las definiciones de cuerpo que nos concentran van en dos líneas. La primera es la que concibe el cuerpo como un mapa de marcas biopolíticas (Foucault 1976; Agamben 1995; Esposito 2004), atendiendo para ello a la idea de cuerpo anormal o periférico y la estructura panóptica como sistema de control. Una segunda línea se orienta a la reflexión metaficcional, que

---

<sup>50</sup> En el contexto de las narrativas posmodernas que asumen una conciencia y un tratamiento de la crisis del lenguaje y de la representación en términos tradicionales, cabe plantear la pertinencia de la metaficcionalidad (Giraldo 1997). Esta metaficcionalidad, ó autoconciencia del texto, se encontraría particularmente asentada en la narrativa; lo que se explicaría por un agotamiento del género literario en términos tanto estructurales como discursivos (Veres 2010). El debate sobre las condiciones de la metaficcionalidad y sus alcances es amplio, para este trabajo en términos metodológicos nos parecen consistentes las definiciones de Linda Hutcheon (1980) y de Patricia Waugh (1984), puesto que en mayor o menor medida ambas asientan la metaficcionalidad como una característica determinante de la posmodernidad narrativa. Por una parte Hutcheon plantea que la metaficción sería una ficción sobre ficción, esto es, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y o narrativa, hecho con el cual se pone en crisis la verosimilitud de la narración, asunto sobre el cual el papel del lector resulta fundamental (Gil González 2001). Y por otra, Waugh señala que: “la metaficción está presente en aquellas obras de ficción que de forma autoconsciente y sistemática llaman la atención sobre su condición de artificio creado, para así plantear cuestiones sobre las relaciones entre ficción y realidad” (Waugh 1984: 34); propuesta con la cual queda de manifiesto la relevancia de un entorno socio-crítico respecto del texto. Las formas de manifestación de esta metaficcionalidad son diversas y a nuestro juicio en la narrativa de Diamela Eltit estaría presente por medio de relaciones intertextuales (que apelan a otros textos literarios o paratextos), constantes rupturas de verosimilitud de manera esencial, a través de una identificación del cuerpo físico con el texto propiamente tal.

concede el texto como un cuerpo enfatizando particularmente la fragmentación del cuerpo textual y la narración.

Por otra parte, la definición de dolor corporal que nos convoca apela a su significado en el “texto/cuerpo” y sus formas de representación narrativa. Al respecto nos interesa Scarry (1985) con su teoría sobre el dolor físico y sus posibilidades de representación a través del lenguaje. Enfatizaremos en este apartado aspectos relativos a la violencia, a la ruptura y transgresiones de márgenes como formas de representación del dolor físico.

### **3.1. Definición de cuerpo y dinámicas de coartación**

La definición de cuerpo que abordaremos tiene su origen en la clásica propuesta de Michel Foucault, vale decir del cuerpo entendido como un mapa social marcado por biopolíticas que lo rigen y gobiernan. Siguiendo con el mismo autor, nos interesa profundizar en la aplicación de la estructura panóptica como sistema de control sobre los cuerpos y en la disidencia de los mismos en un sistema de signos excluyentes.

La lectura del cuerpo a partir de la modernidad<sup>51</sup>, deja de manera consistente de remitirse a la biología como dictaminadora de funciones y significados acabados. Y en cambio, se abre una brecha que relativiza esta concepción y le otorga al cuerpo una connotación social y constructiva. En este contexto cabe la definición de cuerpo sobre la cual sustentamos nuestra investigación, es decir el cuerpo concebido como una entidad marcada por la biopolítica. O en otras palabras, el cuerpo concebido como un mapa político y un conjunto de saberes connotados. Entonces, apelamos a una entidad construida por distintos tipos de discursos y delimitado por una normativa que lo coarta y lo define en sus significados móviles y relativos.

Las consideraciones de la biopolítica son fundamentales en tanto a la comprensión de los regímenes normativos que definen la corporalidad (Foucault 1964, 1975, 1976, 1984) y viene

---

<sup>51</sup> A partir de la modernidad el cuerpo es considerado el signo del individuo, el lugar de la diferencia y de su distinción, como señala David Le Breton en *Antropología del cuerpo y modernidad* (1995). De esta forma, “la fuerza de esta individualidad es una marca que divorcia al cuerpo de su entorno natural, y con ello se refuta la disciplina histórica que señaló que el cuerpo pertenecía a la naturaleza y no a la cultura” (Le Goff 2006: 18). A propósito de ello Le Goff señala también que: “En la disciplina histórica, durante mucho tiempo ha reinado la idea de que el cuerpo pertenecía a la naturaleza y no a la cultura. Ahora bien, el cuerpo tiene una historia. Forma parte de ella. Incluso la constituye, tanto como las estructuras económicas y sociales o las representaciones mentales de las que es, de algún modo, su producto y agente” (Le Goff 2006: 18). Sobre esta nueva conceptualización se visualiza el cuerpo inserto en un medio y como parte de una historia, con lo cual la dimensión política pasa a cumplir un rol primordial. La política es entendida en este contexto en su sentido más amplio, vale decir como el ejercicio del poder. Concepción a partir de la cual se inaugura la noción de biopolítica como el ejercicio del poder sobre los cuerpos, que pasó a tener relevancia primordial para pensar el cuerpo.



con ello a revolucionar la forma de entender la corporalidad a partir de las ciencias humanas. Por lo cual abordar el potencial significado del cuerpo físico hoy, implica abordar su vertiente social y moldeamiento histórico. Roberto Esposito señala que existe un vínculo real y material de la política con la biología (Esposito 2006), con lo que quiere destacar que esta manera de comprender el cuerpo toca también las formas más básicas de la materialidad física, que son igualmente parte de la formulación de significados.

Al plantear la corporalidad desde esta perspectiva podemos establecer un diálogo entre cuerpo y textualidad. Como señalamos en un comienzo, entendemos el cuerpo en dos vertientes: en primer lugar el cuerpo físico como un espacio signado y habitado por la biopolítica; y en segundo lugar, cuerpo como texto. En este último sentido, cabe señalar la reflexión que atañe a la concepción del cuerpo como un mapa textual sobre el cual se establece un cruce sostenido de distintos tipos de discursos y poderes. Por ello, nos parece pertinente la pregunta por el discurso donde tanto la ficción como el registro de la realidad están en crisis, y el texto en cuanto a estructura tiene una característica que nos llama la atención particularmente que es fragmentariedad.

### **3.1.1. El panóptico de Michel Foucault**

Siguiendo la línea de reflexión de la biopolítica, nos interesa aproximarnos a las mecánicas que operan sobre la corporalidad física y sus eventuales repercusiones simbólicas. A este respecto, nos detendremos específicamente en el concepto de panóptico.

Volviendo a la concepción de la corporalidad: “Foucault designa el cuerpo ideal, el cuerpo del hombre máquina carente de discurso [...] inserto en dispositivos sin ofrecer ningún tipo de resistencia. En el siglo XVIII, el cuerpo dócil era el lugar donde el poder inscribía su anatomía política, resultado de las sucesivas modelaciones y manipulaciones bajo el mecanismo disciplinario” (Aguilera Portales 2010: 33). Esta concepción del cuerpo al servicio de la política dominante dialoga con la idea del cuerpo como primera máquina creada por la modernidad (Esposito 2006). Y por lo tanto creación humana a favor de los sistemas de poder y dominación que también determinan la biología.

Con el objetivo de comprender la forma y el funcionamiento de la estructura panóptica y sus implicaciones estético-literarias, en primera instancia resulta pertinente definir algunos conceptos elementales. Tal es el caso de las nociones foucaultianas de “disciplina” y “anatomía política”, para luego dar lugar a la definición de panóptico. El cuerpo entendido

como parte fundamental de una trama política, está sometido y marcado por relaciones de poder. Este ejercicio del poder se lleva a cabo por “disciplinas”, las cuales son esencialmente técnicas y métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, y garantizan su sujeción, utilitarismo y docilidad. Sobre ello añade: “la disciplina fabrica individuos” (Foucault 2004: 175). El cuerpo humano se instala de esta forma en una dinámica que lo vuelve funcional en base a una coerción disciplinaria. Dicha dinámica fue llamada por Foucault “anatomía política” (2002), lo que constituye en otras palabras una mecánica del poder.

El cuerpo entendido de esta manera, es parte de un sistema de control y de estructuras de coerción. Uno de los dispositivos de control fundamentales que retoma y analiza la obra de Foucault es el “panóptico” de Jeremy Bentham<sup>52</sup>, estructura carcelaria que se define del siguiente modo:

El *Panóptico* de Bentham es una figura arquitectónica de esta composición. Conocido es su principio: en la periferia una construcción en forma de anillo; en el centro una torre, ésta con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción [...] Basta entonces con situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar [...] (Foucault 2004: 302).

A partir de esta estructura carcelaria se ha logrado profundizar en las formas y métodos de control de los cuerpos en un contexto actual. La cárcel panóptica repercute directamente sobre los cuerpos, ya que ejerce un dominio total sobre el comportamiento. Permite a través de la vigilancia y el castigo, el dominio de las conductas y el control de la materialidad física humana.

El autor inicia *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*<sup>53</sup> publicado en el año 1975 con una imagen de suplicio, que consiste en el descuartizamiento público de un sujeto condenado a muerte por comportamiento delictual. Esta imagen cruel de una muerte a sangre fría en la plaza central, como muestra de lo que significaba en ese entonces una conducta indeseada, queda cristalizada en un pasado remoto cuando el autor da paso a las nuevas formas de control de tipo carcelarias. Como él mismo señala, refiriéndose a los cambios con la aparición

---

<sup>52</sup> Abogado y filósofo inglés reconocido como precursor del utilitarismo en el siglo XVIII, que dedicó gran parte de su trabajo a la reforma penitenciaria, contexto en el cual surgió el “panóptico”. Sus ideas llegaron a hacerse eco en Latinoamérica en boca de Andrés Bello y José Joaquín de Mora, quienes contribuyeron con sus ideas al debate sobre sistemas penitenciarios entre 1830 y 1840 (Aedo Fuentes 2012).

<sup>53</sup> Título original: *Surveiller et punir : naissance de la prison* (1975).

de las cárceles: “Entre las modificaciones, señalaré una: la desaparición de los suplicios [...] cierta discreción en el arte de hacer sufrir, un juego de dolores más sutiles, más silenciosos, y despojados de su fasto visible” (Foucault 2004: 15).

Esta estructura sintetiza una posibilidad de lectura de la sociedad moderna en cuanto a regímenes de dominio; y funciona como una pauta de análisis que ha trascendido muchas esferas de conocimiento, y no es nuevo que se ha ampliado a la esfera de la estética y de la ficción. En *Vigilar y castigar* (2004), uno de los textos fundamentales de análisis moderno de las estructuras de poder de la sociedad, la función de la estructura carcelaria panóptica se describe así: “[...] una especie de laboratorio de poder. Gracias a sus mecanismos de observación, gana en eficacia y en capacidad de penetración en el comportamiento de los hombres” (Foucault 2004: 208).

Adquiere sentido considerar este concepto cuando hablamos de un contexto post golpe militar en Chile, con todas las implicancias que ello conlleva. En este contexto podemos mencionar dos hechos concretos que tienen relación con la coartación de los cuerpos. Primero, la tortura, encarcelación y dominio ejercido sobre los cuerpos de los ciudadanos chilenos durante los 17 años que duró el régimen dictatorial. Y en segundo lugar, el abismante sistema neoliberal vigente en Chile a partir del mismo período, donde los cuerpos están por una parte supeditados a las exigencias de los modelos de mercado y por otra, condenados a la precariedad de un sistema económico y socialmente deficiente. Pertinente a este panorama es la concepción de la sociedad que se instala y se visualiza: “El Panóptico [...] debe ser comprendido como un modelo generalizable de comportamiento; una manera de definir las relaciones de poder con la vida cotidiana de los hombres [...] el Panóptico se considera jaula cruel y sabia” (Foucault 2004: 208).

Esta teoría sobre la dinámica del poder tiene la particularidad de reconocer que las batallas se libran literal y simbólicamente sobre el cuerpo, que es el primer lugar habitado por el control. Desde esta perspectiva la denominación de la corporalidad como elemento cultural cobra tal preponderancia, que saberes como la biología quedan supeditados al discurso. Este desplazamiento le otorga flexibilidad a la corporalidad en lo relativo a los significados y funciones, hecho que se ve reflejado en los imaginarios culturales. La vigencia de este sistema se resume en el cumplimiento de las siguientes necesidades: “El panoptismo es capaz de - reformar la moral, preservar la salud, revigorizar la industria, difundir la instrucción, aliviar las cargas públicas, establecer la economía - [...]” (Foucault 2004: 208).

El mismo autor en *La Historia de la locura en la época clásica*<sup>54</sup> publicado en 1964 problematiza la noción de cuerpo sano e insano, para lo cual realiza una división. Esta escisión involucra el desplazamiento literal y simbólico de estos dos distintos tipos de cuerpos opuestos (Foucault 2004). En este contexto, el cuerpo excluido socio-político tiene un rol similar al del enfermo, por lo que ambos juegan un rol indiscutiblemente relacionado al del loco. Todos ellos constituyen residuo y sustancia simbólicamente indeseada, por lo tanto son amenazantes a la lógica social dominante.

Si entendemos la locura como una condición que repercute en lo físico, resulta pertinente que Foucault se asiente en la llamada época clásica<sup>55</sup>, sin embargo la complejidad del concepto de sujeto loco u enfermo, es extensible en el tiempo. La locura representa una amenaza para el proyecto de racionalidad, vale decir para el sistema económico productivo, la moral y la religión. Como manifiesta Portales Aguilera: “el cuerpo sufre una inscripción disciplinaria en la sociedad moderna, en nombre de la racionalidad organizada, una inclusión forzada e institucional que inaugura un nuevo modelo de sociedad: la sociedad disciplinada” (Aguilera Portales 2010: 29).

La enfermedad, el deterioro y el dolor, vale decir: la condición de insano, es en buena parte una convención social, un acuerdo entre poderes, y por lo tanto son refutables. Los cuerpos residuales o excedentes de un “corpus deseado” son un síntoma de la exclusión y el desajuste de una estructura social selectiva y aparentemente fija.

---

<sup>54</sup> Título original: *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1964).

<sup>55</sup> Foucault problematiza lo que él denomina la época clásica en Francia (siglos XVI y XVII), puesto que en este período es donde se corta un diálogo entre la razón y la sinrazón, y se inicia un monólogo de la razón. Es también en este período donde la locura se considera “enfermedad”, y se determina como tratamiento por primera vez el encierro. El autor problematiza en el primer capítulo la llamada “Nave de los locos” o “Narrenschiff” (Foucault 2004: 21), que originalmente fue una obra satírica publicada en 1494 por el teólogo Sebastian Brant (1457-1521). Este barco se llevaba los considerados insanos mentales lejos de tierra firme para dejarlo perdidos en medio del mar y de este modo erradicar la locura de la sociedad. Foucault utiliza esta imagen que además pudo haber tenido existencia real, y aborda el tema del encierro, el comienzo de la psiquiatría y la nueva forma de entender el cuerpo y la mente humana. Esta imagen nos parece pertinente, en tanto la normalización social que realiza de la condición mental humana, lo cual tiene repercusiones directas en los cuerpos de los excluidos. Esta idea se reitera a partir de la modernidad como parte de las dinámicas de control social.

### 3.2. Definición de dolor

El dolor puede tener distintas connotaciones en cuanto a su representación y significado. Dos vertientes principales a nuestro juicio serían: el dolor físico, que se relaciona directamente con la materia, vale decir, con el dolor que se concentra en el cuerpo y los órganos que lo conforman; y la del dolor simbólico, que se vincula más estrechamente a una condición del espíritu. Ambas líneas de significación pueden ser simbólicas o literales, y ambas pueden ser de igual modo propuestas de forma simultánea. Nos interesa de manera particular la primera vertiente que se concentra en el dolor físico. Pese a que nuestra atención estará concentrada en este aspecto, incursionaremos de igual modo en la segunda línea ya que en muchos casos hay un vínculo concreto de significados cruzados.

El dolor físico en la realidad se presenta por una parte como síntoma o consecuencia de enfermedad o accidente; y por otra, como el síntoma o resultado de algún tipo de violencia, vale decir, como el resultado de una voluntad, ya sea propia o externa, de provocar dolor.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE) se concentra en dos primeras acepciones en hacer la distinción anteriormente señalada, y dice: “Sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior”, y “Sentimiento de pena y congoja”. Estas definiciones básicas en lengua española dan cuenta de estas dos acepciones.

En un plano abiertamente filosófico, hay que citar la definición de dolor que Cristóbal Pera ofrece en su *Diccionario filosófico de cirugía* de 2003, donde coloca énfasis en el sentido más amplio que vincula aspectos filosóficos a conceptos médicos. En su definición y descripción de dolor señala:

El dolor no tan sólo se correlaciona, en su intensidad, con la lesión de los tejidos, sino que es influido, como experiencia personal, por la atención que le presta por quien lo sufre [...] En este sentido personal, el dolor es una experiencia perceptiva y afectiva que viene determinada por la *historia* del individuo que lo sufre (Pera 2003: 142).

Esta definición plantea como premisa la subjetividad del concepto, ya que el dolor se encontraría sujeto a la experiencia de quien padece la dolencia. De ello se desprende el valor de individualidad inherente y difícil de cuestionar que posee el tema. Esta individualidad es absoluta en el nivel de la sensibilidad, y es por lo tanto intransmisible a otro sujeto. Esta condición de lo irreproducible es lo que determina el conflicto entre la realidad y la ficción como espacios de contacto y de materialización de un evento.

En su apartado sobre la definición de dolor, Pera propone distintos tipos. Entre ellos, nos parece pertinente mencionar la definición de “dolor agudo” que establece, ya que aporta algunas ideas vinculables al tema en cuestión. Dice así: “El dolor agudo, para el que no se plantea un tratamiento neuroquirúrgico, como tal dolor, es una respuesta a una lesión traumática y/o inflamatoria de los tejidos” (Pera 2003: 143). Esta caracterización del dolor pretende aparentemente vincular su valor material al simbólico, asumiendo con ello la subjetividad y complejidad de su significado.

### **3.2.1. Dolor y narración**

El lenguaje puede nombrar y definir a través de estrategias narrativas como la descripción, para contar eventos relativos al cuerpo y al dolor. En la tragedia griega, el dolor cumple un rol fundamental vinculado al “castigo y la elevación” (Martínez-Pulet 2009: 2). Tal es el caso del conocido *Filoctetes* de Sófocles, en tanto es la representación del dolor en su forma más consistente. Dicha narración cuenta cuando Filoctetes es mordido por una serpiente en una pierna como castigo divino. La podredumbre ocasionada por la mordedura lo acompañaría para siempre, por lo que es rechazado y abandonado por Ulises y sus compañeros de empresa en la isla de Lemnos, lugar en el cual pasaría diez años en absoluta soledad. El dolor que lo acompaña lo obliga al grito, al quejido y al llanto constante. Filoctetes es el dolor que porta, o dicho de otra forma el dolor se vuelve protagonista de la narración. Para llevar el dolor físico al plano de la representación se hace uso de distintos tipos de recursos estilísticos, como es el caso de la escritura, con el objetivo de dar cuenta de la intensidad y el sentido que se le adscribe.

Uno de los textos teóricos que ha abordado el tema del dolor físico como tropo con mayor profundidad, es *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World* (1985) de Elaine Scarry. En este texto teórico la autora desarrolla la idea de la dificultad o imposibilidad del lenguaje estructurado para manifestar el dolor físico, y pone acento en las consecuencias sociales y políticas que ello tiene. En varias décadas no se ha escrito un análisis tan acucioso sobre un tema tan intrincado, sobre el cual no se ha teorizado de manera abundante. En el texto introductorio señala:

When one hears about another person's physical pain, the events happening within the interior of that person's body may seem to have the remote character of some deep subterranean fact, belonging to an invisible geography that, however portentous, has no reality because it has not yet manifested itself on the visible surface of the earth (Scarry 1985: 3).

Al tocar el tema de dolor físico nos enfrentamos, de acuerdo a la autora, con la dificultad de la representación y con la idea de que las estrategias de lenguaje que permitirían una aproximación son, por lo tanto, en todos los casos insuficientes. En el plano de lo empírico Scarry señala: “Physical pain does not only simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned” (Scarry 1985: 4). De acuerdo a esta idea, una formulación articulada y lógica del dolor no es posible, ya que implica por esencia una vuelta al llamado pre-lenguaje (por ejemplo a través del grito, el quejido y el llanto). Ello abre la necesidad de una búsqueda del lenguaje que posibilite la representación del dolor en el caso de la literatura.

El evento del dolor es uno de los espacios donde el lenguaje encuentra gran dificultad, y evidencia cómo la representación de este suceso requiere de más de un registro lineal y unánime para expresarlo. Con ello se expone que la claridad y la coherencia de un texto escasamente expresa todo lo que el dolor físico conlleva, ya que en palabras de David Le Breton: “(el dolor) quiebra la voz y la hace irreconocible, provoca el grito, el lamento, el gemido, los llantos o el silencio; y también numerosos fallos en la expresión y en el pensamiento” (Le Breton 2009: 184). Idea con la cual el autor reitera de alguna manera lo propuesto por Scarry, al señalar la dificultad de narrar. El autor apela aquí a la insuficiencia de un relato lineal y unívoco, como lo cual abre paso a la necesidad de nuevos tipos de registros y nuevas formas de narrar una situación de dolor.

Un tratamiento del padecimiento físico a través del desajuste del lenguaje se presenta como una posibilidad consistente de representación en el contexto de la escritura y de la narración. Si bien es el lenguaje a través del cual se da cuenta de conflictos concretos (de momentos y de batallas sociales, políticas e ideológicas), este tiene la particularidad de irse renovando y replanteando en cuanto a su formulación. El ‘Hacer y deshacer el mundo’<sup>56</sup> implica entonces, de acuerdo a la autora, comprender las narraciones del dolor a través no sólo de sus

---

<sup>56</sup> *The Body in Pain* propone por una parte un “deshacer del mundo”, lo que llama en inglés ‘Unmaking the World’, que es lo que ocurriría en el plano de lo real en sucesos como la guerra y la tortura; y “un hacer el mundo”, en inglés ‘Making the World’ a través de la escritura (Scarry 1985).

potencialidades, sino también limitaciones y arbitrariedades; y por sobretodo tener en cuenta su contexto de producción. Por medio de una aproximación de esta índole es que se torna posible comprender este tipo de relatos sobre el dolor y alcanzar con ello un vínculo semántico profundo y eventualmente determinante.

Siguiendo estos lineamientos, iluminador es el trabajo de Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas*<sup>57</sup> (1978), que si bien no se centra en el dolor físico de manera medular, devela las distintas connotaciones de algunas enfermedades a lo largo de la historia y se introduce en las repercusiones estéticas que conllevan. En este caso apela a una politización y estilización del dolor humano orgánico en distintos momentos de la historia, con lo que da cuenta de la subjetivación de la enfermedad y el dolor a través de la palabra escrita. Señala como ejemplo: “la semejanza notable entre los mitos de la tuberculosis y del cáncer se debe, en primer término, a que se cree, o se creía, que ambas son enfermedades de la pasión” (Sontag 2008: 31). Con ello nos indica que la condición de la enfermedad es algo que se interpreta culturalmente, y por lo tanto no hay objetividad<sup>58</sup>.

### 3.2.2. El caso de la violencia

Una de las formas del ejercicio del poder es la violencia, ya sea material o simbólica, que recae como pena particularmente sobre los cuerpos físicos<sup>59</sup>. Un perfil histórico de la represión y el sometimiento da cuenta de su persistencia y de sus variaciones en distintos contextos. En este sentido la violencia guarda una estrecha relación con el dolor físico. Una forma de ejercicio de las transgresiones, y por lo tanto de la violencia, es la que propone

---

<sup>57</sup> Título original: *Illness as Metaphor* (1978).

<sup>58</sup> Susan Sontag también se ha involucrado en el dolor registrado en el periodismo fotográfico en *Ante el dolor de los demás* (2003), y aquí ha reparado en la distancia abismante que existe ante un hecho de muerte o de dolor físico y un otro que lo registra o lo visualiza. De acuerdo a la autora dicha distancia es la que permite una instrumentalización y uso del dolor ajeno para fines políticos ó estéticos.

<sup>59</sup> La violencia sistémica del régimen totalitario de Augusto Pinochet Ugarte es sometida a un intento de borradura por parte de las políticas de la transición democrática de Chile (Richard 1998). Pese a ello la situación de violencia extrema vivida por la sociedad chilena durante diecisiete años de dictadura y sus traumas posteriores encuentran en la literatura y en la crítica social un espacio que posibilita una impugnación a los discursos históricos y la creación de un amplio número de trabajos de ficción y de materiales culturales en correlato con el horror de la represión. La diversidad de formas de violencia y su posterior tratamiento dificultan una sistematización del tema y dan cuenta de la necesidad de trabajar materiales de distinta índole no enfocados en algo que pudiera ser el macro-relato de la violencia, sino que más bien se encargan de evidenciar las micro-historias y los micro-espacios en torno a ello. Esta necesidad por diversificar las voces es un ejercicio contrario a lo efectuado por la dictadura, “que pretendió la homogenización estética basada en el orden, la depuración y la restauración fervorosa de los símbolos patrios” (Errázuriz 2009: 152) en correlato con los hechos de persecución, tortura, desaparición y muerte de cientos de chilenos.



Georges Bataille a través del continuum en *El erotismo*<sup>60</sup> (1957), que devela que el intento de alcanzar a otro genera una ruptura vinculada al deseo.

Más allá de esos alcances queremos considerar el ejercicio de la violencia sobre el cuerpo como parte de la trama social, es decir entendida en su carácter político. Esta vertiente que se inicia particularmente en las ciencias sociales busca comprender la compleja relevancia de la violencia a nivel simbólico, ateniéndose a la idea de que lo traza todo, desde lo privado a lo público. El fenómeno de la violencia reside en la materialidad física, por lo cual las distintas voces que se han dedicado a reflexión del tema, han puesto énfasis en el cuerpo como sitio donde residen los distintos tipos de violencias políticas como la normativa, las heridas históricas y los conflictos individuales (Correa y Landaeta 2009).

Siguiendo a Correa y Landaeta (2009), en las últimas décadas en Latinoamérica a propósito de las dictaduras, el terror de Estado y las altas tasas de criminalidad han llegado a tener grandes ecos estas perspectivas centradas en el ejercicio de la violencia física. Sobre ello, es importante destacar las orientaciones teóricas de autores clásicos como Hannah Arendt en *Sobre la violencia*<sup>61</sup> (1970), donde señala que la violencia entendida como aquellas acciones que para su cometido necesitan de herramientas unidas al poder y la autoridad (Arendt 2014). La violencia entendida de este modo se asienta en el aparato social; y por lo tanto reconocer esta característica abre la posibilidad de esclarecer cómo la violencia es parte de la formación de los sujetos y por lo tanto actúa como parte de la llamada disciplina.

La violencia física entendida como ruptura se puede poner en relación con la imagen de cuerpos dañados, maltratados o de alguna forma, intervenidos; y de ello se puede poner a su vez en relación por ejemplo la formulación de los cuerpos como lugares donde converge la política y la historia<sup>62</sup>. Por otra parte un cuerpo insubordinado es de cierto punto de vista un

---

<sup>60</sup> Título original: *L'Érotisme* (1957).

<sup>61</sup> Título original: *On violence* (1970).

<sup>62</sup> En un contexto más amplio Carlos Jáuregui (2008) recorre la genealogía del tropo caníbal como una aproximación simbólica al sujeto post-colonial en América Latina. El autor destaca la dimensión simbólica del canibalismo en relación a la historia de Latinoamérica como un proceso de formación de identidades, las cuales apelan a la existencia de una otredad. La imagen de lo monstruoso caníbal adjudicada a los indígenas luego de la invasión europea, da un salto simbólico de acuerdo al autor; y por medio de ello se torna posible entender el proceso de colonización, el imperialismo europeo y los nuevos sistemas económicos ingresados a América que más tarde darían lugar a un “capitalismo caníbal” (Jáuregui 2008: 564). Esta perspectiva nos parece vinculable a la situación de violencia que facilita el neoliberalismo en Chile y a las múltiples formas de violencia simbólicas de la transición política. Sobre este momento histórico específico cabe señalar que durante la dictadura militar chilena introdujo el neoliberalismo como sistema económico. Esta instauración siguió su curso en la transición democrática, reafirmada por políticas que potenciaron el sector privado, debilitaron la regulación del Estado y que mercantizaron todas las esperas de la sociedad chilena que a partir de allí se encuentra expuesta a las

cuerpo violento principalmente si se encuentra en un medio represivo, ya que con su presencia interviene un espacio que demanda signos de cumplimiento a la normativa. Esta ruptura y daño posibles de distintos cuerpos, a modo de territorios, tiene en el contexto de esta investigación un sentido estructural y temático, vale decir, recae en los cuerpos que se narran y en el texto igualmente entendido como uno.

Nos llaman la atención los distintos tipos de violencia que podemos desambiguar en las distintas narraciones. Estas diferentes capas se pueden dividir de la siguiente forma, primero en una violencia física literal hacia los cuerpos lastimados o en proceso de ser heridos; segundo, en una violencia simbólica que guarda relación con las marcas socio políticas; y en una tercera violencia que es la apertura de los cuerpos que rompen su circularidad para alcanzar a otro, lo cual enfrenta una violencia. Todos objetos y elementos de una ruptura violenta, que a su vez ejerce fuerzas desde y hacia distinto tipo de poderes.

Como antecedente es importante destacar por último que tras la dictadura chilena, la memoria traumática se convierte en un tema relevante (Lazzara 2007; Richard 2000, 2010). Esta memoria traumática es el resultado de diecisiete años de violencia política, la cual se ve reflejada en distintas dimensiones culturales y literarias que pueden dar cuenta de sus dimensiones y alcances. Según E. Ann Kaplan (2005) el impacto de los crímenes pasados en un estado-nación pueden evidenciarse en forma de síntomas culturales (Kaplan 2005: 68), por lo tanto su impacto y tratamiento en el discurso literario no es menor. Si bien la transición política chilena intentó desde un comienzo controlar antagonismos y confrontaciones bajo la consigna de la reconciliación (Richard 2010: 41), la violencia ejercida bajo el régimen represivo impide el olvido, que en su intento por maquillar la historia genera una nueva forma de agresión. El trauma histórico es otro evento que une o interconecta la experiencia individual y la colectiva.

Ahora, teniendo en cuenta estos antecedentes cabe señalar la pregunta sobre el dolor físico como una entidad vinculada a lo social, a lo político; vale decir, la pregunta por el dolor físico como discurso. Si en primera instancia el cuerpo se moldea como una acumulación de elementos externos y está mediado por lo político, el dolor entonces también se encuentra supeditado a dichas normas. Y entran en juego interrogantes como: ¿qué duele, cómo duele y por qué duele?

#### **4. Urgencia de un cuerpo en el Chile post golpe militar**

En este apartado evidenciaremos la relevancia y las características de los escritos sobre el cuerpo en Chile en el campo de los estudios culturales y literarios a partir de los hechos acontecidos en el país en 1973. Partimos de la idea que la forma de concebir el cuerpo sufre cambios radicales, además de adquirir un realce y urgencia de abordarlo en distintos tipos de discursos.

Cuando nombramos el cuerpo como una urgencia nos referimos a la necesidad abierta de visualizar el cuerpo post golpe militar, es decir abogamos por la aparición de una corporalidad que experimenta cambios como elemento inserto dentro de una trama social. La urgencia surge como respuesta a una negación y a una invisibilización de ciertos cuerpos-signos como los cuerpos periféricos y evidentemente marginales. A lo largo del análisis de las novelas iremos dilucidando cuáles son estos cuerpos.

Estos cambios radicales abogan por una fragmentación de la concepción unitaria de la corporalidad, vale decir, se comienza a hablar de un cuerpo fragmentado por distintos tipos de discursos y que además, en sí mismo pierde su unidad. El realce y la urgencia que apreciamos se evidencia en algunos textos literarios y visuales que se centran en el cuerpo; y en un área importante de la crítica y los estudios culturales que comenzaron a hacerse cargo del tema.

Sostenemos la idea de que a partir del golpe militar en el año 1973 las extremas condiciones de represión y muerte tienen una fuerte repercusión sobre la conciencia del cuerpo, que es el lugar donde recaen las penas, los padecimientos y la desaparición. Esta conciencia del cuerpo se manifiesta en una necesidad por nombrarlo y pensar la naturaleza de su existencia, hecho que se ve evidenciado particularmente a partir de la década de 1980. De acuerdo a Nelly Richard refiriéndose a lo que fue la llamada Escena de Avanzada: “a diferencia de lo que sucede con el arte y ciudad, no se registra ningún antecedente significativo de ocupación del cuerpo en el arte chileno que preceda los trabajos realizados por la “Avanzada” a partir de 1975” (Richard 2007: 78). En este contexto Richard indica cómo las obras de la Avanzada marcan un precedente en el tratamiento del cuerpo en el contexto de Chile, práctica que por lo demás se hizo extensiva a otros artistas, sobre lo cual profundizaremos más adelante. En otras palabras, no se había abordado antes el cuerpo de una forma tan central, experimental y con un sentido político tan definido antes de la dictadura.

Se generan a partir de fines de los 70, de forma casi paralela dos fenómenos relativos al cuerpo. El primero es la incursión al cuerpo físico como tema de creación ficcional. Y en segundo lugar, la ampliación de lecturas del cuerpo físico a nivel teórico. El primer fenómeno se deja ver en distintos tipos de literaturas y escenas de las artes visuales<sup>63</sup>. El segundo fenómeno abarca un amplio campo de estudios, entre los que destacaremos los más relevantes.

Hubo a partir de lo ocurrido en 1973 una urgencia de decir el cuerpo a través de la ficción que es necesario reconocer. Según manifiesta Eugenia Brito sobre el cuerpo en relación al arte en los años 80: “Retomando a los años 80, fue entonces cuando el arte chileno buscó el cuerpo como teatro de una memoria plural y vertiginosa. Bajo diferentes soportes, el cuerpo como dispositivo vector de una producción de un simbólico otro, diferente del oficialismo [...]” (Brito 2010: 60). Con ello la autora realza la necesidad que hubo en ese entonces por trabajar sobre el cuerpo a partir del cuerpo, práctica que no fue privativa de las artes visuales.

En lo pertinente a lo literario, el cuerpo es un tema que se aborda a partir distintos géneros y registros; poesía en el caso de Zurita y narrativa y ensayo en el de Eltit, por citar los dos casos vinculados en cuanto a la representación de la corporalidad. Se genera a partir del proceso de dictadura la necesidad de aparición y visualización de lo marginal físico para evidenciar y cuestionar de alguna forma la precariedad social, la desaparición y la muerte. Dicha necesidad continúa en la transición, y es a partir de este interés que coexisten distintos tipos de discursos y se sustentan hasta la actualidad.

A través de esta propuesta estética se evidencia la disposición de los artistas y escritores de dicho período a innovar por medio de la unión de distintos tipos de registros. Este hecho se une a la necesidad de considerar el cuerpo como soporte artístico, lo que se materializa en los trabajos performativos de Carlos Leppe y Eugenio Dittborn, entre otros; y en la inclusión de distintos tipos de registro en la literatura, como en los ya mencionados casos de Raúl Zurita y Diamela Eltit. En palabras de Richard (2007):

Carlos Leppe, Raúl Zurita y Diamela Eltit llevan el cuerpo a ser productor de signos cuya actividad bordea el lenguaje en la frontera de lo decible [...] y lo impronunciable [...] El cuerpo –llevado a disgregar el orden de la racionalidad lingüística– pone en escena lo otro innominado del lenguaje, su reverso: la materialidad somática y pulsional que ese lenguaje reprime (Richard 2007: 86).

---

<sup>63</sup>Diamela Eltit y Raúl Zurita, CADA y las ya mencionadas Yeguas del apocalipsis, entre otros.

El cuerpo es concebido de este modo como un campo de representación de la realidad material y simbólica de primer orden. Tal es el caso de *Purgatorio* de Raúl Zurita publicado en 1979 que ha sido leído en numerosas ocasiones poniendo acento en su compleja trama intertextual (Carrasco 1989; Lagos Caamaño 1999; Tarrab 2007), en la cual el poeta recurre a un lenguaje científico y particularmente médico; y por otro lado ha llamado la atención por la intrincada propuesta que hace del cuerpo como escenario de padecimientos y políticas devastadoras. *Purgatorio* abre con una imagen del propio autor con la mejilla quemada por el mismo con un fierro candente (Anexo II), lo que a nuestro juicio constituye un gesto decisivo que une la autoimagen y el dolor.

Carlos Leppe por otra parte, estuvo dedicado a la fotografía ya a la performance dentro de la Escena de Avanzada. El artista llevó a cabo un trabajo corporal que significó la subversión de los parámetros estéticos institucionales de ese entonces reinventando su propia apariencia. En *Retrato con hilos* (1975) sus poses “frustraban toda complacencia narcisista por medio de una imagen coercitiva” (Richard 2007: 78). Y evidencia nuevamente esta punzante representación del cuerpo (Anexo III) en *El perchero* (1975) y el video performance *El día que me quieras* (1981), donde hizo uso de su propia figura física para proponer escenas de crisis física e institucional. De acuerdo a Eugenia Brito, Carlos Leppe “[...] supo como pocos aunar una red de conceptos para unir lo biográfico con lo estético y lo político en una escritura corporal y teatral sin precedentes” (Brito 2010: 62).

Eugenio Dittborn como artista visual también estuvo inscrito en los trabajos visuales tematizando el cuerpo y los signos de la dictadura en él adscritos. En *El cadáver, el tesoro* (1991) trabajó los cuerpos desaparecidos con la fotografía real de un detenido desaparecido que está siendo desenterrado. Imagen clara y denunciante de la tortura, muerte y desaparición (Anexo IV). Según Sergio Rojas con este trabajo Dittborn hizo una de las primeras aproximaciones visuales sobre la memoria. Al presentar un cuerpo sin identidad reconocible y por lo tanto, del cual no existen recuerdos, plantea un problema que dará más tarde mucho que hablar (Rojas 2000: 182).

Hacia fines de los 80 otra importante propuesta sobre la corporalidad aparece en escena con Pedro Lemebel y Francisco Casas con Yeguas del apocalipsis. Dúo que intervino diferentes espacios públicos como eventos culturales y lanzamientos de libros. Casas y Lemebel

incursionan en el posicionamiento de cuerpos divergentes y marginales visiblemente gay<sup>64</sup>. Inauguraron con esta propuesta una estética en el espacio urbano sin precedentes y se mantuvieron activos durante la transición política chilena. Uno de sus trabajos performativos se llamó *La refundación de la Universidad de Chile* (1988), en el cual Casas y Lemebel desnudos montados en una yegua entraron a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile que estaba intervenida en este momento por el régimen militar (Anexo V).

Por otra parte, la reflexión teórica se ha movido entre los estudios estéticos, históricos y socio-culturales. En el campo de los estudios estéticos en la problematización del cuerpo han profundizado autores como la ya mencionada Nelly Richard, junto a Justo Pastor Mellado y a Robert Neustadt; en el campo de los discursos historiográficos y socioculturales cabe mencionar el actual “Núcleo de investigaciones: sociología del cuerpo” de la Universidad de Chile que cuenta con un grupo interdisciplinario de investigadores que siguen hasta la fecha produciendo una serie de estudios relativos a la corporalidad y su re-significación. Otro antecedente es la compilación de Álvaro Góngora y Rafael Sagredo titulada *Fragmentos para una historia del cuerpo en Chile* (2010), la que problematiza el cuerpo disciplinariamente desde la historia, focalizándose en temas como lo urbano, lo erótico, el consumo, el racismo y el sistema laboral. El mismo año aparece *Cuerpos contemporáneos: nuevas prácticas, antiguos retos, otras pasiones* (2010) compilación de artículos publicados por la variante editorial de la revista *Actual Marx Intervenciones* que reúne una serie de trabajos pertinentes a la formulación del cuerpo partir de la colonia, pasando por la dictadura y el sistema de consumo neoliberal actual.

En 2005 la filósofa Cecilia Sánchez publica *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*, texto ensayístico que aborda la corporalidad desde distintos tipos de discursos. Sánchez se posiciona en la idea del cuerpo como una entidad compleja capaz de ser narrada desde distintos tipos de registros, pero en el cual la constante es la historicidad. Pone acento en los mecanismos de desarticulación como lo médico, lo mediático y los sistemas económicos. La autora examina cómo el cuerpo en el contexto de Chile ha sido siempre un proyecto social encausado por los poderes dominantes. Ilustrativo históricamente es el periodo de la Independencia de Chile, en el cual: “se propuso la construcción

---

<sup>64</sup> En palabras de Pedro Lemebel: “En 1987, sentados en una vereda del Santiago en dictadura, tomando un vino, pensamos en fundar un colectivo que abriera las puertas de las homosexualidades chilenas. Estaba el sida y la dictadura, y era Semana Santa. Por una ventana abierta se escuchaba la tele y esas películas del Hollywood bíblico. Por eso se nos ocurrió el nombre épico: Yeguas del apocalipsis, como Ben Hur o Cleopatra” ([www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/](http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/)).

institucional de un cuerpo nacional que supuso la negación de minorías étnicas, sexuales y de género. Desde el punto de vista de Andrés Bello, dicho cuerpo debía hermanarse por una lengua culta cuya filiación se hizo depender de la borradura y silenciamiento de léxicos locales y étnicos” (Sánchez 2005: 92).

En definitiva los enfoques reflexivos y teóricos abogan por una lectura historiográfica de la corporalidad, hecho que se condice con el alejamiento de la idea del cuerpo como una entidad unívoca. Vale decir, el cuerpo se aborda desde distintos tipos de discursos, para lo cual el rol de las artes y la literatura ha sido fundamental, en tanto espacio de replanteamiento de significados. Por lo demás la forma de asimilar la historia de Chile también cambia, involucrando elementos que en el pasado no se habían considerado, como la evidente materialidad física y las repercusiones de la historia en su conformación.

Relevante es reconocer la trascendencia que ha tenido establecer un vínculo entre cuerpo y política para hacer posible este tipo de aproximaciones a la realidad. De acuerdo a Sánchez, refiriéndose específicamente al caso de las bullentes performances de los años 80:

Las acciones de algunas de las performances de los 80 elaboran en sus escenas ciertos referentes artísticos que permiten vincular cuerpo y política. En ellas el cuerpo propio desaparece al encarnar el cuerpo social, o bien el cuerpo biográfico actualiza algunos deseos fantasmáticos en donde se establecen tensiones con modelos delineados por la sociedad sobre la base de normativas ideológicas dominantes (Sánchez 2005: 87).

Este vínculo entre cuerpo y política marca, a nuestro juicio, los modos de producción y de recepción de la corporalidad a partir de la dictadura. Los cambios y las condiciones sociales tienen una total repercusión en esta forma de leer la corporalidad y en hacer urgente su visibilidad. La pluralidad de voces y de significados es una constante que hace posible estos nuevos diálogos sobre la materialidad física en el contexto de Chile.

Como bien señala Eugenia Brito en *Campos minados* (1994) refiriéndose al Chile post golpe militar:

Emerge una zona de barricadas hasta entonces impensable en Chile: será el cuerpo, escenario de protesta o de acción histriónica [...] el cuerpo como significante de transgresión al sistema, revelando su insatisfacción, su horror y en ocasiones, el placer de lo inédito en ese descubrimiento [...] Es un cuerpo que se revelará, como ícono de sí mismo, una escritura, cuyos grafos: la llaga, la exhibición, el histrionismo, serán la metáfora que condensará una respuesta al requisado cuerpo nacional (Brito 1994: 13).

Con estas palabras Eugenia Brito hace una síntesis de los principales sentidos subversivos de la corporalidad a partir de ese tiempo, enfatizando con ello toda la relevancia representativa y sus alcances en el imaginario escritural y artístico de Chile. Ahora cabe preguntarse qué repercusiones específicas tienen estos nuevos lineamientos en un proyecto como el de Diamela Eltit en términos globales, vale decir donde el cuerpo es visto y abordado desde distintas perspectivas.



## 5. “Zonas de dolor”: propuesta estética de Diamela Eltit

*Zona de dolor* es el título que elige Diamela Eltit para el trabajo visual que realizó en Santiago de Chile entre 1980 y 1983, donde recorrió prostíbulos, cárceles y hospicios leyendo fragmentos de *Lumpérica*. Allí proyectó imágenes de ella misma en las murallas, lavó e iluminó las veredas (Anexo VI). Contó con la colaboración de la artista visual Lotty Rosenfeld en la cámara, ya que en ese entonces ambas se encontraban estrechamente vinculadas en el trabajo visual a través del grupo CADA<sup>65</sup>. Este trabajo visual ha sido interpretado dando con la preponderancia de un acto expiatorio centrado en el gesto de la limpieza y la iluminación por parte de autores como Nelly Richard (2007), quien además ha puesto acento en la idea de la visibilización de los lugares marginales de la sociedad como una forma de desestabilización de lo institucional.

*Zona de dolor* inaugura la fase de creación visual de la autora, quien estaba en ese entonces comprometida con la idea de ocupar la ciudad haciendo uso de la palabra y la imagen como soportes de creación y manifestación. Esta obra es una de las primeras incursiones de Eltit en el registro visual y marca un precedente relevante de los trabajos de performance realizados en el Chile post golpe militar. Se genera desde un primer momento una preocupación por la forma estética, estableciendo diálogos entre las imágenes y la escritura; y por otra parte, se evidencia un gesto político al intentar representar la marginalidad y con ello evocar y abordar temáticas conflictivas para ese entonces como lo fueron la coartación de libertades civiles y la represión.

A nuestro juicio *Zona de dolor* marca una propuesta estética que se ve reflejada a lo largo de todo el trabajo literario de Diamela Eltit. A partir de ese momento la autora plantea una problematización del dolor físico como parte de un discurso visual y literario. Desde un punto de vista: “[...] cuando el dolor no lo produce la enfermedad ni la contingencia de la vida, sino

---

<sup>65</sup> Esta obra se inserta en el período de mayor actividad creativa de la Escena de Avanzada, momento en que salieron a la luz obras como *Para no morir de hambre en el arte* (1979) y *Ay Sudamérica* (1981). Señala Richard: “El CADA tomó forma de grupo artístico cuando el universo dictatorial estaba dominado por la sujeción a los límites simbólicos y territoriales. La salida-de-marco practicada por las obras de la Avanzada eran una crítica metafórica al en-marque dictatorial que buscaba recluir y segregar tanto los cuerpos como el orden del discurso, partiendo de una transgresión a la convención pictórica del cuadro” (Richard 1994: 42). Del conjunto de reformulaciones estéticas que propone la Escena de Avanzada, desde nuestro punto de vista y según Nelly Richard (1994) llama la atención: “La transgresión de los géneros discursivos mediante obras que combinaban varios sistemas de producción de signos (el texto, la imagen, el gesto) y que rebasaban especificidades de técnica y formato, mezclando -transdisciplinariamente- el cine y la literatura, el arte y la sociología, la estética y la política” (Richard 1994: 38).

el hombre, se vuelve voraz, terrorífico, implacable [...] Podríamos distinguir el dolor en su aspecto íntimo del horror del rostro público. La maquinaria fría y calculadora de las nuevas tecnologías modernas” (Aguilera Portales 2010: 32). En otras palabras, la problematización del dolor a la cual la narradora apela, estaría a partir de esta propuesta vinculado a las tecnologías del aparato social.

Diamela Eltit trabaja individualmente con lo que ella llama *Zona de dolor*, vale decir, zonas marginales de reclusión social como prostíbulos, hospitales psiquiátricos, hospederías y cárceles. La misma autora define: “lo que a mí me importa es iluminar esas zonas, hacerme una con ellas a través de la comparecencia física. No tiene un carácter moral hacer que esas zonas cambien, sino sólo evidenciarlas como existencia [...]. Una forma de daño individual enfrentado a algo dañado colectivamente. Entonces ahí tú te expandes y te fundes” (Richard 2007: 83).

Esta temprana incursión en espacios golpeados y emplazados por el aparato social, son abordados a partir de la escritura y la imagen. El fragmento de *Lumpérica* que es leído en la escena comienza así: “Las uñas de los pies son a mis uñas gemelas en el carcomido de las puntas [...] Sus uñas de los pies son a mis uñas gemelas en la identidad de sus funciones, conservando para el tacto algunos montículos” (Eltit 2008: 101). Fragmento centrado en una descripción física detallada, donde la narradora establece una relación de similitud entre el narrador y el personaje descrito, vale decir L Iluminada. Con lo cual se puede aseverar que también establece una proximidad simbólica o relación de pertenencia entre el espacio marginal de la escena y su recorrido por él como personaje de ficción.

Al ser esta obra su punto de partida como creadora queda claro su interés por la escritura y la imagen en términos de soporte creativo; y una clara inquietud por los márgenes institucionales que han ido desarrollando a lo largo de toda su obra literaria. Lo que más tarde Tomás Harris llamaría *Zonas de peligro*<sup>66</sup> refiriéndose específicamente a los burdeles, que coincidiría con la propuesta de Eltit en iluminar estos sitios apartados y que socialmente se encierran dentro de la lógica del submundo con los cuales secretamente dialogan los lugares de la oficialidad institucional. En el gesto de *Zona de dolor* hay una necesidad de posicionarse como parte del margen, de llevar a la visibilidad la oscuridad y con estos deconstruir márgenes socialmente elaborados y profundamente señalados como tales (Richard 2007).

---

<sup>66</sup>*Zonas de Peligro* forma parte de *Cipango*, publicado en el año 1992.

La imagen de la mujer leyendo en el suburbio de una ciudad un texto que trata sobre el propio cuerpo rompe la imagen de una ciudad sitiada y pretende tal vez de este modo desposicionar signos. Da cuenta de un cuerpo social conflictivo a través del cuerpo de mujer que se expone denunciante ante el micrófono y la cámara. Debemos destacar que es la misma autora quien traza marcas de cuchillo en sus brazos, en la fotografía que más tarde formaría parte de *Lumpérica* (Anexo VII). Ella misma señaló en ese entonces:

Yo poso con mis cicatrices como síntoma de exclusión, como ruptura del modelo [...] superponiendo al mismo cuerpo dañado los signos propiciados por el sistema: ropa maquillaje, etc., que puestos en contradicción, no resuelven sino que evidencian la dicotomía que [...] articulan el cuerpo como irreverencia frente a la apariencia y a la sumisión al modelo (Eltit 1982: 6).

La palabra “dolor”<sup>67</sup> aparece numéricamente de forma persistente a lo largo de toda la obra tanto visual como escrita de la autora, y dicha reiteración podría eventualmente sugerir su relevancia en la conformación del cuerpo, que en palabras de Raquel Olea es concebido por Eltit como un “espacio de contención, de depósito de experiencias: sexuales, sociales y culturales que configuran identidad” (Olea 1993: 86). Siguiendo esta lógica, cabe señalar que generalmente es un dolor específicamente causado por algún evento humano. Vale decir, el dolor persistente aparentemente no se narra como un resultado de algún proceso natural, y en cambio aparece como el resultado de tecnologías humanas.

El dolor físico se concibe aparentemente como un lugar de posicionamiento y de reflexión a partir del cual surgen las narraciones. Es a partir de este punto que es posible textualizar escenarios complejos y formas físicas conflictivas. Sobre esto último reiteramos la tendencia de Eltit a ahondar en personajes subversivos y generar una empatía con ellos. Richard dice al respecto a las marcas auto-infringidas y al tratamiento del dolor de Raúl Zurita y de Diamela Eltit: “las marcaciones de Zurita y Eltit configuran una emblemática corporal que apela al dolor como método de acercamiento a un borde de experiencia donde lo individual se une solidariamente con lo colectivo [...] (Richard 2007: 83). Con lo que la autora recalca que el dolor físico tendría un sentido de unión y de solidaridad con los espacios marginales. A través

---

<sup>67</sup> Como referente sobre el tema del dolor, específicamente sobre la destrucción y la literatura Adorno señala que “después de Auschwitz no es posible volver a escribir poesía” (Adorno 1967). Dicho que encierra el conflicto y la verdad de que el dolor cancela el lenguaje y con ello toda posibilidad poética. Y además apela a la duda ética sobre la posibilidad de narrar una catástrofe provocada por el propio ser humano más allá de la razón.

del dolor auto-infringido y tematizado en sus trabajos se estrecharía un lazo con los sectores considerados periféricos por la oficialidad<sup>68</sup>.

La autora da luz a la oscuridad y proyecta su propia imagen en las viejas murallas y a su vez lee fragmentos de la novela, configurando así estas *Zonas de dolor*. Allí, iluminación, oscuridad, suciedad, limpieza, imagen y texto se superponen creando un texto complejo y anunciador de un proyecto estético que duraría muchos años. La tensión del dolor y el cuerpo remite a la situación de tortura, que irónicamente se envuelve socialmente en una estela de olvido intencionado a nivel político. En *Zona de dolor* el cuerpo social y físico tiene una sola certeza y es el dolor que le infunde su propia conciencia del miedo. El dolor es precisamente la imagen que elige Eltit para definir la zona en la cual trabajará, y se convierte en una constante abordada de distintas formas en casi todos sus textos. Y es que tal vez, sin dolor, no es posible nombrar al cuerpo, o al menos un cuerpo completo, que dé cuenta real de sí mismo y de su significado.

Sobre la propuesta narrativa de Eltit, señala Lucía Herrera: “[...] las laceraciones, el dolor, el placer, constituyen lenguajes que se empeñan en una escritura distinta, no solamente alejada de la retórica de las historias oficiales, sino impugnadora de las mismas” (Herrera 2007: 133). Con lo que se reafirma la presencia del dolor como tema que vincula el cuerpo a la política y a la historia. Queda abierta la pregunta sobre el tipo de dolor que se narra, los sujetos y sus formas de representación. El dolor puede entonces desde esta perspectiva funcionar desde lo social e histórico<sup>69</sup>, formularse allí e instalarse como una decisión externa consiente en los cuerpos. Puede ser entendido como efecto un mecanismo control, resultado de un proceso social o como consecuencia alguna exigencia del medio. Sobre ello, deberemos examinar cómo se aborda dicho dolor y qué mecanismos ficcionales se utilizan para ello. Qué zonas son las que se exploran y cuál sería su eventual valor estético.

---

<sup>68</sup> Cabe señalar que en ese período Raúl Zurita se ocupó del cuerpo y el dolor como temas poéticos. Francine Masiello (2010) señala sobre la poesía de Zurita y su vínculo con el dolor: “los cuerpos descritos por Raúl Zurita en su libro *INRI*, donde se fija la atención en *las carnadas*, los cuerpos destrozados por la dictadura que para el observador unen el shock con la pena, la visión de lo abyecto vinculado al dolor físico que el mismo poeta siente al saber que sus compatriotas ya no volverán con vida” (Masiello 2010: 2).

<sup>69</sup> Como antecedente sobre algunas de las actuales líneas de investigación en torno al dolor y al discurso, hay que señalar en un contexto amplio, que el dolor como parte del discurso historiográfico es problematizado por el filósofo e historiador Javier Moscoso en *Historia cultural del dolor* (2011). Estudio en el cual el autor hace un seguimiento de los métodos retóricos utilizados desde la Edad Media hasta la actualidad para representar y utilizar el dolor en el discurso de la historia. Sus alcances exceden los objetivos de esta investigación, y sólo nos parece interesante, en tanto Moscoso acredita el dolor como discurso y ve en él referencialidad a motivos como la angustia, la violencia, la tortura y el miedo; vale decir, el dolor como representador de otros contenidos por medio del lenguaje escrito (Moscoso 2011: 9).

## 5.1. LUMPÉRICA (1983)

---

### 5.1.1. Introducción

En medio de la parálisis invisibilizadora de los medios y la lupa desarticuladora de la censura en tiempos de dictadura, apareció *Lumpérica*<sup>70</sup> (1983). Esta obra años más tarde sería considerada una de las novelas más relevantes de la narrativa chilena junto a *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso (Morales 2004). Pero desde luego, para ello, tuvo que sobrevivir a un período de silencio y aislamiento debido a la dictadura militar de Chile.

*Lumpérica* fue la primera novela publicada por Diamela Eltit y tuvo la singularidad de proponer una nueva forma de narrar dentro del canon dominante hasta ese entonces profundamente signado por la novela del Boom. Y fue además parte de la etapa creativa experimental vinculada a la performance que tuvo gran relevancia en el Chile, y que facilitó e hizo posible la convergencia de distintos tipos de lenguajes en un solo texto. *Lumpérica* es considerada por Eugenia Brito (1994) como la obra narrativa que marca el inicio de una literatura post golpe militar. Según Jaime Donoso “se presenta como una novela anómala dentro del concierto escritural chileno” (Donoso 2009: 245), idea que ya había anunciado Leonidas Morales al sostener que *Lumpérica* no es una novela complaciente con las demandas estéticas del mercado (Morales 2004). A Diamela Eltit además de posicionar o des-posicionar un sujeto femenino subversivo en *Lumpérica*, quiso articular un relato intrincado, que funciona como un tejido textual desprogramado y que buscara una crisis plausible a distintos niveles interpretativos.

Publicada por la casa *Ediciones del Ornitorrinco*<sup>71</sup> (Anexo VIII), logra pasar la prueba de la censura existente en el país bajo el régimen dictatorial, que redujo en aquel tiempo al mínimo la producción literaria e intelectual<sup>72</sup>. Ello, debido tal vez, a la hermeticidad de su trama, que

---

<sup>70</sup> *Lumpérica* es un neologismo que une las palabras “lumpen” y “América”. A su vez el primer término viene de “Lumpenproletariado” (correspondiente a la clase social más baja de la sociedad), es decir, del alemán “Lumpenproletariat”, que es un concepto marxista que señala a la clase social inferior al proletariado. Entonces *Lumpérica* sería la mujer americana perteneciente a este estrato social.

<sup>71</sup> “La portada de la primera edición de *Lumpérica* exhibía el documento fotográfico de una acción de arte que llevó a la autora a leer un fragmento de esta misma novela (todavía en proceso) en un prostíbulo de la calle Maipú en Santiago de Chile. La interacción de registros entre el arte y una zona nocturna de comercio sexual intervenida por la palabra sobregirada de la literatura daba cuenta del afiebrado proceso de desembalaje de los géneros artísticos y literarios” (Richard 2008:7). La autora se refiere a *Zona de dolor*, con lo cual se establece el primer anclaje con el dolor como zona de significación.

<sup>72</sup> Con el golpe de estado se inició lo que se llamó “apagón cultural”, que duraría más de una década. En este período se restringieron las libertades creativas por medio de la persecución de los artistas y escritores opositores al régimen militar. Hubo detención, tortura, exilio y asesinato de grandes íconos de la cultura popular chilena como fue el caso de Víctor Jara, Isabel Parra, Quilapayún e Inti Illimani, entre otros. Paralelo a ello se cerraron facultades universitarias y casas editoriales, se controló la publicidad y los medios de comunicación.

no facilita la lectura en un nivel superficial o primario. El tiempo de publicación de *Lumpérica* coincide también con el período performativo de la autora en su activa participación en el grupo CADA. Lo que a su vez, se puede poner en paralelo a una actividad de performance general en el país influenciado por corrientes estéticas europeas y la incursión en las teorías de género que abrieron en ese entonces nuevas brechas creativas y analíticas.

El trabajo estético realizado en CADA tuvo mucho que ver con la corporalidad y con la puesta en crisis de los espacios públicos y las estructuras de poder dictatorial. De manera más particular los artistas y escritores que formaron parte del grupo cuestionaron el soporte de la obra artística, que es un elemento que también se deja ver en *Lumpérica*. La crisis del género literario, la propuesta del texto como cuerpo, y a su vez del cuerpo como texto se convirtieron a partir de allí en aspectos relevantes.

*Lumpérica* trata sobre una mujer que se encuentra en la plaza pública de la ciudad de Santiago de Chile iluminada por un foco, en una noche con hora y fecha desconocida. Allí, la llamada L Iluminada comienza a desplazarse y a ejecutar una serie de movimientos y gesticulaciones, mientras en medio de la oscuridad de la ciudad se deja iluminar por el foco proveniente del aviso publicitario llamado El luminoso. Gran parte de la narración está en voz de un narrador omnisciente que se cruza con los pensamientos de L Iluminada. A ella se aproximan una serie de figuras espectrales durante la noche, que luego la abandonan, y así continúa sola hasta el amanecer. Este relato está interrumpido en una parte por un interrogatorio, pero pese a ello la mayor parte de la narración transcurre en la plaza.

L Iluminada actúa como un eje central articulador del texto, en torno a ella se teje una trama dudosa, llena de preguntas y rupturas violentas de verosimilitud que en su mayor parte convergen en su figura física. Se nos deja en suspenso si se trata de una escena cinematográfica o real cuando se introduce un interrogatorio a un sujeto sobre temas relativos a la plaza pública. Cada salto de capítulo, cambia la perspectiva de los sucesos, pero ella se mantiene, en algo que parece ser una puesta en escena intencionada que pone en crisis la realidad. Hay algo en su figura que permanece a lo largo de toda la obra, y que no deja que escapemos a su agresiva y cautivante forma, que se trabaja a través de la crisis del lenguaje.

La narración funciona como una malla de sentidos plurales y simbólicos difícil de delimitar en un género literario específico, o en ruta unidireccional de interpretación, dado que se resiste a ello. Y que además, se nutre de distintos registros de lenguaje, que pretenden diluir los márgenes de una novela canónica como tal y complejizarla estructurando un relato

híbrido. “Eltit más que contar una historia o enfrentarse a los discursos de la oficialidad, se encarga de colarse por las fisuras del discurso establecido, se posiciona en un espacio monstruoso y, por lo tanto, contra natura para desestabilizar todas las certezas posibles” (Suárez Velázquez 2004: 67). Esta narración se formula entonces, como un tejido subversivo por su conformación fragmentaria e intrincada. “El lenguaje de la novela es el drama que la novela performatea, la imposibilidad de las palabras, el estado interrumpido en el cual se encontraba el régimen de producción de la lengua pública” (Donoso 2009: 246).

Si bien *Lumpérica* es una de las obras más ampliamente abordada por la crítica nos detendremos en los estudios más relevantes y más próximos a nuestro tema en cuestión. Sara Castro-Klarén (1993) profundiza en “Escritura y cuerpo en *Lumpérica*” la condición del cuerpo femenino orgiástico de L Iluminada y la función de la escritura en una novela, a su juicio, autoconsciente y autorreflexiva. Idea con la cual coincidimos, y que Sylvia Trafta (1998) aborda desde la imagen de los ritos de pasaje, en tanto a la similitud con la ceremonia religiosa en *Diamela Eltit: el rito del pasaje como estrategia textual*. Raquel Olea (1998) en “De la épica lumpen al texto sudaca” incluye *Lumpérica* en el ciclo de escritura de Eltit que tiene la particularidad que desplegarse como un gesto político, capaz de apropiarse de un discurso disidente, y por lo tanto de generar inquietud y de interrogar en torno a la historia y al entorno social. Más tarde Kemy Oyarzún (2008) en “Corruptos por la impresión: vigencia de *Lumpérica* hoy” pone atención en los las formas de biopolítica y bioestética asimilables en la novela y sus repercusiones en cuanto a la concepción del cuerpo y del espacio urbano.

Nos proponemos analizar el cuerpo de L Iluminada e interpretar las marcas del dolor presentes en su figura y en la narración. Para ello nos detendremos en distintos momentos de la novela donde la imagen física de la protagonista dé cuenta de su preponderancia y protagonismo.

### **5.1.2. El cuerpo de L Iluminada**

*Lumpérica* propone el cuerpo de una mujer como espacio de representación, por lo cual es relevante en primer lugar definir cómo se articula esta corporalidad. Por ello abordaremos en este apartado aspectos relativos al personaje principal dado que es así como se articula la novela: con L Iluminada, que constituye un centro. Por lo tanto, comprender quién es y su rol como eje del relato en una primera instancia cobra sentido para la comprensión de la novela de manera global.



L Iluminada es un nombre sugerente para un personaje principal (del mismo modo que lo es *Lumpérica*) y a la vez, es un nombre difícil de desambiguar, ya que define y al mismo tiempo descoloca. Se ha incursionado en interpretaciones de distinto tipo, por citar algunos que pudieran guiar nuestra lectura, la letra “L”<sup>73</sup> que se estampaba en los pasaportes de los exiliados de la dictadura, las once letras que componen el nombre tienen una connotación histórica negativa en Chile, y luego la “Iluminada” como señalamiento y/o epifanía. El sujeto iluminado es visto en la oscuridad y vigilado en la penumbra, que desde una perspectiva religiosa podría ser el señalado por Dios o por algún equivalente.

De dónde proviene la luz de L Iluminada, que brilla “aunque ya no relumbre como antaño cuando era contemplada con luz natural” (Eltit 2008: 15) según señala el mismo narrador en un inicio. Su luz proviene de un foco publicitario llamado El luminoso, vale decir, es una luz artificial, única posibilidad de hacer visible lo invisible en la penumbra de la plaza oscura. Según señala: “la luz del luminoso, que está instalado sobre el edificio cae sobre la plaza” (Eltit 2008: 16). Es entonces cuando L Iluminada en toda su dimensión se apodera de su propio cuerpo, único lugar que le es posible habitar, pero que a su vez se encuentra coartado y reducido a un espacio mínimo. El texto se inicia anunciando:

Lo que resta de este anochecer será un festín para L Iluminada, esa que se devuelve sobre su propio rostro, incesantemente recamada [...] La luz eléctrica la maquilla fraccionando sus ángulos, esos bordes en que se topan hasta los cables que le llevan la luz, languideciéndola hasta la acabada de todo su cuerpo: pero el rostro a pedazos (Eltit 2008: 15).

Ella constituye sin duda un sujeto desplazado a modo de un excedente social, que aquí se transforma en un centro en torno al cual se desarrolla de manera silenciosa una dinámica dominante. Es mujer, tiene rasgos marginales, y se encuentra bajo un régimen represivo, que remarca e invalida más aún su condición. Sin embargo y a pesar de todas esas supuestas certezas, ella se erige como una fuerza resistente y utiliza su propio cuerpo como soporte y como prueba de que el mundo que la rodea se escriben sobre su piel, pero que a pesar de ello, le sigue perteneciendo, y que puede hacerlo visible.

---

<sup>73</sup> “El Ministerio de Relaciones Exteriores optó por marcar los pasaportes de todos los que eran o habían sido expulsados con la letra L, con el fin de diferenciar a quienes habían salido por motivos políticos” (Camacho Padilla 2006:37) Esta limitación de ingreso significaba que tal pasaporte era válido para moverse sólo fuera de las fronteras del territorio nacional chileno.

L Iluminada en el centro de la plaza empieza otra vez a convulsionarse [...] mientras el luminoso acomete directo en ella que, frenética, mueve las caderas bajo la luz: sus muslos se levantan del suelo y su cabeza colgante se golpea por tantas sacudidas contra el cemento (Eltit 2008: 16).

L Iluminada es parte de los sujetos oscurecidos, que se revelan y se dan a conocer en la noche, lo que tiene relación con el Chile en tiempo de dictadura, donde se intentó realizar cortes en el tejido social con el oscurecimiento de discursos y de sectores no deseados de la manera más radical. A pesar de querer ser olvidada a través de un proceso de invisibilización social, L Iluminada es cuerpo, es luz artificial y se muestra como tal, sobre ello:

Se toca la piel en el mismo momento en que se curva más aún sobre el pasto, hasta que la cabeza cae sobre la tierra reblandecida. En actitud de descanso. Sin embargo, está alerta el aviso luminoso, con la cara ligeramente crispada de júbilo ante los tintineos, mientras desliza su lengua sobre sus labios, su lengua mojada que los humedece [...] Con sonidos guturales llenan el espacio de una alfabetización virgen que altera las normas de la experiencia [...] (Eltit 2008: 19).

Esta figura compleja es incapaz de articular un lenguaje verbal definido, y en cambio sólo produce sonidos guturales, y establece al mismo tiempo una comunicación a través de su materialidad. L Iluminada se manifiesta como una figura deseosa que hace uso de recursos corporales para intentar manifestar un mensaje, es decir, hace uso de su propio cuerpo y toda su potencialidad expresiva. Sobre lo cual podríamos aseverar que su figura y su lenguaje físico alteran las normas de la experiencia narrativa, lo que es una constante que se reitera a lo largo de toda la obra.

Ella se nos presenta como un personaje real, pero ya en el mismo primer capítulo de la novela se rompe con el verosímil al introducir al texto notas a modo de acotaciones para la escena de una película, donde un narrador sorpresivo e imparcial señala como debe configurarse el cuadro. Vale decir, nuestro único personaje se pone en crisis, al igual que su entorno. Situación que se ejemplifica en el siguiente pasaje:

**Comentarios a la primera escena:** La escena contempla nada más que la construcción de la pose donde apareció el lumperío y L Iluminada, en un trabajo experimental con sus cuerpos frente a la cámara, llegan a constituir estéticamente en el lapso de tres minutos, una mirada admirativa (Eltit 2008: 22).

Del mismo modo, se realizan indicaciones para efectuar cambios en la llamada “escena”, distorsionando el ritmo de la narración. Esta alteración se efectúa con el siguiente anunciado: “**Indicaciones para la primera escena:** Conformar cinematográficamente algo similar a un

mural en la plaza pública, revelando lo marginal del espectacular” (Eltit 2008: 16). Para más tarde establecer: **“Errores de la primera escena”** (Eltit 2008: 24), donde se señala una serie de fallas que deben ser mejoradas para la realización posterior de una segunda escena, con los mismos personajes, pero donde los cuerpos deben posar y maquillarse de distinto modo, ya que según dice el narrador “Los cuerpos tensados estaban rígidos” (Eltit 2008: 24).

De este modo se altera y se des-construye el hilo narrativo, y se instaura un juego de imágenes que se contraponen y que de alguna forma se contradicen. Y se instala parcialmente la idea de una escena cinematográfica-teatral, con la cual el tipo de lenguaje utilizado también sufre modificaciones. Los llamados “errores” provocan la ilusión de inverosimilitud de la primera parte narrada. Con esta alteración se genera una narración dudosa y fragmentaria, que más tarde pasa a ser reflejo directo del cuerpo de L Iluminada. Siguiendo a Raquel Olea, esta novela es un “relato dislocado, agramatical que vuelve sospechosa la literatura como verosímil” (Olea 1998: 57).

Así se reiteran una segunda y tercera escena de características similares, donde L Iluminada se sitúa en medio de la plaza, en medio de un grupo de indigentes como únicas presencias visibles fuera de ella, que se le acercan para luego alejarse. En tanto, el aviso publicitario la ilumina en todo momento, remarcando sus facciones y permitiendo hacer visible su figura. Por una parte esta figura femenina con rasgos marginales posicionada en el centro de la acción propone una alteración del espacio ciudad concebida como un mapa de localización de centros y poderes; y por otro, la escena completa es una imagen asociable al panóptico, donde la mujer estaría en el lugar del prisionero siendo permanentemente vigilada por un ojo invisible materializado en un foco publicitario.

L Iluminada vuelve a ser un personaje creíble cuando un sujeto de identidad desconocida es interrogado sobre la plaza pública, en un lugar desconocido distinto a la plaza, y del cual no tenemos noticia sino hasta que comienza a responder las preguntas que le son hechas. En dicho interrogatorio debe señalar cómo es esta plaza, quiénes la visitan, a qué horas, etc., de este modo el desconocido debe dar cuenta de aquel sitio con minucioso detalle. Desde luego la novela presenta un cambio de registro absoluto, pasando de un lenguaje poético-alegórico a la parquedad y concreción total del interrogatorio. ¿Por qué un interrogatorio? ¿A qué se debe la necesidad de dar a conocer la voz del personaje a través de obligatoriedad y autoridad que es el hecho de ser interrogada? ¿Quién realiza el interrogatorio? En un inicio sólo sabemos que se trata de dos sujetos masculinos, uno es el interrogador y el otro es el interrogado:

Me preguntó: - ¿cuál es la utilidad de la plaza pública?

Yo miré extrañado a ese hombre que me hacía una pregunta tan rara y le dije un tanto molesto: - Para que jueguen los niños.

Pero su mirada siguió pegada a la mía y me dijo: - ¿Sólo para eso? (Eltit 2008: 53).

Este diálogo descoloca tanto por su forma como por su contenido. Asociamos una situación como ésta a la represión en dictadura, donde los interrogatorios fueron una práctica común asociada a la persecución y a la violencia, sin embargo el contenido de este pasaje no responde a una situación de esa índole. En base a las preguntas que hace el investigador y a las respuestas que obtiene se construye una visión panorámica de la plaza con todos los elementos que la conforman. Todo ello en una comunicación en la cual no se manifiestan intenciones concretas, por lo tanto no sabemos qué objetivo tiene un cuestionario de esta naturaleza. El interrogador pregunta:

¿Qué has visto cuando se enciende la luz?

No he visto nada.

¿Nada? Yo vi las tomas y es más, las desmonté hasta el momento de desarticularlas, cuadro a cuadro [...]

Era eso pensó el interrogado, de ahí su actitud. Todo se simplifica si el tipo ése había visto las tomas. Eso le permitió decir:

Sí, yo te vi y te reconocí desde el primer momento [...] cuando ella estuvo a punto de caer y se tendió el brazo del hombre que lo impidió [...] (Eltit 2008: 62).

No tenemos claridad de quién realiza el interrogatorio, sólo la certeza de un quiebre discursivo, que al mismo tiempo altera el curso de la narración al encontrarnos en un nuevo espacio y en un tiempo desconocido. Y tal vez, en primera instancia no es relevante saber quién lo lleva a cabo, sino cuál es su valor, su sentido como forma de comunicación.

El interrogatorio como una situación comunicativa es unilateral, en el sentido de que impone un tema y fuerza respuestas al respecto. Por lo tanto, no es una comunicación donde los dos hablantes se encuentren a un mismo nivel informativo ni de interés. En este caso se reafirma la atmósfera represiva de la narración, donde el único diálogo que se ofrece es de esta naturaleza.

Luego de ese capítulo la novela vuelve al espacio de la plaza pública que permanece con las mismas características del pasaje anterior, pero anunciando ahora la entrada de dos escenas simultáneas, complejizando con ello el tiempo y la forma de narrar. “La proyección de dos escenas simultáneas. 1. El interrogador y el interrogado. 2. La caída de L Iluminada” (Eltit 2008: 63).

El relato se vuelve de este modo sobre la imagen corporal de L Iluminada, que es descrita por el narrador como una figura que se transforma y que en un momento parece ser especie de animal furioso en medio de la plaza. Ella se manifiesta como un cuerpo lleno de pulsiones internas que se externalizan a través de gestos y sonidos emitidos sin sentido aparente, en una carencia de lenguaje verbal estructurado. En el siguiente episodio debido al uso de descripciones el narrador vuelve al lenguaje alegórico, y se esquematiza la relación violenta y dolorosa de este cuerpo con su entorno y consigo mismo, perdiendo casi su condición humana para transformarse en una especie de animal:

Se queja en tonos que cunden la rajadura de su aura, tiñen más bien al puncetear de aguerridas ramas sus receptáculos. Se queja pero no por eso se descoyunta [...] cae y no se levanta o tal vez repta una vez más: se arrastra y deja su baba tendida a la par de los caminos de la plaza/ marca un recorrido [...] Muge en verdad como una vaca lo hace, muge y se arrastra como en serie de parto, pero se toma la garganta y todavía saca más de su sonido (Eltit 2008: 69).

No habla, sino que muge, relincha y brama el “animal lumpérico” (Eltit 2008: 87), como ha sido llamada la protagonista en el momento en que externaliza que todo lo que su anatomía le permite expresar es lo que puede decir. Toda esta contorción física manifiesta algo que no puede ser nombrado por uso de la palabra y da cuenta de la potencia del lenguaje corporal como medio de expresión. Se representa una desprogramación de la figura física femenina casi al modo de un ritual o de una ceremonia religiosa, donde la finalidad podría ser la purificación de la carne o la iluminación (Trafa 1998), solo que aquí parece ser la exaltación de una experiencia penitente. En palabras de Raquel Olea refiriéndose a la manifestación física del personaje dice: “L Iluminada, es oficiante del deseo y del poder de un cuerpo socialmente marginado y abyecto” (Olea 1998: 51), visión con la cual concordamos en términos de vinculación entre el deseo y la política.

En el cuerpo de la mujer-animal que se narra aparece la imagen de la “herida”, tropo que persiste en varias novelas de la autora. Esta herida porta muchas veces el valor del cuerpo violentado y en otras hace referencia al sexo femenino. En este caso hay una imagen erótica y masoquista de la mujer que busca sentir la herida, y con ello palpar el dolor y la perpetuidad de su condición material insoslayable. La escena se narra así:

Sudor contra sudor penetraría, salobre gusto el roce de la carne hasta la herida si sus ancas lo soportaran sin montura [...] hasta que por fin sintiera en sus costados la ira de las espuelas, el penetrar implacable del acero y sólo entonces pudiera relinchar, mugir, bramar, sentir la herida (Eltit 2008: 73).

Se describe un éxtasis que aparentemente va más allá de lo meramente humano y que recurre a una animalidad como forma de expresión física. De esta manera no solamente el orden de la narración sufre de rupturas, sino que el cuerpo de L Iluminada también. El roce de la carne genera una herida vinculada a la ira y al deseo, según se narra en esa escena descrita al modo de un acto sexual eminentemente violento. La materialidad física continúa latente:

El animal lumpérico no cornea ni embate, este animal de cegatona estirpe se rinde a la marca a fuego, a las estaca/las vallas la renuevan, su corno ensaya, los bancos se desgastan, este animal pegado al suelo rasca en el césped y la fuerza del anca se destronca [...] El animal se acopla con otro de modo natural se vierte/ la yegua se reduce a sus tobillos, si la yegua se cae/ si el animal se quiebra es inservible (Eltit 2008: 87).

El cuerpo es un espacio clave para la desacralización de formas de poder, ya que es un espacio donde se unen y pugnan lo público y lo privado entendidos como dinámicas de dominación. En este caso Eltit acude a la formulación de un cuerpo subversivo para relatar la crisis y el desarme de una realidad, eventualmente vinculada a la dictadura. Es subversivo, en tanto es distinto a la formulación tradicional de la mujer, y propone una corporalidad expresiva y que además se apropia de su propia materialidad y de la plaza sitiada: “L Iluminada ritualiza con su cuerpo la posesión de un espacio que le ha sido negado” (Olea 1998: 58).

Es interesante visualizar por último, cómo la oscuridad y la luz ofrecen una igualmente doble lectura de la ciudad a oscuras y del cuerpo de L Iluminada, permeando una relación paradójica entre lo visible y lo indecible o innombrable. En ello radica la importancia de nombrar L Iluminada como tal, incluyendo en su figura el valor y la carga simbólica de una epifanía inversa. En su cuerpo se grafican los rastros de las apariciones y desapariciones, literales en tiempos de dictadura<sup>74</sup>, como así también el llevar a la luz entre las sombras discursos oscurecidos y en gran parte anulados.

El cuerpo del personaje principal se articula entonces bajo el signo de los cuerpos subversivos en la dinámica dictatorial, donde los espacios y los cuerpos se encuentran bajo la custodia de una normativa inalienable. El espacio donde ella se mueve puede ser interpretado eventualmente como panóptico, por la radicalidad de su vigilancia implícita en la forma. Dicho espacio es alterado por la presencia subversiva de L Iluminada, en el sentido de que

---

<sup>74</sup> Nelly Richard en *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (1998) aborda el tema de las apariciones de personajes televisivos en los años 80 versus las desapariciones reales de los detenidos desaparecidos y analiza de qué forma el Estado y las comunicaciones juegan con ambos aspectos, en una dinámica que intenta generar olvido y adormecimiento ante una realidad latente.

ella, basada en su materialidad física es capaz erigir un nuevo signo y con ello, un nuevo lenguaje capaz de escapar de la lógica imperante.

### 5.1.3. La plaza pública y los cuerpos en conflicto

Los lugares donde se mueven los personajes de Diamela Eltit son reducidos, a nuestro parecer ello podría responder a una necesidad de establecer un vínculo detallado con un entorno y a que la mayoría de las veces marcados por algún tipo de represión. Según ella misma señala en una entrevista con Leonidas Morales nunca ha sido capaz de ampliar demasiado los espacios de sus narraciones (Morales 1999: 82). Con una habitación basta para desarrollar una novela completa, y en el caso de *Lumpérica* con el espacio abierto de la plaza pública<sup>75</sup> con escasos personajes. Y sabemos que es una ventana a la ciudad de Santiago de Chile bajo el régimen dictatorial.

Nos interesa profundizar en algunos aspectos relativos al espacio, dado que nos planteamos que el cuerpo de la protagonista es un signo que porta elementos del lugar que la rodea, vale decir la plaza. Por ejemplo en el siguiente pasaje:

Porque el frío de la plaza es el tiempo que se ha marcado para suponerse un nombre propio, donado por el letrero que se encenderá y se apagará, rítmico y ritual [...] llegan los desharrapados de Santiago, pálidos y malolientes a buscar su área [...] Estos que vienen desde puntos más distantes hacia la plaza que prendida por redes eléctricas garantiza una ficción en la ciudad (Eltit 2008: 15).

La presencia de los desharrapados se deja ver dentro de esta ciudad que tiene rasgos de “ficción”. Dicha característica reitera la idea de una escena cinematográfica o teatral que se hace más evidente por la presencia del letrero luminoso. Esta imagen casi espectral de sujetos sin nombre y el letrero evocan una especie de rito religioso. Sobre esta idea, Sylvia Trafa señala: “[...] es un rito de iniciación que simboliza la búsqueda desesperada de identidad de un sujeto mujer y su ambigua instauración en la plaza pública, la que metonímicamente se desplaza a la novela, al país y al continente” (Trafa 1998: 89).

La plaza es un lugar particularmente simbólico ya que es el centro de la ciudad, y guarda la contradicción de ser un lugar donde todos transitan durante el día, pero que en la noche se vuelve peligroso, sitiado y espectral, cambiando su significado. Durante el día llegan niños

---

<sup>75</sup> Además de este ambiente, está la habitación donde se lleva a cabo un interrogatorio sobre la plaza pública en el segundo capítulo.

con sus cuidadoras y ancianos, además de los indigentes. Pero L Iluminada forma parte de la plaza pública nocturna, que fracciona su cuerpo con las luces entrecortadas, que no da lugar a claridad y que deja lugar al cuerpo como medio para expresar toda la dolorosa represión que no se puede dar a conocer en la claridad absoluta.

Se ven proyectados hasta los bordes de Santiago, ornados de atavíos, por robos y excesos accediendo a todos los lugares. Por puro deseo propietarios al venderse al luminoso como mercaderías [...] L Iluminada tampoco permanece ausente del espectáculo. Ha vaciado su mente de toda memoria y ahora construye y planifica con los pálidos como referente: plasmados en el futuro (Eltit 2008: 20).

La plaza nocturna abre la posibilidad de una imagen espectral y da forma a personajes desplazados e ignorados por la oficialidad en el espacio público. En este caso a la mujer en éxtasis que es L Iluminada y a los haraposos indigentes que la rodean. En el orden del lenguaje los gemidos y los bramidos de una mujer a momentos autoflagelada y a ratos bestial dan cuenta del quiebre de lenguaje hablado y que se hace presente en escena nocturna.

Luego, en el apartado titulado “Para la formulación de una imagen en la literatura” (Eltit 2008: 91) se hace mención a una serie de personajes canónicos de la literatura mundial y junto a la imagen de L Iluminada “frotándose las antenas”. Hay que señalar que algunos insectos se frota las antenas para agudizar sus sentidos, y de manera particular su olfato. En este caso la escena propone un tipo de ironía sobre el valor de lo canónico y de lo establecido culturalmente en el contexto de Chile en contraposición a la imagen completamente marginal del personaje, sentido que se enfatiza cuando al final de párrafo afirma: “Con cualquier fulano se frota las antenas”. El apartado completo dice así:

Los chilenos esperamos los mensajes  
L Iluminada, toda ella  
Piensa en Lezama y se las frota  
Con James Joyce se las frota  
Con Neruda se las frota  
Con Juan Rulfo se las frota  
Con E. Pound se las frota  
Con Robbe Grillet se las frota  
Con cualquier fulano se frota las antenas (Eltit 2008: 91).

El cuerpo de la escritura al igual que el cuerpo del personaje respecto de la urbe se presentan como terrenos dudosos, donde lo establecido deja de tener un valor como tal. Y contrario a ello, la duda se impone abriendo espacios donde la escritura misma es cuestionada. En la escena se deforma la imagen física de la protagonista, y del mismo modo se degrada el valor



de autores no menores, como James Joyce y Pablo Neruda.

Ante esta imagen de la literatura como cuerpo dudoso, subsiste la persistente imagen fragmentaria de *L Iluminada* en la ciudad nocturna. Siguiendo esta dinámica en el capítulo 6, el narrador reconstruye la imagen de la plaza haciendo uso del verbo “imaginar” para cada elemento que la conforma. Según señala:

Imaginar a esa figura sentada en el banco con los ojos cerrados y el frío extendido con violencia, desatado.

Imaginar que esa figura es una mujer con los ojos cerrados, acurrucada para sacarse el frío, sola en la plaza [...]

Imaginar a la mujer sentada en el banco con los ojos cerrados bajo una luz.

Imaginar la luz sobre la cabeza de la mujer [...]

Imaginar su mano iluminada sobre el banco de la plaza.

Imaginar sus pies iluminados curvados sobre el suelo.

Imaginar la curvatura de su espalda.

Imaginarla curvada (Eltit 2008: 137).

Este cuerpo curvado en el frío de la plaza se aleja completamente de una imagen complaciente de la mujer sometida a los dictámenes sociales de la dictadura. Su cuerpo en padecimiento se resiste a la norma, y con su sola presencia pone en crisis el valor y el sentido del espacio-ciudad. De acuerdo a la teórica Kemy Oyarzún: “Es en *Lumpérica* que Eltit devela el biopoder en tanto nuevo ordenamiento de poder, sistema de control que absorbe el antiguo derecho de vida y muerte del soberano sobre sus súbditos para convertir los cuerpos en objetos administrables por el terror, la vigilancia y las seducciones del mercado” (Oyarzún 2009: 139). Existe por lo tanto, un correlato entre el espacio de la ciudad y la conformación del cuerpo de la mujer, que radica en una experiencia en común, lesiva.

#### **5.1.4. El dolor y la iluminación**

La mecánica del dolor físico presente en la novela de Eltit tiene su origen en el padecimiento por la historia de Chile a partir de la dictadura y toda su carga sobre la realidad posible de interpretar por medio de una conceptualización biopolítica. Con ello concuerda Oyarzún al decir que: “El texto hace emerger el poder en sus contornos patibularios, en el refinamiento de la semiología en la mecánica del dolor: anatomía política, biopolítica, bioestética” (Oyarzún 2009: 134).

El dolor como tropo narrativo se presenta aquí a través de una narrativa metaficcional concebida como corte y fragmentación; por medio de la imagen de la mujer como centro en el

que convergen las heridas, los cortes y su identificación con el dolor de una historia cercenada por medio de la autodestrucción física; y, a través de la imagen visual que se condice con la propuesta metaficcional y la construcción de L Iluminada como personaje.

El cuerpo de L Iluminada se construye fragmentariamente y del mismo modo se construye la novela. La novela juega con cambios de registro constantes, y con la forma del texto como novela tradicional en cualquiera de sus definiciones. El cuerpo textual, de este modo es un cuerpo fragmentario y sospechoso, al igual que el cuerpo de L Iluminada lo es. Ello en relación directa al modo en que se cuenta la historia, que es parcial, incompleta y sospechosa. En este sentido nos pone en duda, si todo lo que está ocurriendo es una puesta en escena, o si dicha pregunta es simplemente alegórica. Cabe citar a Nelly Richard (1993), quien distingue entre los recursos narrativos de Eltit, la duda, la falsificación y las contradicciones como formas de evidenciar la imposibilidad de una realidad unívoca (Richard 1993: 44).

Pese a la fragmentariedad, tenemos claridad sobre la figura femenina del personaje principal, que actúa como eje argumentativo y como símbolo del cuerpo doliente en todas sus esferas donde es posible aplicar el concepto de cuerpo. El sujeto femenino tiene aquí una identidad compleja; y en algunos momentos se textualiza en su figura una identificación con el narrador, quien se ciñe a los rasgos físicos para dar cuenta de ello:

Las uñas son a mis uñas gemelas irregulares con manchas rosáceas veteadas por líneas blancas. Sus uñas de los pies son a las mías gemelas en el carcomido de las puntas [...] Sus uñas de los pies son a las mías gemelas en la identidad de sus funciones, observando para el tacto algunos montículos que implican sus formas de caracterización (Eltit 2008: 101).

Y continúa con una enumeración descriptiva de rasgos físicos que las hacen similares y que las aproximan de forma que parecen ser una: “Su cintura es a la mía gemela en su inexistencia. Su cintura es un punto definitivo de abandono [...] Su cintura es gemela a la mía en la pertinaz insistencia en esta vida, es marginación” (Eltit 2008: 104). Y luego de ello, señala:

Su alma es ser L Iluminada y ofrecerse como otra.  
Su alma es no llamarse diamela eltit/ sábanas blancas/  
Cadáver.  
Su alma es a la mía gemela (Eltit 2008: 105).

La autora introduce su propio nombre por lo que Sara Castro-Klarén la define como una novela autoconsciente y autorreflexiva (Castro-Klarén 1993), en un afán de descolocar al

lector en cuanto a su concepción de las fronteras de lo textual. Y con lo que asumimos además que la normativa y los alcances del dolor como signo no se quedan en el texto, sino que tiene un compromiso con la realidad circundante. Aunque es fácil aseverar que *L Iluminada* tiene muchos rasgos de perfil autobiográfico ficcionalizado, que en su carácter performativo coinciden con el momento creativo de la autora, no podemos precisar el sentido de la aparición de su nombre más allá de lo señalado. Por otra parte, Eva Klein ha interpretado la novela como parte de un discurso (auto)representativo, reconociendo en ella elementos biográficos de Eltit contados a partir de un lenguaje eminentemente posmoderno (Klein 2003: 135).

Hacia el final del texto de manera más directa, entra la figura de “diamela eltit” (específicamente en el capítulo 8 titulado *Ensayo General*) en un registro fotográfico en blanco y negro (Anexo VII). A primera vista no deja claro si se trata de ella o no, pero luego de ver los detalles físicos no cabe duda. La fotografía propone otro quiebre, otra irrupción en el discurso, y una introducción de una mujer, que es la misma Diamela Eltit, como personaje en la narración. Ella presenta cortes en los brazos en la fotografía, y cada corte es descrito a lo largo del capítulo.

Horizontal sentido acusa la primera línea o corte del brazo izquierdo.

Es solamente marca, signo o escritura que va a separar la mano que se libera mediante la línea que la antecede.

Este es el corte de la mano.

En cambio – hacia arriba – se vuelve barro, barroca, barroca la epidermis

(Eltit 2008: 174).

Se plantea un intento por establecer una relación entre *L Iluminada* y esta mujer automutilada. Ambos cuerpos son femeninos y dolientes, pero uno se expone de manera completa en tanto el otro es difícil de sostener como figura clara, ya que se describe por partes quedando un gran número de vacíos en cuanto a su forma. Raquel Olea sostiene que la imagen escenificaría una auto-representación de la autora en el espacio del texto, lo que en sus palabras “da cuenta de un desplazamiento mimético y una proliferación de sentido” (Olea 2008: 177).

La fotografía introduce de manera directa el tema de los “cortes”, que en el caso de la fotografía son cortes físicos eventualmente realizados por ella misma, y del mismo modo el cuerpo textual está lleno de cortes. No existe un hilo narrativo claro ni una historia en el sentido estricto. “¿Es realmente un corte? Sí, porque rompe con una superficie dada. Sobre

esa misma superficie el corte parcela un fragmento que marca un límite distinto. El corte debiera verse como límite. El corte es el límite” (Eltit 2008: 177).

Allí se presenta claramente una reflexión metaficcional sobre el corte como límite del texto y límite del cuerpo físico. Hasta qué punto la fragmentación juega un rol en la configuración del cuerpo social y en los discursos, es algo en lo que se aborda desde la ficción de manera profunda en este escaso tipo de narrativa. El cuerpo<sup>76</sup> de la protagonista puede ser concebido como un espacio donde batallan las pulsiones internas versus la represión canalizadas en una pugna de fuerzas físicas y padecimientos. Es aquí donde el dolor físico se torna importante, ya que es una propuesta que abarca distintos niveles de significación. “No hay dualidad para la bestia, su ardor está en el césped que rastrilla, cárcel y cordel bajado que el anca raja al punceteo de su febril marca, el fuego, el hierro que caliente va a trasponer su hegemonía” (Eltit 2008: 86).

El “animal lumpérico” se deja ver en todo su esplendor en el capítulo tercero. Se despliega allí su corporalidad adolorida y teatral, en un lenguaje poético que nos describe una especie de “mujer bestia”. Una sujeto, dominada por su pálpito interior en pugna con su historia, estampada a modo de marca física en su cuerpo donde todos los males se cruzan. Es ella misma, personaje patético, portadora de la historia y de la represión que la rodea.

El cuerpo como lugar, es el sitio del conflicto de la exaltación de todas las dolencias y pasiones humanas que se niegan a morir, y que persisten atrapadas en la mujer, y de manera externa, en la plaza como lugar sitiado. En otras palabras, ha sido considerado una especie de “cuerpo del sacrificio” (Trafa 1998). Cabe señalar como aspecto relevante que la escritura es también un lugar de conflicto: “Como un zoom es la escritura” (Eltit 2008: 115). Es decir, el lenguaje es el que nos permite visualizar y como tal, es igualmente intrincado y forma parte del simulacro de realidad. El lenguaje es el que nos da acceso a la escena, es el que nos da cuenta del lugar y nos permite leer el cuerpo de L Iluminada y todas sus marcas.

---

<sup>76</sup> “En los 80 se inscribía la ley sobre los cuerpos a través de la tortura, la letra fue la exhibición de ese cuerpo, su cicatriz, su deseo” (Carreño 2009: 80).

### 5.1.5. Apreciaciones finales

A partir del golpe militar en Chile no bastan los discursos oficiales, por lo cual se genera una intrincada y fragmentaria malla de discursos periféricos, de la cual es parte el proyecto escritural de Diamela Eltit. Según Richard (2010) le corresponde al arte y a la literatura, al pensamiento crítico y a la crítica cultural, recoger las marcas de lo incompleto para que lo dañado y residual cobre unidad y sentido, de lo cual se hace cargo la narradora. Y con esta novela encausa su escritura hacía la ficcionalización de cuerpos residuales, haciendo uso de lenguajes marginales y de balbuceos que intentan dar cuenta de esta periferia invisible a nivel de los macro discursos históricos.

De acuerdo al análisis realizado, *Lumpérica*, la primera novela publicada de Diamela Eltit, inicia una plurisignificativa línea de narraciones sobre el cuerpo y el dolor físico entendidos desde la biopolítica y asentados en la ficción narrativa. Este texto en particular manifiesta el dolor físico a través de una sujeto mujer, L Iluminada, que resulta ser una mujer en torno a la cual más que contar una historia, se desarticula. A nivel de construcción de la narración también se presenta una reflexión sobre el dolor que apela a la escritura como cuerpo, específicamente como un cuerpo herido.

El cuerpo de L Iluminada es en el cual se plasma el dolor de la dictadura y todo su sentido desestabilizador de la realidad. Este cuerpo textual se presenta como una síntesis de la fragmentación y de la herida histórica de Chile, para lo cual se crea una reflexión metaficcional que vincula el cuerpo mutilado con un texto fragmentario y polífono. Por todo ello, se entiende la preponderancia de la biopolítica como postura desde la cual es posible leer el texto.

L Iluminada se escabulle entre sus propios plagues físicos, para alcanzar la pregunta por el cuerpo como texto de manera transversal. Su figura reptante entre las palabras para generar una duda sobre el cuerpo como eje del dolor físico, que también atañe al lenguaje y de manera específica a la literatura como manifestación de la historia. Su escenario es un fragmento de la ciudad, sobre la cual también recae la duda y la sospecha en una construcción eminentemente panóptica.

La novela es un tejido lleno de fisuras, de vacíos y de rupturas, en directo correlato con el cuerpo adolorido de L Iluminada (cuerpo físico, social y textual al mismo tiempo), pero que a pesar de ello, no actúa como una víctima sino más bien como un sujeto subversivo y por lo

tanto, denunciante. Esta obra constituye la primera incursión de la narrativa de Eltit en el tema del cuerpo y el dolor físico y como señala Jaime Donoso: “La escritura, como desplazamiento indagativo, y reproduce mediante los cortes sintácticos, los cambios de escena, las dispersiones estilísticas y la desintegración de la sociedad, y lo representa como un proceso en tensión con el ojo vigilante de la luminosidad” (Donoso 2009: 247).

Este lenguaje del dolor que formula Eltit según García Corales (1993), tendría su correlato en el carácter subversivo y fragmentario del discurso novelesco propuesto por la autora. “El motivo del dolor funcionaría, entonces, como una metáfora sostenida de una condición contextual donde se descubren las huellas del desgarramiento social y la denuncia de la ciudad y país fracturados” (Lértora 1993: 116). Afirmación con la cual concordamos, y concebimos la formulación del dolor y la corporalidad en *Lumpérica* como emergente de la problemática social y política de Chile post golpe militar.

Al establecer un paralelo entre el cuerpo de L Iluminada y la escritura surgen algunos elementos metaficcionales importantes de rescatar. El más relevante es el paralelo existente entre la escritura fragmentaria y los cortes del cuerpo flagelado de L Iluminada junto a la imagen visual que forma parte del texto donde se exponen los brazos cortados de la autora. Ello da cuenta de la relación entre lo físico y lo textual; y permite comprender el dolor como un constructo posible de narrar a través del lenguaje y de las estrategias textuales neovanguardistas aquí utilizadas. Una eventual respuesta a la pregunta de cómo se expresa el dolor si no se puede nombrar (Scarry 1985), en este caso parece ser por medio de la descripción de una mutación física descarnada y de la fragmentación textual.

La preponderancia del cuerpo del dolor y sus posibilidades de representación encuentran en *Lumpérica* una forma de manifestación peculiar y, al mismo tiempo, significativa. Cuando Elaine Scarry (1985) manifiesta la dificultad de la narración ante un evento, abre la pregunta por la normatividad de los textos dolorosos y sus repercusiones políticas; sobre ello Eltit encuentra respuesta en la construcción de una narración desarticulada en la forma y en el lenguaje, y en su representación precisa del desarme y el desborde de la novela términos tradicionales.

## 5.2. EL CUARTO MUNDO (1988)

---

### 5.2.1. Introducción

*El cuarto mundo* apareció en el año 1988, y corresponde a la tercera novela publicada de la autora. Al igual que *Lumpérica* y *Por la patria* en Chile, es parte del primer período de creación narrativa de Eltit que se corresponde con la dictadura militar. Esta novela no ha tenido la amplitud de estudios de que ha sido objeto *Lumpérica* pero constituye del mismo modo una novela abordada por la crítica y sobre la cual se registran lecturas y propuestas críticas. Es un relato que se mueve entre lo real y lo imaginario y que problematiza una vez más la materialidad física de la mujer, pero esta vez de la mujer madre junto a los hijos, en un conflicto permanente con poderes que la rodean. Como señala Ignacio Valente, en esta novela se presenta “una enigmática pero poderosa fenomenología de la existencia femenina, de la sexualidad, de la inefable corporeidad humana” (Valente 1989: 4).

La novela dividida en dos partes narra la historia de una pareja de hermanos mellizos desde el momento en que son concebidos. La primera titulada “Será irrevocable la derrota” es narrada por la voz omnisciente del hermano gemelo María Chipia, que es quien introduce y relata cronológicamente lo que sucede a partir del momento de su concepción en el espacio de útero; la segunda llamada “Tengo la mano terriblemente agarrotada” es narrada por la voz de la hermana Diamela Eltit<sup>77</sup>, quien en un relato menos esquemático que el primero cuenta sobre la vida de los hermanos hasta que son mayores, pasando por el momento en que nace una tercera hermana llamada María de Alava. El relato se mueve entre el espacio del útero habitado por los niños y el de la casa habitada por la familia, y ambos están reinados por la opresión y el malestar físico. El rol de la madre se encuentra supeditado a los mandatos sexuales y racionales del padre en tanto, los hermanos mellizos tienen una relación igualmente conflictiva, y hacia el final de la narración en una acción incestuosa conciben una hija que nace al final del relato.

A partir del título de la obra se hace explícita su relación con la marginalidad y precariedad; ya que “cuarto mundo”<sup>78</sup> es un término acuñado para señalar a los grupos humanos más vulnerables económicamente en el mundo, y como se manifiesta a lo largo del texto, Sudamérica es el lugar específico al cual se refiere, lo cual se hace evidente cuando el

---

<sup>77</sup> Nombre escrito con minúsculas en la novela y que se revela hacia el final del relato.

<sup>78</sup> Históricamente el concepto se inventó para llamar a los países sin petróleo luego de la crisis energética mundial de 1973 (Borja 2012). El término *cuarto mundo* se utiliza actualmente para nombrar al grupo de países más pobres entre los pobres y para designar a los grupos de individuos más vulnerables y desposeídos económicamente dentro de algún espacio determinado.



narrador hace uso peyorativamente de la denominación “sudaca” (Eltit 2003: 52) para calificar a los protagonistas del relato.

La narración a lo largo de toda la novela es eminentemente psicológica, ya que está basada en las voces conscientes de los mellizos. Estas voces discontinuas dan cuenta de los distintos espacios que los rodean, esencialmente el útero y la casa; y además de ello, dan cuenta de su materialidad física y su vínculo con la madre y el padre. Los espacios y las presencias son descritas con un halo claustrofóbico y represivo. Se teje de esta forma una trama familiar donde los roles están determinados de manera parcial y donde la fuerza de los poderes políticos determinan el rumbo que cada uno de los personajes va tomando, o la capacidad que tiene cada uno de transgredir los dictámenes de lo familiar.

Diamela Eltit problematiza la relación entre lo público y lo privado, al proponer que las normativas del útero y de la casa se encuentran determinadas por una funcionalidad macro política y que por lo tanto las decisiones de lo privado no existen sin una influencia externa. Como se desprende de la *Poética del espacio* de Gastón Bachelard (1965), la casa es el espacio donde el individuo forma su identidad, y su coherencia, rodeado por objetos y sujetos conocidos que terminan por configurarlo. Sin embargo, al tener en cuenta el factor de lo externo la situación se complejiza.

La dictadura de Augusto Pinochet promovió como parte de su discurso católico militar la maternidad entendida como parte de un proyecto social y económico, en el cual la mujer era concebida como un vehículo de perpetuación de la moral y de los valores de la nación. Este concepto de nación estaba además dictaminado por la voz del padre<sup>79</sup> (Green 2007: 4). Si tomamos en cuenta la relevancia que otorga Eltit a la permeabilidad entre los discursos sociales y literarios, podemos proponer una aproximación a la novela que eche mano de esta realidad histórica. La novela presenta a la familia como un eje en el cual convergen los poderes políticos y complejas pasiones humanas. Desde la perspectiva de una pareja de mellizos se narra el espacio claustrofóbico del hogar donde madre, padre e hijos son protagonistas de un relato lleno de eventos conflictivos.

---

<sup>79</sup> Augusto Pinochet Ugarte en su *Mensaje a la mujer chilena: texto del discurso* (1976) se dirigió a las mujeres en su rol primordial e ineludible de esposas y madres, y les encomendó la responsabilidad de formar correctamente a las nuevas generaciones de chilenos (Pinochet Ugarte 1976: 9).

*El cuarto mundo* ha sido leída a partir de la problematización de maternidad por autores como Mary Green (2007; 2009) y Bernardita Llanos (2006; 2009); desde otra perspectiva, Silvia Trafa (1998) se basa en la noción de “los ritos de pasaje” para reflexionar sobre la violencia simbólica representada en el texto y su sentido estético; en tanto, María Inés Lagos (1993) ha puesto atención en el sentido metaficcional que posiciona la maternidad en paralelo a la formulación de la novela; Janet Lüttecke (1994) por otra parte, se detiene en la capacidad de subversión de los discursos morales y patriarcales; mientras Raquel Olea (1998) parte de la conceptualización del “texto sudaca” para aproximarse a la complejidad social y corporal que la novela ofrece, atendiendo al proyecto narrativo social de la autora; por otra parte, Catherine Pélage (2000) examina las construcciones de lo masculino y lo femenino presentes en la novela, y se detiene en la forma en que Eltit transgrede la prominencia del padre con una madre que es capaz de engañar; en tanto María Eugenia Rojas Rodríguez (2012) pone énfasis en el discurso histórico relativo a la llamada otredad latinoamericana.

Nuestro objetivo en el presente análisis es aproximarnos a la configuración del cuerpo de la madre y evidenciar cómo se manifiesta el dolor físico en ella y dilucidar qué función cumple como signo narrativo. La novela narra la corporalidad de la mayoría de los personajes con detalle, pero el cuerpo de la madre es en el cual convergen todos, de modo que funciona como un eje articulador fundamental y por ello hemos decidido enfocarnos allí. Sostenemos además la hipótesis de que existe un vínculo entre el cuerpo de la madre y el cuerpo de la escritura, sobre lo cual cabe una vez más preguntarse por la función de dolor.

En primer lugar profundizaremos en la construcción del cuerpo de la madre y el cual es abordado principalmente en la primera parte de la narración en voz de María Chipia; en segundo lugar, analizaremos los aspectos más importantes de la corporalidad de los mellizos; y en último lugar, ahondaremos en el vínculo entre estos cuerpos, y el dolor.

### **5.2.2. El cuerpo de la madre y sus repercusiones**

La narración se inicia con la concepción de los mellizos, hecho que es narrado en primera persona por uno de ellos. Desde una primera instancia el texto nos introduce en la materialidad física de la madre en una situación de abuso. Ya en las primeras líneas se narra cómo la concepción es el resultado del ejercicio de la violencia por parte del padre sobre el cuerpo de una madre enferma:

El 7 de abril mi madre amaneció afiebrada. Sudorosa y extenuada entre las sábanas. Se acercó penosamente a mi padre, esperando de él algún tipo de asistencia. Mi padre de manera inexplicable y sin el menor escrúpulo, la tomó obligándola a secundarlo en sus caprichos [...] La fiebre volvía extraordinariamente ingravida a mi madre. Su cuerpo estaba librado al cansancio y a una laxitud exasperante. No hubo palabras (Eltit 2003: 13).

De esta forma, la presencia del padre es advertida como dominante y agresiva respecto de la figura de la mujer. La madre en contraposición a esta figura masculina se encuentra debilitada por la fiebre y distinto tipo de dolencias: “aquejada por fuertes dolores en todas las articulaciones [...] Su cuerpo afiebrado temblaba convulso”. (Eltit 2003: 14).

La corporalidad materna está asociada a la existencia de un espacio líquido y cerrado que no es nombrado pero sí descrito, pero no por ello apartado del mundo exterior. Si bien el cuerpo de la madre es el centro temático de las descripciones, en algunos pasajes el mellizo es capaz de introducirse además en su psiquis: “[...] los sueños de mi madre, que se producían con gran frecuencia, rompían la ilusión. Sus sueños estaban formados por dos figuras asimétricas que terminaban por fundirse como dos torres, dos panteras, dos ancianos, dos caminos” (Eltit 2003: 15).

El útero más allá de su caracterización netamente orgánica, da también lugar a otros alcances; y en su desmitificación como lugar idílico, se presenta además como espacio de gestación de enfrentamientos y de conflictos. El útero se configura como el primer lugar de discordia y de ejercicio del poder, y el nacimiento no es otra cosa que la continuidad de la hostilidad de la experiencia vital. El niño interpreta los gestos y rasgos de la hermana y de la madre, que permanece silenciosa en la primera parte de la narración. Su voz es portadora de una conciencia aguda que le permiten reconocer distintos aspectos de la realidad, y señala sobre el cuerpo de la madre:

Mi madre poseía un gran cuerpo amplio y elástico. Su caminar era rítmico y transmitía la impresión de salud y fortaleza. Fue tal vez lo inusual en su enfermedad lo que enardeció genitualmente a mi padre, cuando la vio, por primera vez, indefensa y disminuida, ya no como cuerpo enemigo sino como una masa cautiva y dócil (Eltit 2003: 16-17).

En el espacio del útero narrado existe la disputa y el hostigamiento, manifestados por el narrador respecto del padre y de la presencia latente de una hermana abusadora. Bernardita Llanos indica al respecto que: “En esta narrativa la familia y el sujeto femenino y masculino

se muestran en situación de conflicto y hostigamiento, sometidos a una red cultural que restringe las formas de participación y agencia democrática” (Llanos 2006: 104).

María Chipia toma conciencia antes del nacimiento de que existe una distancia afectuosa con la madre, quien según él piensa, le teme. Y asume a partir de allí la desconfianza. Por lo cual las tensiones se hacen extensivas no sólo entre hermanos, sino también con los padres:

De modo misterioso había levantado una barrera ante mí, lo que me hirió profundamente, llenándome de inseguridades. Pero pronto me serené, cuando comprendí que ella me tenía pánico [...] Mi madre me temía y eso la obligaba a extender una oscuridad confusa entre nosotros, y sólo en mi hermana liberaba su verdadero ser (Eltit 2003: 19).

En un punto de la narración el nacimiento se vuelve inminente e inevitablemente doloroso para la madre. Su cuerpo y sus sensaciones descritas en detalle, dan cuenta de las aflicciones físicas y psicológicas del personaje en el momento del alumbramiento. Sobre ello, dice el narrador:

Nuestros cuerpos empezaron a sufrir [...] Mi madre pensaba en la muerte. Su propio dolor le prevenía una catástrofe [...] Pensaba en la muerte como el destino final de su empresa biológica [...] la carne que tanto la había atormentado pagaba por sí misma las faltas (Eltit 2003: 26).

El espacio hostil del útero es cambiado por el espacio de la casa luego del nacimiento. En dicho proceso, nombrado por el narrador como su “primera experiencia límite” (Eltit 2003: 27), la melliza tiene nuevamente un rol protagónico. Y se reitera un último contacto directo de los nonatos con la madre a través de la experiencia de la sangre:

Tuvimos nuestra primera experiencia límite. Quedamos inmóviles rodeados por las aguas. Mi hermana sufría todo mi peso y hacía desesperados esfuerzos por soportarme [...] Se despertó en nosotros un enconado sentimiento de supervivencia. Instintivamente mi hermana inició la huída ubicando su cabeza en la entrada del túnel. Hubo una tormenta orgánica, una revuelta celular. Todas las redes fisiológicas de mi madre entraron en estado de alerta ante el hilo de sangre que corría lubricando la salida (Eltit 2003: 27).

Todas las experiencias físicas son violentas desde la conciencia del sujeto, y se amplían y diversifican con el nacimiento. Así también, el narrador describe como una experiencia violenta y abismante el momento de la separación física de la madre: “Las manos que me tomaron y me tiraron hacia afuera fueron las mismas que me acuchillaron rompiendo la carne que me unía a mi madre” (Eltit 2003: 28). Ésta sería una imagen de lo abyecto, si potenciamos

una definición de Julia Kristeva (2004) que apela a la expulsión y al horror como experiencias asimilables desde lo físico<sup>80</sup>.

La pareja de mellizos sabe quiénes son y cómo piensan sus padres. Los juzgan, y los desprecian por sus defectos y tendencias al abandono y a la muerte. Juegan y se mueven de manera incontrolable e infantil, y al mismo tiempo tienen total conciencia de la realidad que los circunda. María Chipia dice por ejemplo: “Mi madre se había encontrado en sucesivas ocasiones con mi padre, doblegándose humilde y sin placer a sus deberes nupciales” (Eltit 2003: 42).

La madre tiene una actitud ambivalente con los hijos, cuida de ellos con esmero, al igual que se maquilla y perfuma para el padre, pero se siente al mismo tiempo sometida a estas criaturas que ella misma ha dejado gestar en el vientre. En la enfermedad los cuida, pero en momentos de tranquilidad quiere huir, y los niños en su percepción aguda tienen conciencia de ello.

Ella soñaba con otra vida que sobrepasara la opacidad de la condición que mi padre le había obligado a asumir. Mirando a María de Alava su horror se duplicó al verla con la cara descompuesta por el hambre [...] Palpó sus pechos hinchados, aparentándolos [...] El olor de su propia leche le causó náuseas y no pudo acercar su pezón a la boca de la desdentada niña, que se abría como una oscura y mítica caverna (Eltit 2003: 45).

La madre tiene evidentemente un conflicto con su cuerpo reducido a la maternidad y la presencia de los niños. A ello se suma la lupa panóptica del padre, quien además de ejercer poder sobre la madre intenta también definir el destino de los hijos, cuadro que se traduce en la representación de un núcleo familiar conflictivo. Según Mary Green: “La madre encarna el locus de lo reprimido culturalmente, y también la disidencia: es la irrupción de su deseo reprimido lo que incita a la disolución de la familia y de la autoridad paterna [...]” (Green 2009: 106). Con ello Mary Green intenta sintetizar su visión del cuerpo de la madre como un espacio de conflicto. Agrega refiriéndose específicamente a la maternidad, al patriarcado y a su eventual desestabilización: “Eltit probes the changed symbolism of the patriarchal version

---

<sup>80</sup> La filósofa y teórica literaria búlgara Julia Kristeva define la expulsión de lo considerado abyecto como una condición necesaria para la formación sexual, psíquica y social de la identidad. Es decir, el niño para su proceso de formación debe dejar atrás a la madre y aprender a rechazar sus propios fluidos físicos (Mandel 2013). La autora reconoce tres categorías de lo abyecto: comida y residuos (oral); desechos corporales (anal); y signos de la diferencia sexual (genital). Esta experiencia está sujeta a lo íntimo y a la subjetividad de cada contexto socio-cultural; y es vinculable a las artes y a la literatura en tanto estas sean capaces de producir una inquietud colindante con la repulsión, puesto que lo abyecto define aquel proceso de atracción que se sufre ante lo desconocido, y que provoca una pulsación entre el deseo y el rechazo (Kristeva 2006).

of the maternal function in Chile to destabilize and dismantle dominant definitions of motherhood, sexuality and gender” (Green 2007: 7).

El único momento en que la madre desestabiliza su posición ante el padre y ante la familia es cuando engaña al padre con un amante. Horrorizados y avergonzados los niños observan y el narrador describe los sueños y desvaríos eróticos de la madre. “Mi madre cometió adulterio. El adulterio de mi madre derribó con un empujón brutal a toda la familia [...] Esta vez un conquistador de carne y hueso había forzado la entrada, y mi madre se entregó con él a la lujuria bajo el techo de la casa (Eltit 2003: 98).

Los niños observan el cuadro erótico en actitud despectiva donde el rol protagónico lo tiene una vez más la materialidad física de la madre que se encuentra abierta a un nuevo sentido y significado. “Permanecemos frecuentemente ovillados y apoyados en los muros para evadir una definitiva masacre mental. Sentíamos que la dimensión del delito se había acentuado [...] La vergüenza de mi madre se había instalado en su piel cetrina y supurante (Eltit 2003: 103).

### **5.2.3. Los cuerpos de los mellizos**

Los cuerpos de los niños son descritos en un comienzo poniendo énfasis en su pequeñez y fragilidad por su inexorable dependencia respecto de la madre: “Éramos apenas larvas llevadas por el agua, manejadas por dos cordones que conseguían mantenernos en espacios casi autónomos” (Eltit 2003: 15). Sin embargo, en la medida en que avanza el relato se van mostrando como poderosas presencias en pugna, transgresoras y capaces de ejercer fuerzas y violencias.

Al mellizo desde un inicio le parece hostil y agobiante la presencia del cuerpo de su hermana junto a él, por ello la rechaza y la evita pese a que deben compartir el espacio vital de forma ineludible. En vano, él evade su contacto de manera constante, pero éste se vuelve imposible de evitar con el crecimiento de los fetos.

Hastiado de su persecución, permití que se me acercara. Con el roce estalló el fragor de su envidia [...] Pudo ser al tercer o cuarto roce, cuando sentí uno de sus conocidos temblores. Era un temblor de tal magnitud que las aguas me lanzaron contra las paredes [...] Mi hermana se quedó súbitamente inmóvil, extrañamente apacible, y allí, teniéndome acorralado, realizó su primer juego conmigo (Eltit 2003: 23).

En esta primera aproximación sexual se manifiesta la primera forma de violencia y dominio por parte de la melliza. Imagen transgresora si la insertamos en la lógica de lo femenino

tradicionalmente concebido como sumiso y físicamente más débil. Contrario a ello, la nonata es aquí la abusadora, y el mellizo es la víctima de la agresión que permanece inmóvil ante el ataque. Con esta situación se invierte parcialmente el rol de los padres, quienes como ya señalamos con anterioridad, responden al moldeamiento de lo femenino y lo masculino en términos convencionales.

Las conciencias de los mellizos son despiertas y agudas, por lo tanto su relación con el mundo estará llena de detalles en su gran mayoría complejos y conflictivos. Son sujetos que no tienen una edad clara, a pesar de determinar de manera explícita el narrador qué edad tiene cada uno, ésta no se corresponde con sus pensamientos. La intimidad en que han crecido ha hermanado sus cuerpos pero al mismo tiempo los ha puesto en conflicto, y se mueven en la constante ambivalencia de esa relación tortuosa:

Mi hermana se solazaba en su pulcritud. Se entrenaba para transferir su propio goce al otro y así gozar ella misma. Hecha para la mirada violentaba su cuerpo hacia la perfección estética y vacua [...] Pero su actitud emanaba también del terror. Una parte de ella creía que el otro, cualquier otro, incluso mi madre, se preparaba para atacarla y destruirla. Imaginaba la ceguera y la mutilación. Primigenias fantasías de tortura (Eltit 2003: 31).

Luego del nacimiento, diversas enfermedades los azotan en distintas edades, a las que sobreviven gracias a los cuidados maternos. Pese a estas atenciones maternas sus conciencias del cuerpo y la somatización de sus temores los conducen siempre a padecimientos radicales que en la mayoría de los casos los rozan con la muerte. En uno de los cuadros de enfermedad el niño relata:

Enlacé mis dedos a los de mi hermana y me acurruqué contra ella, gimiendo. Todo giraba a mi alrededor, difuso y vertiginoso, hasta mi propio cuerpo me parecía ajeno. Era la fiebre [...] no era simétrica al dolor sino a una extraña suspensión en la que todo, a la vez que posible, era también improbable. Los objetos huían y, a la par, se fijaban desorbitadamente materiales (Eltit 2003: 35).

Los hermanos mellizos son los únicos hijos de la familia hasta los tres años, momento en el cual una nueva integrante llega. Sin planearlo y de forma sorpresiva sus padres tienen a una hija menor que llega a interrumpir la comunión parcial que han logrado luego de constantes conflictos. María de Alava, la hermana menor, es percibida de manera hostil desde un primer instante por sus hermanos. El narrador dice: “Prefiero olvidar el nacimiento de la niña. María de Alava fue desde la cuna un ser insoportable. Cuando nos obligaron a mirarla, vimos en su

pequeñez enrojecida la crispación de su mal carácter y la pesadez de su futura silueta” (Eltit 2003: 44).

La conciencia de sí mismos y la emocionalidad condicionan los cuerpos de los protagonistas en todo momento, ya que no existen pasajes donde se manifieste una condición distinta; y además de ello determinan, igualmente, sus primeros años de vida. A los cinco años, el niño apela a su cuerpo apesadumbrado y a un universo, desde ya, lastimado:

¿En qué momento se abrió una fisura en mí? Empecé a ver el mundo partido en dos amenazando tragarme en sus intersticios. Todo estaba totalmente escindido, con los bordes abiertos hacia un abismo [...] me hundía cada día más en mi doloroso estado, llegando a temer permanentemente por la integridad de mi cuerpo [...] A los cinco años sentía que el universo lastimado me azotaba con los ganchos de su deterioro (Eltit 2003: 46-47).

El lenguaje narrativo del sujeto en primera persona se escapa de la condición de su propia naturaleza infantil y en cambio, da cuenta de una especie de conciencia del horror físico y de una crisis institucional familiar. Como indica Rubí Carreño “la constante de Eltit es poner el dedo en la llaga, poniendo en crisis el Estado, la familia y el cuerpo en toda su amplitud social” (Carreño 2009: 83).

En la segunda parte del relato la niña es la narradora y su voz no difiere de la de su hermano ni en estilo ni en la forma en que ve el mundo. Podríamos decir, sin embargo, que la conciencia de ella, es todavía más aguda y abismante que la del niño. Ella en su conciencia del mundo es capaz de exponer ideas violentas en un juego perverso que en algo se parece al de la madre. Y por ejemplo, relata: “Sin rehuir la naturaleza humana, nuestros cuerpos gesticulaban el odio y la envidia, la lujuria y la corrupción, con el mismo énfasis que el asombro ante el nacimiento de una especie” (Eltit 2003: 84).

El contacto físico define y delimita el cuerpo de los hermanos en una relación ambivalente; los define como hermanos mellizos y al mismo tiempo los vuelve ambiguos e irónicamente imprecisos. Sus figuras se travisten y se tornan cada vez más inciertas con el desarrollo del relato. Los roles familiares se transgreden con un inminente incesto y con ello se genera una pérdida parcial de identidades:

Mi hermano mellizo adoptó el nombre de María Chipia y se travistió en virgen. Como una virgen me anunció la escena del parto. Me la anunció. Me la anunció. Me la proclamó [...] Ocurrió una extraña fecundación en la pieza cuando el resto seminal escurrió fuera del borde y sentí como látigo su desecho (Eltit 2003: 107).



El incesto es un tópico que había estado presente desde antes del nacimiento entre los hermanos, y lo sigue siendo después de su alumbramiento. La ambigüedad corporal se configura en la medida en que los cuerpos y los nombres se travisten para dar lugar a figuras imprecisas, donde el sexo hace posible una transgresión capaz de poner en tela de juicio los vínculos de parentesco y, con ello, deformar la imagen familiar.

El incesto reafirma la ambigüedad física y psicológica, y garantiza con ello un oscurecimiento de los roles familiares. Entonces más hay una crisis del concepto de familia y de quiénes son los que tienen conciencia de ello. La voz de la hermana es determinante cuando señala su hastío y dice: “Me siento cercada por cuerpos prófugos que antagonizan la cárcel del origen. Me siento herida por cuerpos que han capitulado las condiciones de sus derrotas. Me siento indignada de tener un cuerpo” (Eltit 2003: 134).

#### **5.2.4. La persistencia del dolor**

La corporalidad ocupa un lugar central en el sentido de la narración, y el dolor físico ocupa un lugar particular en esa dinámica de significados. El cuerpo de la mujer madre se presenta como un eje sobre el cual se teje la trama familiar, y por lo tanto es sobre el mismo que los signos del dolor se hacen evidentes. Este dolor físico se hace presente en diferentes pasajes del texto y más que apelar a una desarticulación del lenguaje, es descrito y detallado por el narrador. Apelando a diversos pasajes del texto, demostraremos que el papel que cumple el dolor es clave para una lectura de la corporalidad en este relato.

El lugar del útero para los mellizos es el primer espacio donde experimentan dolor y el narrador canaliza esta experiencia como su primera forma de comunicación. Mismo momento en el cual el narrador tiene conciencia del dolor de la madre embarazada y todo el desgaste físico que esto le ocasiona. La posibilidad de la muerte se narra como un hecho deseado por parte de la mujer, en su desesperación por acabar con la exigencia orgánica que porta. El narrador dice en este apartado:

Nuestros cuerpos comenzaron a sufrir. La instalación del dolor entre nosotros fue la primera forma de entendimiento que encontramos [...] Mi madre pensaba en la muerte. Su propio dolor le prevenía una catástrofe. Con la espalda casi partida por el esfuerzo, su cara le devolvía el terrible trabajo orgánico que realizaba. Placas alérgicas habían destrozado su rostro (Eltit 2003: 26).

El cuerpo de la madre es un cuerpo que resiste los embarazos y la gestación de los protagonistas con inevitable proximidad física pero con distancia emocional. El dolor que

pueda llegar a sentir el cuerpo preñado de conciencias, lo conocemos a través del relato del narrador que además es partícipe de esta empresa. A ello se suman los malestares de los mellizos, que día a día crecen y reclaman. La fatiga de la madre se vuelve de este modo inevitable:

En vez de solidificar su impulso materno, se llenó de horror al darse cuenta de que estaba verdaderamente extenuada por entregarse a los caprichos de esas pequeñas vidas que ella misma había gestado. Hastiada de tanto sacrificio, se sintió imposibilitada de abastecer a un nuevo ser que se expandía en su cuerpo; pero, sabiendo que no podía impedirlo, se refugió tras una sutil apatía aunque siguió cumpliendo cada uno de sus ritos (Eltit 2003: 42).

Los mellizos, luego de su nacimiento son víctimas constantes de múltiples enfermedades y los más diversos tipos de padecimientos físicos. Siempre superados y vueltos a la vitalidad como ya hemos dicho, gracias a los cuidados maternos y a la infaltable presencia del padre. Así, la madre se encuentra reducida sólo a pequeños y cotidianos caprichos, además de los sentimientos de abnegación, combinados en otros momentos por la necesidad certera de abandonar la casa y los hijos. Estas intenciones se quedan sólo en eso, ya que en ningún momento es capaz de concretarlos. Y cada momento está marcado por una vuelta a la maternidad que la sostiene y del mismo modo la condena. Según señala el hijo: “Mi madre, como fracaso de su propia institución era la masa que me había aprensado contra sus grietas, cercenando en mí la posibilidad de navegar en mi propio naufragio. Con el mundo partido en dos, mi única posibilidad de reconstrucción era mi hermana melliza” (Eltit 2003: 48).

Uno de los primeros cuadros de enfermedad lo experimenta el mellizo, quien víctima de una fiebre mañanera se ve enfrentado a la hostilidad de una hermana celosa que intentaba llamar la atención de la madre. La fiebre adosada a la hostilidad de la hermana lo sumen en un cuadro vertiginoso donde el malestar y la angustia tienen roles protagónicos. Sobre ello dice:

Todo giraba a mi alrededor, confuso y vertiginoso. Hasta mi propio cuerpo me parecía ajeno. Era la fiebre. La fiebre no era simétrica al dolor sino a una extraña suspensión en la que todo, a la vez que posible, era también improbable [...] Quise volver a mi centro orgánico, pero ya había perdido las referencias, como si incluso mi memoria hubiera experimentado una irreversible erosión (Eltit 2003: 35).

El narrador cuenta sobre su propia materialidad física como una experiencia predominantemente tormentosa. No sólo los cuadros de enfermedad infantil son descritos con agobio, sino también el normal proceso de crecimiento. Entonces toda la dinámica de la

infancia y el vínculo con la madre están supeditados a una marcada hostilidad física, descrita como un “estado doloroso”:

Pronto sentí que mi cuerpo se resquebrajaba consumido por una fragilidad indescriptible. Me invadió el terror a perder una pierna en la carrera, a perder un brazo por el movimiento, a que mi lengua rodara por el suelo por una palabra [...] Sin interlocutor posible, me hundía cada día más en mi doloroso estado, llegando a temer permanentemente por la integridad de mi cuerpo [...] A los cinco años sentía que el universo lastimado me azotaba con los ganchos de su deterioro” (Eltit 2003: 46-47).

La condición dolorosa se extiende a varios momentos de la novela, traspasada de la madre a los hijos, y de manera particular a la melliza embarazada. Quien narra: “Entonces empezó el dolor. Un dolor agudo y genital, provocado por el deseo vivo y demandante” (Eltit 2003: 61). Imagen con la que deja claro la prominencia de las sensaciones físicas en su experiencia emocional. Quien más tarde narra en su condición de embarazada atormentada: “Mi cuerpo orgánico me dolía, mi alma orgánica también se quejaba ante ella, poseída por el maleficio de la fecundación. Me dolían, me dolían los dos organismos” (Eltit 2003: 117).

Cabe señalar que la segunda parte de la obra se titula “Tengo la mano terriblemente agarrotada”<sup>81</sup>, en base a lo cual podemos pensar en la presencia de una reflexión metaficcional, si interpretamos el dolor de la mano como el cansancio de la escritura. Ello sería razonable dado que no contamos con otro referente en el orden de la narración que tenga un vínculo con esta idea. Pero sí lo podemos relacionar el alumbramiento de la relación incestuosa entre diamela eltit y María Chipia con el final del relato, lo que podría ser eventualmente una metáfora del nacimiento de una novela. La última escena detalla el momento previo al nacimiento. Momento en que los mellizos son abandonados por sus padres y su hermana menor luego de insultos y vociferaciones de todo tipo, y dejados solos en la casa a la espera del nacimiento. La melliza se encuentra en un profundo estado de dolor, y narra:

El malestar, el dolor. El malestar, el dolor constante, el sueño sobresaltado y de nuevo el dolor. La gordura me aplasta. Mi gordura está a punto de matarme. Altera mi corazón, infecta mis riñones, perturba mis oídos [...] Los tendones de mis piernas parece que van a romperse por mi peso. El dolor generalizado no me da tregua. La congestión trepa por mi espina dorsal [...] Los pechos hinchados, el dolor de la leche (Eltit 2003: 147).

---

<sup>81</sup> Como la misma autora señala en su entrevista con Leonidas Morales (1999: 52) “la mano” como signo de la escritura es algo que se presenta a todo lo largo de su obra. En esta insistencia hay una marcada idea del trabajo artesanal de la escritura, y por lo tanto un reflejo de la escritora misma. Ambivalente significado en este caso, ya que denota cansancio y dolor en el “agarrotamiento”.

La persistencia del dolor de la melliza es semejante al del la madre al inicio del relato. Ambas situaciones aportan la imagen de un ciclo vital, y más que vital, un ciclo de padecimientos orgánicos permanentes. La historia de los mellizos podría ser además interpretada como una alegoría al proceso de escritura, entre otros aspectos. La narración cierra así: “Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y 8 de abril, diamela eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz a una niña. La niña sudaca irá a la venta” (Eltit 2003: 158).

La figura de la mujer es un tópico relevante en la consecución o eje de creación más bien circular de Eltit, quien realiza el intento de movilizar signos estancados y memorias sedimentadas de la configuración de sujetos sociales por medio de la ficción narrativa (Richard 2010). La madre y los mellizos son los cuerpos del dolor, imagen que se amplía a la reflexión metaficcional que establece un paralelo entre el embarazo y la formulación de la novela como un proceso alegórico, igualmente, doloroso.

#### **5.2.5. Apreciaciones finales**

*El cuarto mundo* nos introduce en la dinámica de los poderes y las biopolíticas del microespacio doméstico, en el cuadro de una familia vista desde el punto de vista de los hijos mellizos y su perspectiva del mundo y formación de conciencia desde antes de nacer. Y por lo tanto, estamos ante las relaciones de poder que se establecen entre los dos sexos determinados desde antes del nacimiento por la figura de los padres.

El cuerpo es un eje importante en la descripción de los personajes y en el desarrollo de la narración, y de manera particular el cuerpo femenino de la madre y de la hija. Figuras en las cuales se encarna el embarazo y el alumbramiento como procesos corporales que reducen sus cuerpos, para realzar la fuerza física y emocional de los niños que portan. La conciencia se forma en el vientre materno y se revela ante el mismo antes de nacer. La madre está comunicada de manera constante con los hijos, pero al mismo tiempo ajena y esclava en su maternidad impuesta y dolorosa.

Existe un proceso de gestación y los hechos irrefutables de varios nacimientos, que a su vez son alegorías de los procesos de creación literarias, particularmente hacia el final del relato. Una vez más estamos ante la metáfora del texto como cuerpo, y por lo tanto de la obra escrita como un ente físico “que será llevado a la venta” (Eltit 2003: 158). Con lo cual se hace una crítica al valor comercial de la palabra y de los cuerpos sociales.

Entonces, en el nivel de la reflexión metaficcional se entiende la novela como una alegoría de la gestación de la misma, en otras palabras y como ya hemos dicho con anterioridad, puede ser entendida como una alegoría del proceso de escritura de la mujer. Esta idea se complementa con otras de carácter metapoético a lo largo del texto, que tienen que ver fundamentalmente con las posibilidades de la escritura y el proceso creativo como entidades políticas y sociales. Los sujetos de la novela están sometidos a un espacio ínfimo ya son parte de la dinámica de los biopoderes, que todo un sistema soporta. Todo ello recayendo mayoritariamente sobre la figura materna. De este modo, el cuerpo femenino es donde se gesta la sociedad completa, y ella misma es parte de este complejo ciclo simbólico.

La conciencia del cuerpo es una carga pesada y dolorosa para los narradores del relato, y del mismo modo lo es el cuerpo de la madre. El dolor en este relato se articula como una marca de las dinámicas de represión domésticas, que están supeditadas al patriarcado y a la maternidad como regla de vida para el cuerpo de la mujer. Por otra parte, la escritura es concebida como un proceso doloroso, en el cual se inscriben marcas de padecimiento, como la mano agarrotada, y la duda fundamental de la literatura como liberación o como espacio supeditado a la dominación.

### 5.3. **VACA SAGRADA (1991)**

---

### 5.3.1. Introducción

*Vaca sagrada* (1991) es la quinta novela publicada de Diamela Eltit, y la primera en ver la luz en el período de post-dictadura en Chile<sup>82</sup>. Confirma Eltit con esta publicación, por un lado la continuidad y búsqueda de un género narrativo al cual se ha abocado desde un inicio; y por el otro, la persistencia de un proyecto escritural que versa sobre el cuerpo físico y los biopoderes para la construcción de lo que hemos denominado una “poética del dolor”.

Esta novela está dividida en once capítulos donde se narra la historia de Francisca Lombardo en su propia voz. Esta narradora-personaje se va revelando lentamente por medio de un relato fragmentario, donde se teje una personalidad difusa que se ve reflejada en el ritmo de la narración. Se nos presentan algunos episodios de su niñez y adolescencia, tiempo en el cual se hace cargo de su abuela enferma y tiene una relación con Sergio, personaje obsesivo que más tarde seguirá formando parte de su vida en calidad de amante. Francisca en su adultez se perfila como una mujer pasional entregada a los deseos carnales, a la bebida y a los bares, contexto en el cual conoce a Manuel, con quien mantiene una intensa relación que se ve interrumpida por la partida de él al Sur del país, lugar de donde es originario. Manuel se encuentra casado con Marta, personaje igualmente proveniente del Sur, que aparece fugazmente en uno de los pasajes para conversar con Francisca y no tiene mayor trascendencia en la historia. Con la partida de Manuel aparece un último personaje que es Ana, quien fuera amante de él y prima de Francisca, y cumple el rol de apoyar a esta última en tiempos de distanciamiento amoroso y de profundos conflictos personales.

Estamos ante una narración cronológica con un par de saltos temporales y algunas evocaciones que trasladan al pasado, con un narrador protagonista femenino que sólo en un

---

<sup>82</sup> Para introducirnos en *Vaca sagrada*, su dimensión física y política debemos tener en cuenta un antecedente histórico relevante: el comienzo de la transición democrática de Chile en 1990. El término de la dictadura en el país, si bien, fue considerado necesario y positivo, dejó abiertas profundas heridas en el aparato social y humano. Desde un inicio se evidenciaron los espacios públicos desarticulados, el clima de desconfianza política y el trauma histórico, los cuales intentaron ser maquillados de distintas formas por las nuevas alianzas institucionales. Nelly Richard aporta sobre ello: “El plebiscito del 5 de octubre de 1988 en Chile marcó el fin de la dictadura militar de Augusto Pinochet y abrió el nuevo período que los analistas políticos llamaron *transición*, designando así una alianza formada entre lo político-institucional (redemocratización) y lo económico-social (neoliberalismo) que remodeló el campo de discursos y prácticas de la sociedad chilena [...] La transición chilena se propuso neutralizar los choques de fuerzas sociales y políticas ligadas al pasado traumático” (Richard 2010: 31). Pese a la evidencia del trauma y del desajuste que abarcó todas las esferas de la nación, se intentó maquillar la historia través de falsos mecanismos de consenso publicitario y medial.

pasaje deja de serlo para convertirse en un testigo de los sucesos. El curso de todo el relato tiene un asidero en la corporalidad de los personajes y particularmente en la figura física de la protagonista ya que es una imagen que se reitera de forma persistente y tiene una clara orientación como signo temático. Francisca es un personaje con conflictos psicológicos permanentes que de alguna forma se ven reflejados en su cuerpo. La imagen de la sangre tiene una gran preponderancia en el relato, ya que por medio de ella define su vínculo con Manuel y consigo misma. El ritmo de la narración es difuso a causa de los saltos y el lenguaje es, de cierta forma, alegórico y en ciertos pasajes es eminentemente lírico. El perfil igualmente difuso de Francisca Lombardo, nombre con el cual Eltit apela a una hibridez cultural<sup>83</sup> (Pino-Ojeda 2000: 176), se condice con el estilo de la narración.

La mayor parte del relato transcurre en la ciudad donde han vivido siempre Francisca, Sergio y Ana; y que es el lugar en que todos los personajes se encuentran. Esta ciudad es particularmente nocturna y ello favorece a la configuración de un espacio ambiguo y de límites borrosos. En contraposición a la ciudad está el Sur, específicamente la caleta de Pucatrihue, lugar de donde provienen Manuel y Marta. Este Sur es mayoritariamente evocativo, ya que sabemos de él a través de las remembranzas de Manuel. A Pucatrihue se le otorga rasgos paradisiacos y demoníacos a un mismo tiempo, por lo cual porta una marcada ambivalencia hasta el final de la historia. De alguna forma este Sur es un reverso de la ciudad y apelaría, en palabras de la narradora, a la conformación de una otredad dentro del hilo argumentativo (Pino-Ojeda 2000: 145-146).

Como Diamela Eltit señala refiriéndose a su narrativa en general, y con lo cual es posible aproximarnos a *Vaca sagrada*:

No me he planteado, hasta el momento, una novela monolítica basada en la racionalidad de sus mecanismos [...] Más bien me ha interesado en el divagar que permite la fragmentación, la pluralidad, la arista y el borde [...] Lo disperso será siempre aquello que se recorta como margen porque cuestiona los centros y su unidad. 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 (Eltit 2000: 183).

La relativización de los centros y la construcción de la historia a partir de retazos son dos hechos fundamentales que se dejan apreciar en *Vaca sagrada*. A partir de ello, los

---

<sup>83</sup> En la entrevista Diamela Eltit comenta que el nombre del personaje apela a algo que ella denomina hibridez cultural, o en otras palabras a un mestizaje. Francisca Lombardo formulada como un personaje femenino, chileno con un apellido europeo escasamente conocido (Pino-Ojeda 2000: 176).



significados son eminentemente permeables en este relato y se mueven, por lo tanto, en distintos espacios y cuerpos. De acuerdo a Raquel Olea, Diamela Eltit en esta obra interroga las jerarquías biológicas, sexuales y geográficas, poniendo en crisis los ordenamientos de las instituciones (Olea 1998: 67).

*Vaca sagrada* es sin lugar a dudas una de las novelas más valoradas de Eltit, de ellos dan cuenta los estudios que se han realizado al respecto. Una de las principales líneas de análisis ha estado focalizada en la configuración del imaginario femenino, como es el caso de Raquel Olea en *De la épica del lumpen al texto sudaca* (1998) y de Cecilia Kutunaric (2005) en “El quiebre del imaginario femenino literario en *Vaca sagrada* de Diamela Eltit”; también ha habido reflexión sobre las relaciones humanas con Jaime Blume (1997) en “*Vaca sagrada*: signos de trascendencia en la obra de Diamela Eltit”; al horror y la abyección con el estudio de Jo Labany (1996) con “Topologies of Catastrophe: Horror and Abjection in Diamela Eltit’s *Vaca sagrada*”; la corporalidad y la imagen de la sangre en el caso de Auli Leskinen (1998) en “La estética de la sangre: aproximaciones al lenguaje corporal de Diamela Eltit en *Vaca sagrada*”; la imagen de la ciudad en el trabajo de Luz Ángela Martínez “La dimensión espacial en *Vaca sagrada* de Diamela Eltit: la urbe narrativa” (1997); y desde una perspectiva político-feminista con Jorgelina Corbatta en “Política sexual y política textual en tres escritoras del Cono Sur: Eltit, Peri Rossi y Valenzuela”(1995), entre los más destacados. La tendencia se concentra particularmente en el tópico de la corporalidad femenina como imagen rupturista.

Para efectos de este estudio pondremos énfasis en la construcción física del personaje central de Francisca Lombardo, dado que es a partir de su conformación física que la trama de la historia se articula. Y, nos detendremos de manera particular en los pasajes que se relacionan con la experiencia del dolor físico. Sostenemos la idea de que el dolor orgánico de Francisca sería un reflejo de su condición de sujeto abierto simbólicamente a la precariedad de las relaciones humanas y de su resistencia como sujeto subversivo.

### **5.3.2. Las dimensiones físicas de Francisca Lombardo**

Una vez más la materialidad física es protagonista en una narración de Diamela Eltit, ello significa que la corporalidad funciona aquí como eje articulador a lo largo de toda la narración y que aporta pistas para la construcción del sentido del texto. En este caso Francisca Lombardo es la narradora-personaje que por medio de un relato fragmentario da cuenta de su

materialidad y de su proyección. Profundizaremos en tres facetas de su construcción física: su fragmentariedad personaje femenino; su deseo relacionado a la sangre; y su vínculo con el espacio y quienes la rodean.

### **5.3.2.1. Francisca Lombardo: la opacidad del sujeto difuso y exaltado**

El personaje central, se va conformando a lo largo de la narración por medio de retazos narrativos, al modo de imágenes que funcionan de manera discontinua y dispar. Raquel Olea en relación a *Vaca sagrada* ha señalado que: “La escritura indaga en los cuerpos como espacios de autonomía, no controlables por la legalización del poder instituido” (Olea 1998: 68). Palabras con las cuales la teórica ha enfatizado el sentido de la corporalidad en la novela, por una parte marginal y por otro, como “espacio” de configuración de signos. Posición desde la cual es posible y evidente pensar a Francisca Lombardo y atender a la fragmentación de la narración como un modo de subversión.

La figura de Francisca se define por su corporalidad alienada, y marginal, al igual que las figuras de los personajes de Sergio, Ana y Manuel. Ella narra: “Frecuentando bares, aprendí de los beneficios del vino donde no importaba demasiado la calidad de las palabras porque la muerte yacía disimulada en el fondo de la copa” (Eltit 1991: 15). Con lo que da cuenta de una existencia aparentemente carente de sentido, donde los bares para emborracharse son lugares para pasar el tiempo y asumir una condición de vida intrascendente y carente de proyección.

En este personaje la emocionalidad y el pensamiento se reflejan al modo de marcas en su figura física. Francisca no se presenta en el relato de manera tradicional, en términos de que no se da a conocer datos relevantes de su biografía, sino que se incurre en su corporalidad para perfilarla. Hecho que de alguna forma se reitera en el resto de los personajes de la narración, de los cuales sólo conocemos datos aislados y algunos de ellos escasamente relevantes.

Casi toda la historia se narra a partir de su voz, excepto en el capítulo tres “La llegada”, donde hay un cambio abrupto de narrador y tenemos una imagen externa de Francisca en voz de un sujeto indefinido. Allí se narra una escena en la cual alguien llega a la casa donde se ella se encuentra en muy mal estado porque ha sido físicamente violentada: “La llamó. Francisca la nombró y, por el esfuerzo, un nítido hilo de sangre se deslizó por la comisura de sus labios” (Eltit 1991: 37). Lo mismo ocurre en el capítulo cinco titulado “Francisca” que se remonta al pasado con un narrador en tercera persona, momento en el cual se configura una imagen de la

adolescencia de Francisca y el modo en que conoció a Sergio, en aquel tiempo un compañero de colegio obsesionado con ella.

Francisca es un sujeto eminentemente pasional, sobre el cual el contacto físico juega en rol fundamental para la construcción de vínculos. Sobre lo cual dice: “Mi corazón late extraordinariamente lento causándome grandes inquietudes [...] Es la zona corporal en la cual soy más vulnerable, la fragilidad más peligrosa que me habita” (Eltit 1991: 29). El corazón es señalado aquí como una zona de peligro y la corporalidad en general está atravesada por la misma designación, como un territorio de peligro constante.

La complejidad de la narración se complementa además con una aparente desintegración del cuerpo de la protagonista, quien en constantes crisis da cuenta de su precariedad física. Estas crisis se desencadenan en distintos momentos, vinculadas a encuentros y desencuentros amorosos particularmente. Tal es el caso de la imagen del pasado, donde tiene un encuentro sexual violento con Sergio, episodio que se cierra así: “Fue una completa desintegración, con su cuerpo explotado por todos los poros. No había ni siquiera un pedacito de cuero que no estuviera tocado por la enfermedad, tan lenta, tan grave y con tanto odio. Un mal que no parecía tener fin; en verdad, ya no tenía principio ni fin” (Eltit 1991: 69). Con la afirmación de algo que “no tiene fin” se hace alusión a la condición permanente de padecimiento, que continúa efectivamente a lo largo de todo el hilo narrativo.

Una de las situaciones más relevantes que se produce es la desaparición de Manuel en el Sur. Ausencia que es vivida por Francisca con desesperación física y noches de añoranza. Dice por ejemplo:

Tenía que recuperar mi torso, encontrar la armonía. La privación de efectos me causaba variados efectos. Mi piel empezó a adquirir una ligera transparencia. Estaba reducida en todas mis necesidades vitales y deseaba aumentar aún más la falta [...] Estaba expandida, fracturada, irregular, con la piel marcada por una inusitada transparencia (Eltit 1991: 126).

La pérdida de la armonía y la transparencia de la piel delatan una borradura de los límites corporales de Francisca, hecho psicológico que se vuelve únicamente material. Esta desesperación asimilada como carencia física, sólo se ve mermada con la búsqueda de Manuel en el Sur.

### 5.3.2.2. Francisca Lombardo: el deseo y la sangre

La forma de interactuar con el mundo por parte de Francisca y su vínculo con los otros se efectúa a través del deseo carnal y de la sangre menstrual. Al comienzo de la narración la narradora da pistas falsas sobre su interés por lo sexual, y señala: “Lo sexual no me interesaba demasiado pues no me parecía nada más que un rito excesivo y complaciente. Además desconfiaba del ensamble de los cuerpos [...] (Eltit 1991: 17). Versión que se ve superada por los episodios siguientes. Entre ellos, el recuerdo de Sergio, que estaba obsesionado por ella en la adolescencia. Sobre lo cual se relata: “Bastaron dos o tres días de intenso acecho para descubrir que Francisca a los catorce años, ya tenía un vicio, y que él estaba preparado para satisfacerlo” (Eltit 1991: 58).

El encuentro con el otro define la materialidad de Francisca, ya que ello marca los límites de su cuerpo y su posibilidad de expansión. En escenas como la siguiente: “Desnuda. Me desnudó y no respondí. Mi cuerpo desnudo alcanzó una anatomía sorprendente, asalariada, encabritada. Mi animal escondido salió de su guarida y se atrevió a casi todo” (Eltit 1991: 96). Cabe señalar que este erotismo siempre se encuentra relacionado a la necesidad de una apertura y de un encuentro con el otro, por lo cual aparece la imagen de la sangre. Hecho que constituye un evento fundamental de la comunicación corporal entre Francisca y Manuel; y entre Francisca y el mundo.

La sangre como signo puede estar dotada de diferentes connotaciones. Nos interesan dos perspectivas de forma particular, la primera es la sangre como subversión y la segunda es la sangre como forma de violencia. La primera se argumenta en el hecho de que la sangre es un tema tradicionalmente tabú en la cultura chilena, prominentemente católica. La sangre es un signo de suciedad, de pecado y de algún modo representa la cara opuesta a la maternidad, por lo tanto presentar a un personaje femenino que experimenta un goce con su propia sangre es una propuesta subversiva. La segunda, que propone la sangre como un modo de violencia se enfoca en la ruptura de centros y periferias que implica invadir otro cuerpo a través de la sangre.

Por otra parte la importancia de la sangre como símbolo de unión, se contrapone a la de la palabra, que desde un inicio se presenta dudosa y carente de sentido, por lo tanto, de escasa credibilidad. Más aún cuando se trata de la unión física: “Fundidos en la sangre, las palabras se volvían genocidas. El habla nos incitaba a realizar pedidos laterales cuando el placer se nos venía encima. La herida, mi herida, el tajo, la muerte y la víscera” (Eltit 1991: 25). Sin

embargo, ambivalente, al mencionar la muerte como parte de algo que se denomina “la herida”, que además es permanente, profunda, visceral y emparentada con el sexo femenino. Por lo tanto, la sangre es capaz de poseer la vida, pero al mismo tiempo la muerte, y su significado se moverá de manera constante en esa ambivalencia.

Afiebrada, sudorosa, deseante, alucinaba finos cortes que atravesaban la carne. La sangre que expulsaba era la única respuesta. La sangre manchando mis piernas. En esas noches dejaba que la sangre corriera por mis piernas, corriera por mis piernas entre días rigurosos. Ah, esas noches con la sangre deslizándose por mis tobillos, el empeine, el pie, el piso, las sábanas mojadas en mis sueños (Eltit 1991: 26).

El pasaje nombra el deseo femenino ligado a la sangre menstrual, en ello hay una imagen subversiva respecto a la forma de concebir la corporalidad femenina en un contexto tradicional. Esta mujer se reconoce y visualiza así misma como fiebre y deseante mientras sangra, dando con ello la impresión de una entrega a la plenitud corporal.

La sangre es aquí la fuerza que posibilita un impacto del cuerpo de Francisca con su entorno, por lo tanto, su imagen determina el alcance y la profundidad de su vínculo con el otro. En tanto Manuel sumido en la nostalgia del recuerdo y del lugar de la infancia, o en otras palabras “el hogar” (“el lar”), vive más en la memoria que en su materialidad física, y por lo tanto no posee la misma intensidad que Francisca.

Esta apertura del cuerpo femenino es un punto importante en cuanto a la construcción del cuerpo material y a la lectura que se puede realizar de la sangre como signo, antes estigmatizado como inestable, sucio e infértil, al contraponerlo, como señala la idea anterior, a la masculinidad tradicionalmente entendida como unitaria, cerrada y estable. Si bien Francisca es un personaje que se construye de manera opaca, es decir sin un perfil claramente determinado y descriptible; su fuerza física y su condición de mujer están contenidas en la sangre. Experiencia que en ciertos momentos comparte con Manuel:

En celo, terriblemente cálidos, nada conseguía detenernos. Ni mi sangre. De pie, abierta de piernas, mi sangre corría sobre Manuel y esa imagen era interminable. Mirábamos las manchas rojas en su cuerpo, en las sábanas, cayendo desde la abertura de mis piernas. Manuel pedía que le contagiara mi sangre. Se la entregaba cuando él la buscaba plenamente erecto para extraerla y gozar de su espesor líquido. Manuel aparecía sangrando, con una irreversible lesión instalada en su altura (Eltit 1991: 24-25).

En este pasaje se describe de qué forma se configura la relación física de Francisca y Manuel y cómo se inscriben las marcas que forman una parte de la compleja trama que teje el cuerpo

de la mujer, y su capacidad de alcanzar a otro en el acto sexual. En ello hay una relación con la idea de esta llamada “apertura”, que además tiene aquí un significado ambivalente, ya que es la “rajadura” pero por otra parte es “alcance”, y por lo tanto la única capaz de ejercer la violencia de la ruptura de la estructura cerrada.

### 5.3.2.3. Francisca Lombardo: el otro y la ciudad

Los vínculos que Francisca establece con su entorno se definen, como ya hemos indicado, a través de lo físico. Dos vínculos son particularmente significativos en el relato. Uno es el que establece con uno de sus amantes, Manuel; y el otro es el que crea con la ciudad que la rodea. La imagen de su amante y el espacio urbano, tienen una relación de ruptura respecto a la protagonista, como analizaremos.

La ruptura de la dicotomía del dentro/fuera<sup>84</sup> se gesta en el cuerpo femenino, al ser ella quien alcanza el cuerpo físico del otro por medio de la sangre. En su capacidad de expandirse por medio de la sangre establece una comunicación que destruye la separación de sus cuerpos, y por lo tanto, los límites de cada uno de ellos se tornan difusos. Ella tiene la capacidad de romper una frontera que parece insoslayable, que es la del cuerpo como un elemento cerrado en su materialidad.

Si nos aproximamos a la idea del *continuum*<sup>85</sup>, parece necesario posicionar la figura femenina como una figura capaz de romper su propia discontinuidad. Al respecto, la siguiente cita resulta esclarecedora:

Sucede pues en el fenómeno erótico que amenazamos nuestra individualidad, a la que nos hemos habituado, y al ser lo erótico, por lo general algo compartido, resulta que también amenazamos la individualidad del otro (ella o él). Esta amenaza al concretarse corresponde a la transgresión. La razón de que se dé en el erotismo esta suerte de mecanismo interdicto de transgresión se debe a que lo que vivenciamos cuando nos erotizamos, es el anhelo de continuidad de nuestro ser, de prolongarnos más allá de él.

---

<sup>84</sup> Gastón Bachelard en *La poética del espacio* señala que “lo de adentro y lo de afuera no están abandonados a su oposición geométrica” (Bachelard 1965: 288), apelando a la complejidad de los cuerpos físicos como estructuras cerradas. Si bien Bachelard desarrolla su poética del espacio, remitiéndose a la “casa”, la interpretación que se puede realizar de sus reflexiones es extensible al cuerpo, si se piensa este como un espacio interferido, donde los biopoderes ejercen todo tipo de fuerzas. Y a su vez el cuerpo es parte del espacio externo y es capaz de interferir en él.

<sup>85</sup> Al respecto, encontramos en *Lecturas de amor* (1999) de Cristóbal Holzapfel, a propósito de la idea de Georges Bataille sobre el *continuum* y la necesidad del hombre de alcanzar a otro: “Con Bataille podemos concebir la mencionada plenitud como una continuidad (un continuum), es decir, como un fluido ininterrumpido, que se muestra por ejemplo, como movimiento. Así pues, tanto el tiempo como la materia- energía, la vida, la historia, la música, son expresiones de esa continuidad, a la que nuestra racionalidad discontinua no logra apresar” (Holzapfel 1999: 17).

Este anhelo supone al mismo tiempo un querer salirse de nuestra discontinuidad individual intentando fundirnos el otro (Holzapfel 1999: 19).

La sangre es la prueba de la violencia que es capaz de ejercer el cuerpo de Francisca, abriéndose y posibilitando el alcance del cuerpo de Manuel como otro alcanzable. Hay por lo tanto, algo que podemos denominar como una ruptura material del cuerpo físico al transgredir las barreras de lo que se considera como cerrado y ajeno. Sin embargo, y pese a ello, él se pierde en lo desconocido del Sur, de donde no hay regreso.

Francisca se narra como un personaje urbano y pese a ello la relación que tiene con la ciudad más allá de ser incluso ambivalente, tiene una carga preponderantemente negativa. La imagen de la ciudad se relata como una clara oposición al Sur, uno es Francisca y el otro es Manuel. Ella permanece ajena a la nostalgia del lar que él experimenta; y habita física y emocionalmente en un espacio urbano degradado. La ciudad se entiende como espacio propio y al mismo tiempo ajeno. Propio, en el sentido de que ella no lo cambiaría por el Sur; y ajeno en la medida en que ella no experimenta mayor goce ni fascinación vinculados al espacio, y la ciudad pasa a ser más bien una extensión de su conflicto físico y psicológico.

La ciudad es también un cuerpo, pero un cuerpo ajeno del cual sus integrantes ya no son parte. En ello se revela una especie de desintegración y un conflicto permanente, ya que los habitantes de la ciudad son más bien marginales. La ciudad es oscura y peligrosa, rasgos con los cuales podemos establecer un paralelo con la imagen de una ciudad sitiada de la dictadura:

La ciudad estaba intersectada por innumerables energías. Haces, focos, líneas, círculos, aglomeraciones demarcaban la estructura de un moderno laberinto [...] La ciudad se había envuelto en una capa de hostilidad. Asustada se lo confió a Sergio, le hablé de la hostilidad de la ciudad y me miró como si no entendiera mis palabras (Eltit 1991: 124).

Esta construcción de la ciudad promueve la ajenidad de Francisca con el espacio que la rodea, dado que no existe entre ellos vínculo de pertenencia sino de vacuidad y sin sentido. Los lazos que pudieron haber existido están aparentemente extintos entre la ciudad y sus habitantes; y de ello da cuenta la percepción de la protagonista. Su cuerpo es parte de la urbe pero al mismo tiempo permanece extraño, por ello se recluye en casas y bares. En este sentido la figura de Francisca es la oposición a la ciudad, en tanto la ciudad es separación y ruptura, mientras que Francisca en toda su ambigua complejidad física es un intento de continuidad y de enlace. De este modo relata su precaria situación al momento de recorrer el espacio urbano: “No había

nada para nosotros en la ciudad. Desposeídos totalmente vagábamos de un lado para otro, persiguiendo un trabajo inexistente” (Eltit 1991: 128).

En contraposición a la ciudad de Francisca, se encuentra el lugar de origen de Manuel, el Sur. Lugar de valor ambivalente que enfrenta a Manuel a una constante nostalgia y a su posterior desaparición; en tanto para Francisca simboliza la ajenidad y la certeza de la otredad en la figura de su amante. El Sur como imagen está enredado en la maraña de una memoria obsesa, y sólo sobrevive, en su idealización, por la distancia física. Pucatrihue es de alguna forma un espacio al margen, y por lo mismo alejado y difuso. La añoranza de Manuel es tal, que este Sur es una presencia traspasada a la experiencia de Francisca. Señala la narradora refiriéndose a la actitud de Manuel:

Sólo se iluminaba cuando describía el Sur. El Sur, el Sur, era su mejor oferta y por su lengua aparecían las estruendosas casas mojadas bajo la lluvia, la naturaleza estallante, los roqueríos que abrazaban el mar. Pucatrihue era su delirio. Decía que un día en Pucatrihue alcanzaríamos la luz (Eltit 1991: 18).

Desde un inicio se plantea la mentira<sup>86</sup> como parte del discurso, en una conciencia de la irrealidad. Se esquematiza de entrada “Duermo, sueño, miento mucho” (Eltit 1991: 11). Y más tarde queda al descubierto que Manuel también miente: “Manual mentía. Emigró desde el Sur porque lo odiaba, pero denunciarlo era denunciarme y necesitaba que confirmara cada una de mis fantasías. Pucatrihue era el infierno. Su mar encabritado consumía los cuerpos y los árboles retorcidos emitían figuras espectrales” (Eltit 1991: 19). Afirmación con la cual la imagen idílica del Sur se pone en duda y finalmente se destruye.

En el mismo momento en que se entera de que él ha sido detenido en el Sur junto a toda su familia, hecho con el cual se rompe el ensueño que Pucatrihue encerraba, y se confirma la desconfianza y la duda de Francisca, quien a su vez no puede dejar de pensar su paradero, y planea un viaje para lograr un posible reencuentro.

Fue entonces cuando Sergio volvió a buscarme [...] En ese momento la sensación de muerte se acababa de instalar en la ciudad. Manuel no dio ninguna señal de

---

<sup>86</sup> No es casual que la mentira como estrategia comunicativa cumpla una función de tergiversación y distorsión de la realidad inmediata y del pasado, envolviendo todo en una especie de nebulosa de historias, que si bien tienen sentido y relación la una con la otra, carecen del sentido de la verdad, por boca de sus propios protagonistas. Francisca tiene una necesidad convulsiva de mentir hasta en acontecimientos menores y además de ello una deficiente capacidad de dar sentido a lo que ha dicho, cuando alguien la sorprende. Por su parte Manuel, miente sobre su pasado, sobre el Sur, y sobre su relación con este sitio lejano y mitificado por su propia enfermiza nostalgia que lo obliga a regresar.



acercamiento hasta que me enteré de que había sido detenido en el Sur junto a toda su familia. Aún cuando temí que fuera asesinado, reconozco que intenté erradicar ese peligro de mi mente (Eltit 1991: 31).

Ante la ausencia de Manuel, su recuerdo es constante. Francisca vive esta falta como una experiencia física, y por la imagen de él aparece en su memoria vinculada al deseo carnal: “Manuel habitaba en mi mente. En esas noches aparecía con esa solemnidad que jamás tuvo su presencia viva. Aparecía gimiendo, gimiendo y subiendo sus gemidos en palabras que nunca pude precisar” (Eltit 1991: 49).

La figura de Manuel como resultado de su desaparición se funde al final, de forma inevitable, a la imagen del Sur. Espacio funesto y habitado por los pájaros que simbolizan la muerte y que invaden la conciencia de la protagonista:

El Sur no era más que el vuelo fatídico de los pájaros que a mis espaldas lucían un arma afilada, lista para desgarrar cualquier obstáculo que detuviera su avance [...] El Sur había destruido mi confianza al hacer evidente el placer inútil de mi hilo de sangre cuyo goce jamás podría compartir. Sintiendo en mi cabeza la paradoja del graznido, constaté que nunca antes había escuchado un sonido más pleno y categórico, un graznido público tan lícito que transformara ese vuelo cobarde de los pájaros en una epopeya redentora [...] Fue en ese instante – lo recuerdo bien – cuando decidí retornar a mi lugar de origen sin ninguna claridad sobre cuál era mi lugar de origen (Eltit 1991: 183-184).

El carácter marginal del Sur supone en él un elemento subversivo, sin embargo denota una experiencia eminentemente negativa para ambos personajes. Ambos cuerpos se “diluyen” hacia el final del relato, divididos por estos dos espacios que no son compatibles tanto por su distancia y como por su significado. Y por lo tanto la intensidad de sus cuerpos en contacto del inicio, se ve superado por la distancia y la persistente imagen de la muerte.

Manuel había sido detenido en el Sur y no podía rehacer su figura. Su cuerpo se había disuelto, sus rasgos estaban completamente atomizados en mi memoria [...] Con mi cuerpo en estado permanente de demanda, me encontraba con el ya difuso eco de Manuel que aparecía tan demandante como yo (Eltit 1991: 89).

### **5.3.3. El dolor y la nostalgia**

El dolor aparece a lo largo de toda la narración con un valor ambivalente. “No hubo dolor” es una frase que se repite; y a la vez, los episodios de dolor físico son persistentes. Recordando por ejemplo una escena de su infancia en la cual se caía sobre vidrios que la lastimaban,

Francisca dice: “No hubo dolor, sí la certeza de la carne abierta, la visión de los vidrios cortantes, la dimensión del terreno que me había amenazado” (Eltit 1991: 43).

A nuestro juicio el dolor físico se concentra en la corporalidad de Francisca Lombardo, cuerpo sobre el cual se concentra toda la trama de la historia. El tipo de dolor que ella experimenta en distintos momentos está vinculado a su condición de sujeto subversivo y a la sensación de pérdida como signos de desintegración y desbaratamiento de núcleos sociales y humanos en un espacio que arrastra los signos de la coartación y de la desaparición. Y del mismo modo en que ella se perfila, lo hacen los otros personajes y narradores, vale decir a través del padecimiento y del deseo.

La falta de sueño y músculos adoloridos son los signos del extrañamiento y la desazón de Francisca. Su cuerpo sufre un total deterioro y se entrega a un proceso de desintegración donde se ponen en crisis distintos aspectos de su realidad, como por ejemplo la ciudad ahora concebida como un espacio incierto y al borde de la fragmentación:

En ese tiempo inicié el aprendizaje de dormir poco, tan poco que me saltaban todos los músculos de mi cuerpo. Es que era mi sueño o las muertes. Pensaba que si me quedaba dormida, ellos se iban a morir en forma masiva. Sufría una especie de desintegración, sentía que la ciudad podía explotar por todas partes (Eltit 1991: 51).

En las escenas del pasado reinadas por la presencia de Sergio y su obsesión por la protagonista, aparecen algunas descripciones de ella en las cuales se vincula a la imagen del deseo y al dolor. Por ejemplo, al regreso de un período de vacaciones donde Sergio finalmente la encuentra luego de haberla añorado, ella le parece tormentosamente ajena por el hecho de haber conocido en aquel tiempo a otro hombre. El narrador describe así la visión de Sergio: “Miró atentamente la figura que caminaba delante de sus ojos y pudo extraer el miedo enredado entre los huesos de Francisca, trazando una fina línea de dolor a lo largo de su delgado esqueleto” (Eltit 1991: 63-64).

La visión de Sergio marca el perfil de Francisca en los años de adolescencia en una relación de odio y de deseo siempre latentes. La percepción idealizada del cuerpo de ella cambia cuando sabe que ha estado con otro hombre, sombra que lo persigue por largo tiempo con la certeza de una inevitable pérdida y dice por ejemplo: “(Su cuerpo perdió completamente la forma. Se transformó en una carne sin asidero, una carne desperdigada que yo hube de atender a lo largo de las noches en medio de su increíble dolor [...])” (Eltit 1991: 64).

En el tiempo presente donde la narradora es la protagonista, las escenas del dolor siguen estando presentes. En un instante del relato absorbida por el deseo erótico, narra sus padecimientos físicos relacionados a ese mismo placer: “Me duelen los dedos, mis dedos en la boca, la vacía belleza de mi herida [...] Tú te niegas a soltar el dinero, no quieres pagar por mis dolores. Me sacas en cara el abuso de los calmantes” (Eltit 1991: 103-104). Y a veces este dolor muestra su carácter permanente: “Siento un permanente dolor, miedo, una hambruna insaciable me devora” (Eltit 1991: 112). La “herida” es aquí una metáfora del sexo femenino, imagen con la que el sexo es concebido como una lesión, es decir como una desprogramación dolorosa de la corporalidad femenina.

Siguiendo esta dinámica en la vida de Francisca, hay un momento específico de la narración donde se une la realidad del lenguaje a la experiencia física como consecuencia directa. Ocurre en un pasaje en el cual Francisca se siente violentada por las palabras de Manuel, las cuales no se relatan. Sólo nos enteramos por voz del narrador: “Esta vez había resultado doloroso. Sus palabras habían logrado que le dolieran los huesos. Sintió que se le venía encima un intenso y despiadado dolor en los huesos. Permaneció casi doblada esperando que él se distrajera para sanar así de su repentina enfermedad” (Eltit 1991: 160).

Una imagen constante unida al deseo es la muerte, como condición de lo humano inevitable y asimilada como un peligro permanente. Narra por ejemplo Francisca, su percepción del romance entre Ana y Sergio: “Un deseo excedido, una fuerza que giraba locamente hacia múltiples direcciones. Allí, como nunca antes, pude empaparme del dilema de los cuerpos, entender la magnífica y dolorosa expiación de lo humano, quiero decir, el signo finito de la peligrosa muerte del deseo” (Eltit 1991: 176).

Francisca se define en varios momentos de la historia como una trabajadora asalariada, condición que asume como problemática y, por lo tanto, como parte de sus padecimientos delatando con ello una arista social del dolor que padece. Cuenta sobre ello cuando se dirige a Sergio para reprocharle su intención de volver al Sur:

Siento un permanente dolor, miedo, una hambruna insaciable me devora. ¿Te das cuenta de que no puedo levantar cabeza? No me dejan, ni tú. Derribada por mi paga no logro avenirme a ningún oficio. Los despidos se suceden por todas partes [...] Soy ya la copia de una asalariada por estar pensando en sus temblores en vez de iniciar una marcha para impugnar el desajuste de mi paga [...] Te irás de todas formas, ¿Por qué no habrías de hacerlo? (Eltit 1991: 112-113).

El cuerpo de Francisca permanece; en tanto, el de su compañero, se ve destinado a la desaparición, pero no así al olvido. Estamos ante un relato de la nostalgia gatillada por el deseo físico y por la necesidad del cuerpo de otro, que resultó alcanzable en algún momento a través del rito de la sangre menstrual, pero que termina por difuminarse en un pasaje desconocido y lejano a la ciudad. Luego de su partida al Sur, ella relata cómo lo imagina:

Manuel se enfrentaba en el Sur con una desintegración masiva. Agredido hasta el límite por la intensidad del frío, debí soportar sus estertores en la noche, esa noche en que un insoportable dolor en mi costado llevó hasta el borde de la paralización una de mis piernas. Aterrada, comprendí que se trataba de un dolor preconcebido cuya presión me estaba derribando. Manuel se había apoderado de mi porvenir orgánico y de mi mente (Eltit 1991: 121).

El cuerpo de Francisca, si bien no está destinado a la desaparición, se siente siempre cercano a la muerte y, además de ello, al sentido de la desintegración. Miedos y sensaciones que son resultado de su ajenidad respecto al espacio de la ciudad y su nostalgia de Manuel que ha partido, vale decir a la pérdida como condición ineludible.

#### **5.3.4. Apreciaciones finales**

El cuerpo de Francisca Lombardo es un lugar de confrontación de pulsiones humanas y de signos políticos. Ambos elementos convergen en un sujeto intrincado y subversivo, en tanto a la concepción tradicional de mujer a comienzos de la década de los 90, período en el cual la novela fue publicada. El dolor como signo persistente se posiciona en su figura física como reflejo de la precariedad de las relaciones humanas en un espacio hostil y como parte de un medio social desarticulado donde los personajes transitan, la ciudad postdictatorial. Los cuerpos están sometidos al padecimiento, en el caso de Francisca, sujeta a sus deseos y añoranzas en el espacio de la pérdida y la precariedad; y en el caso de Manuel, su figura está enlazada a la nostalgia y a la desaparición. Así, el cuerpo de Francisca permanece, el de Manuel se pierde y los demás personajes tienen una existencia fugaz.

*Vaca sagrada* se detiene y describe la complejidad del cuerpo femenino en el contacto con el otro, a partir de sus fluidos, y la narración se enlaza a este vínculo indisoluble de la mujer con su sangre. Además, la historia recrea una ambivalencia entre la verdad, mentira y los recuerdos nostálgicos, sustratos de algo que se va perdiendo a medida que avanza la historia de los personajes, en una especie de disolución paulatina de las historias, de cuerpos y relaciones que nunca fueron como se plantearon inicialmente. Por lo tanto, lo único cierto

para ser la posibilidad inasible y compleja del cuerpo femenino para alcanzar al otro por medio de la sangre, generando un continuum que va más allá del cuerpo físico y de la memoria misma.

La representación de lo femenino se lleva a cabo por medio de la corporalidad. Francisca subvierte los signos del cuerpo por medio del desencadenamiento de su erótica vinculada al dolor. Estos signos no corren paralelos en su significado, sino que están vinculados. Ella es la opuesta a los dictámenes institucionales y a la tradición, ya que la sangre es símbolo de sexualidad y de infertilidad.

En cuanto al vínculo de los cuerpos con el espacio, se construye una imagen de la desintegración por medio de una ciudad oscura y desolada, a la cual los personajes no creen pertenecer. Sus calles que no conducen a ningún lugar y los cuerpos pierden aquí sus formas como figuras espectrales. Antes la negación de la vida en las calles de la ciudad, Francisca desenvuelve todas sus pasiones en una lucha que parece tener como contrapartida la muerte. El Sur y específicamente Pucatrihue constituyen una ficción creada por la nostalgia en la memoria de Manuel y se contraponen a la ciudad sitiada que habita Francisca. Sin embargo, el Sur idealizado no se corresponde con la realidad, y finalmente se transforma en un lugar de confinamiento y de desaparición de cuerpos. El sentido de pérdida se materializa con la desaparición de Manuel, con la certeza de la no pertenencia a la ciudad y el desvanecimiento del Sur como lugar ideal. Las relaciones amorosas están del mismo modo condenadas a abruptos términos dejando a los amantes atrás con la certeza de la soledad en un espacio hostil.

#### 5.4. **EL INFARTO DEL ALMA (1994)**

---

### 5.4.1. Introducción

*El Infarto del alma* (1994) es un texto difícil de encasillar en términos discursivos, ya que en primer lugar, es un texto en doble registro, fotográfico y textual; y a su vez este segundo se divide en varias partes que van desde el “diario de viaje” pasando por el texto epistolar, el ensayo y la poesía<sup>87</sup>. Entonces, podemos decir que estamos ante un relato que podría ser catalogado como híbrido, que va cambiando página a página, donde se cruzan y dialogan distintos tipos de discursos y distintos narradores. También resulta importante señalar que es uno de los textos más personales que ha escrito Diamela Eltit dentro del corpus que estamos abordando, dado que se basa en una experiencia personal, y así lo señala en el diario que abre la narración e inicia el recorrido al interior del hospital psiquiátrico Dr. Philippe Pinel de Putaendo<sup>88</sup>, que dio lugar a la escritura de esta obra.

El texto está conformado por un registro visual y otro escrito de forma intercalada. La mitad del texto está conformada por las fotografías de Paz Errázuriz (1944\*, Santiago de Chile)<sup>89</sup> que fueron tomadas a las parejas de enamorados del Hospital psiquiátrico de Putaendo (Anexo IX) en el viaje hecho junto a la autora Diamela Eltit el viernes 7 de agosto de 1992, según señala la narradora en el inicio del relato (Eltit 1994: 3). La fotografía en su totalidad constituye un texto aparte, con sus propios códigos y contenidos, sin embargo está en un constante diálogo con el texto escrito realizado por Eltit, hecho en base a la misma visita.

Las 38 fotografías en blanco y negro intercaladas en los textos transitan sobre la corporalidad de los internos, sobre la expresión física de los protagonistas y sobre los vínculos amorosos

---

<sup>87</sup> Los textos escritos originalmente no numerados son: 1. “El infarto del alma” (carta), 2. “Diario de viaje”, 3. “La falta” (texto poético breve), 4. “El infarto del alma (carta), 5. “El otro, mi otro” (ensayo sobre la construcción del sujeto), 6. “La falta” (texto poético breve), 7. “El infarto del alma (carta), 8. “El sueño imposible” (testimonio), 9. “Juana la loca” (texto poético), 10. “La falta” (texto poético breve), 11. “El amor a la enfermedad” (ensayo), 12. “El infarto del alma (carta), 13. “La falta” (texto poético breve) y 14. “El infarto del alma (carta).

<sup>88</sup> Putaendo es una pequeña comuna cordillerana ubicada en la Provincia de San Felipe de Aconcagua en la Región de Valparaíso.

<sup>89</sup> Paz Errázuriz inició su actividad profesional y artística en la década de los 80 en Santiago de Chile. A lo largo de su trabajo ha estado particularmente interesada por explorar diversos temas del entramado social, razón por la cual sus fotografías en blanco y negro han abordado principalmente el género del documento social, experimentando a su vez en video arte, como es el caso de su video *El Sacrificio*. Ha publicado libros como *La manzana de Adán* junto a Claudia Donoso; *Kawesqar: Hijos de la Mujer Sol, Amalia* -libro para niños- y una antología de su obra llamada *Paz Errázuriz, fotografía 1982-2002*. Cofundadora de la Asociación de fotógrafos Independientes (AFI) y colaboradora de la revista *Apsi* y de diversas agencias de prensa, ha recibido las becas Guggenheim (1986), Fundación Andes (1990), Fulbright (1992) y Fondart (1994 y 2009). Ha recibido el premio Ansel Adams, otorgado por el instituto Chileno Norteamericano de Cultura, en 1995, el Premio a la Trayectoria Artística del Círculo de Críticos de Arte de Chile en 2005 y el Premio Altazor en 2005 (<http://www.pazerrazuriz.cl>).

que se forman dentro del recinto; sobre cómo se exteriorizan sus relaciones y la complejidad de sus cuerpos. Sin embargo, no nos centraremos en el análisis de la fotografía de manera profunda, sólo serán consideradas como complemento a la obra de Diamela Eltit y, por lo tanto, serán mencionadas pero sólo de forma parcial.

Como otro rasgo que configura el texto cabe señalar la falta de numeración de las páginas en la única edición que existe de la obra<sup>90</sup>, aquello puede aportar al estilo fragmentario y al mismo tiempo asumir una correspondencia con la pretensión de “des-armar” el formato tradicional de los relatos en términos de edición. Ello sumado a un discurso híbrido en su forma es entendido por Laura Scarabelli como una manera de acceso a la realidad: “El manejo lingüístico de las redes de símbolos, metáfora, similitudes, alegorías posibilita la entrada en las fisuras de la experiencia y el acceso a su verdad gracias a la evocación de su sentido más que a la profunda y plena afirmación” (Scarabelli 2012: 299).

Esta obra ha sido leída desde diversas perspectivas teóricas, siendo una de las más frecuentadas la que pone acento en su complejidad discursiva, como es el caso de Leonidas Morales en “Género y hegemonía en *El infarto del alma*” (2004). En este trabajo Morales se posiciona en la complejidad genérico textual que la obra ofrece, haciendo hincapié en la dimensión referencial y su valor estético. Morales aporta la idea de que la obra pondría fin a la literatura como hegemonía de un género y que propondría una colaboración de distintos géneros que convergen en una obra; donde además, se establecería un fin a la división entre realidad y ficción. El mismo Leonidas Morales en “La verdad del testimonio y la verdad del loco” (2008), se introduce en los cambios del sujeto social presente en la novela chilena, donde incluye esta obra de Eltit junto a *El padre mío* y *De puño y letra*. El autor hace un seguimiento a partir de la novela realista con Baldomero Lillo, pasando por Manuel Rojas, José Donoso, Diamela Eltit y Roberto Bolaño. Natalia Brizuela en “Estado y positivismo en el XIX, o los desertores sociales en la narrativa de Diamela Eltit” (2003) formula un paralelo entre el registro de las ciencias médicas y criminológicas positivistas de finales del siglo XIX, que pretendían documentar, clasificar y categorizar a los enfermos y criminales, con *El infarto del alma*, que sería una especie de reverso, ya que más allá de establecer límites clasificatorios, propondría el registro y la comprensión de voces denominadas como marginales.

---

<sup>90</sup> Para efectos de la presente investigación hemos enumerado nosotros el texto.



Ha habido críticas de tipo ético sobre este texto y en el hecho fundamental de sus retratos de los internos del hospital psiquiátrico, y de los textos que versan sobre los temas relativos al encierro, a sus cuerpos y al abandono. Tal es el caso de Juan Cid Hidalgo, quien en “Locura, filantropía y novela en Chile: Blest Gana, Donoso y Eltit” apela a la imposibilidad de la razón y de los discursos de poder de aproximarse a la enfermedad desde la filantropía. Ese sería el caso del trabajo de Eltit y Errázuriz en *El infarto del alma*. Una incompreensión del texto que exactamente pretende eso, invertir los sentidos e incorporar un punto de vista distinto, como por ejemplo, la anormalidad del sistema médico (ello como una metáfora de aspectos mayores a su vez).

Proponemos leer *El infarto del alma* a partir de las corporalidades que se presentan, vale decir los cuerpos de los internos con sus peculiaridades y aspectos en común. Y en base a ello, sostenemos que las zonas de dolor que el texto expone están vinculadas a estos cuerpos marginados y que se hacen eco en la conciencia de la realidad de los narradores tanto epistolares como ensayísticos y poéticos.

#### **5.4.2. Los cuerpos disidentes: los internos y el otro**

Los cuerpos en cuestión son los cuerpos de los internos, sobre los cuales se detiene la fotografía y la escritura de las autoras. Estos cuerpos son diversos, pero hay rasgos comunes que los distinguen en su materialidad física, muchas veces vinculada a la enfermedad, al encierro y a la marginalidad por parte de las narradoras, en tanto sus hablas se concentran en la valoración de sus figuras.

Uno de los primeros textos que se presenta es el “diario de viaje”, en el cual la autora narra en un registro muy personal su viaje al hospital psiquiátrico de Putaendo Dr. Philippe Pinel junto a Paz Errázuriz, quien ya era conocida en el lugar por sus constantes visitas. Este hospital<sup>91</sup> inicialmente había sido creado para enfermos de tuberculosis, pero luego de la vacuna

---

<sup>91</sup> El espacio del hospital psiquiátrico es posible de enfocar a través del concepto foucaultiano de heterotopía. Perspectiva pertinente cuando se aborda el espacio de la diferencia y sus matices políticos. Como resultado de la necesidad de construir espacios diferentes que impugnen la realidad en que vivimos es que aparecen de acuerdo a Michel Foucault las heterotopías (1984). Las cuales el filósofo define como los espacios otros, los cuales tienen la particularidad de ir cambiando a través del tiempo y que además responden a distintas realidades. Entre ellas estarían las heterotopías de la desviación, que son definidas por el autor como los espacios que la sociedad acondiciona en sus márgenes reservados para individuos cuyo comportamiento presenta una desviación en relación a la media o a la norma exigida. De ahí la existencia de clínicas psiquiátricas y los asilos de ancianos. Estos espacios tienen en común el ocio, vale decir la improductividad, lo que se traduce como un hecho indeseable para la sociedad.

preventiva fue convertido en un manicomio que recibe enfermos psiquiátricos de distintas partes del país. Según narra: “Enfermos residuales, en su mayoría indigentes, algunos de ellos sin identificación civil, catalogados como N.N.” (Eltit 1994: 3), rasgos con los cuales perfila sus primeras y determinantes impresiones.

El corpus fotográfico de Paz Errázuriz, como señalamos en un inicio, está constituido por 38 fotografías en blanco y negro que retratan a las parejas de internos. Ellos estaban acostumbrados a las constantes visitas de la fotógrafa, y accederían a fotografiarse en un ambiente de confianza sabiendo que la fotógrafa los hacía objeto de su arte, y de lo cual ellos se sentían parte. Cada fotografía da cuenta de alguna pareja, que posa, en pasillos, camas, y jardines del hospital. Vestidos o desnudos, dependiendo del ánimo y de la ocasión ubicados en diferentes poses. Sonrisas, miradas serias y otras pérdidas forman parte del panorama visual que va interceptando de manera aparentemente aleatoria el texto de Eltit.

Cabe señalar que el texto de la narradora no se limita a interpretar las fotografías de manera descriptiva sino que construye narraciones paralelas, que inevitablemente en algunos de sus pasajes dialogan con la fotografía. El “diario de viaje”, los cuatro segmentos epistolares y las hablas de los internos<sup>92</sup> van configurando el texto al modo de un mosaico, vale decir como un corpus polifónico que da cuenta de corporalidades igualmente complejas.

El encuentro entre las dos visitantes y el grupo de internos abre un espacio físico y simbólico. Y se narra como un proceso que requiere de una diversidad de voces para tener forma en toda su complejidad expresiva. La complejidad de las formas físicas es, por ejemplo, interrogada por la narradora:

---

<sup>92</sup> Una de las principales particularidades discursivas de *El infarto del alma* es su pertenencia a los géneros referenciales de la carta y el diario íntimo. Leonidas Morales define los géneros referenciales como aquellos donde el autor y el sujeto de la enunciación, vale decir el narrador, coinciden. Pertenecen, por lo tanto, a esta dimensión: la carta, el diario íntimo, la autobiografía, la crónica, las memorias, el ensayo, y los géneros periodístico como la entrevista y el reportaje. Todos estos tipos de textos tienen en común el hecho de operar invariablemente con referentes extratextuales de diversa índole: culturales, sociales, políticos, literarios, artísticos, biográficos, etc. (Morales 2001: 11). La obra de Eltit está estructurada sobre varios de estos géneros referenciales, como bien señalamos. A nuestro juicio ello apela a la necesidad de formular un cuerpo textual polifónico e intrincado que diera cuenta a través de su forma de una realidad poseedora de esas mismas características. Con ello se establece además un vínculo entre los cuerpos físicos de los internos y el texto. Consideramos que el gesto de partir en los fragmentos referenciales de un yo, como sujeto de la enunciación, posibilita el encuentro con el otro; y con ello se rompe una estructura excluyente eventualmente asumible con un narrador de otro tipo. A ello se suma que la autora da voz a otros sujetos a través de testimonios que no son de su autoría, con lo que hace converger perspectivas y experiencias sobre un mismo espacio físico. Esta realidad se condice con lo que Nelly Richard señala como un cambio de paradigma producido luego de la dictadura que hizo desconfiar de las macro-explicaciones o macro-relatos, y en cambio dio lugar a micro-universos de vidas y perspectivas personales (Richard 2010: 71).

¿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 nos dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado? ¿De qué sirve insistir que sus cuerpos transportan tantas señales sociales que cojean, se tuercen, se van peligrosamente para un lado [...] De esta manera entramos al edificio, abiertas a la posibilidad de nuestra propia insania, cercadas por los cuerpos materiales que me parecen cada vez más definitivos, incluyendo toda la notoria desviación de sus figuras (Eltit 1994: 4).

La precariedad física es uno de los primeros rasgos que la narradora aprecia en los internos, los señala como “los que cojean, se tuercen, se van peligrosamente para un lado”. Estas descripciones en un lenguaje directo están además cargadas de adjetivos que dan cuenta de la rudeza de la escena, pero también de lo simplemente humano. La narradora describe del mismo modo, una empatía con los internos al señalar: “[...] 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 y diferido destino” (Eltit 1994: 4).

Este diario inicial describe la llegada al mundo apartado y poco conocido del hospital y su visión del paisaje en general al modo de una escena teatral: “como si un pedazo de ciudad se hubiera fugado a la manera de una fuga psicótica, para formar de manera solitaria una escena sorprendente” (Eltit 1994: 4). La psicosis, el extravío y la disfunción mental se traducen en la impresión avasalladora de estas figuras físicas recluidas y amparadas deficientemente por el Estado. “Crónicos, indigentes, mutilados, con la mirada fija, caminando por las dependencias con todos sus bultos a cuestas. Chilenos, olvidados de la mano de Dios, entregados a la caridad rígida del Estado” (Eltit 1994: 6).

Estos cuerpos aparatados de la ciudad, habitan un espacio distinto al de los centros de poder por su calidad de sujetos enfermos y por lo tanto improductivos. Estos sujetos completamente opuestos a los requeridos por el sistema de producción encuentran su propia dinámica de sobrevivencia donde sus cuerpos y el amor de pareja les permiten la sobrevivencia y el sentimiento de pertenencia a un espacio que no han elegido por voluntad propia. Relata uno de los internos y es comentado por la narradora: “*Él me da té y pan con mantequilla. Yo la cuido. Se alimentan, se cuidan*” (Eltit 1994: 6).

La privación de libertad guarda una paradoja según Aurea Sotomayor (2003), ya que “liberados de su identidad civil por el Estado, y liberados también de la institución del matrimonio y de sus consecuencias civiles tales como los hijos y la acumulación de bienes” (Sotomayor 2003: 323) los internos ocuparían el lugar de una otredad. El espacio del

confinamiento es un lugar que se recruce a expensas del olvido, pero pese a ello otorga un tipo de existencia liberado de las exigencias sociales vinculadas a la productividad.

El cuerpo del confinamiento es en este espacio un signo de pertenencia y de propiedad, y de esta forma lo manifiestan abiertamente los internos. Su materialidad física es sin lugar a dudas el último espacio de resistencia que no puede ser completamente arrebatado por la lógica externa:

Uno de los enamorados se abre la camisa, se baja parte del cierre del pantalón y nos muestra la venda que le protege una operación reciente. Está absorto ante su vendaje: “Úlceras”, dice [...] Su pareja se ríe. Pero ella misma (¿envidiosa?, ¿celosa?, ¿nostálgica?, ¿acusadora?), muestra de inmediato su propia cicatriz. Le baja una cicatriz a la altura del ombligo. Comprendo en ese instante que observo la marca histórica y obligatoria que se oculta en el cuerpo de algunas mujeres dementes (Eltit 1994: 7-8).

La cicatriz en el abdomen del interno es su propiedad, y en ella se guarda un relato que compartir con las visitantes: “úlceras”. Gesto que tiene un eco en su pareja, quien decide mostrar su marca de esterilización, la cual guarda el relato de la privación de la maternidad determinada por la medicina y por el Estado. El cuerpo físico es aquí el último bastión de la precariedad, y por lo tanto cada una de sus marcas y gestos tiene un valor de pertenencia y de relato.

De ser sujetos sociales han pasado a ser excedentes sociales a ojos de las autoridades externas que rigen sus días, dado que se les ha negado, por ejemplo, su capacidad de reproducción. Este es un hecho que repercute de manera directa en los cuerpos de las mujeres y hombres en cuestión, dado que delimita sus proyecciones como individuos.

Por causa de su locura, sus hijos sólo transitan ahora por su mente, cuando porfiada, llevando la contra a su propia anatomía, afirma que recientemente ha estado embarazada: “gorda“, dice, “de dos, de ocho meses“. Lo dice con el pantalón abierto y con la mirada absorta, mientras su pareja también con el pantalón abierto se acaricia suavemente la venda (Eltit 1994: 7).

La madre que habita en el hospital psiquiátrico está condenada a no parir, por lo cual sólo tiene hijos en la mente tejidos por su propia imaginación según agrega la narradora “sus hijos sólo transitan ahora por su mente, cuando porfiada, llevando la contra a su propia anatomía afirma que recientemente ha estado embarazada” (Eltit 1994: 8). El proceso de esterilización es un hecho radical sobre el cuerpo femenino de las internas, quienes para escapar de esa realidad continúan imaginando la posibilidad de la maternidad. Entonces estos cuerpos están

marcados no sólo por la enfermedad, sino por decisiones médicas e institucionales que determinan su condición de sujetos de por vida.

Sobre los padecimientos físicos, en uno de los fragmentos ensayísticos titulado “El amor a la enfermedad”, la narradora reflexiona sobre la relación entre la tuberculosis y la locura, a propósito de la transformación del hospital de un recinto para tuberculosos en un hospital psiquiátrico. Se detiene para ello en la valoración simbólica que tuvo la tuberculosis en el romanticismo, donde la exaltación del sujeto y su carga emocional vinculada a la muerte decantaban en esta imagen idealizada del padecimiento. Dice:

El cuerpo deseado por el romanticismo es aquel que se hunde en un derrumbe plácido [...] El cuerpo romántico es pues la contrapartida del pujante y contestatario cuerpo asalariado, cuya mejor garantía es la excelencia de sus pulmones, el vigor de la faz, el olvido de toda erótica como no sea la erótica del trabajo (Eltit 1994: 28).

Ese cuerpo romántico valorado estéticamente como portador del misterio del amor, la vida y la muerte da paso a otro muy distinto en un sistema de valoración completamente opuesto. Señala la narradora: “Con el desprendimiento del cuerpo tuberculoso del escenario social, adviene un insaciable apego al cuerpo productivo, a los sentimientos regulados, al completo sedentarismo del deseo” (Eltit 1994: 30). Por lo tanto los enfermos mentales insertos y, al mismo tiempo, excluidos de un proyecto social modernizador gozan del más absoluto desprestigio y por ello, viven en el olvido confinados a su “naufragio mental y físico” (Eltit 1994: 30).

El eje que vincula a los tuberculosos con los enfermos mentales es la enfermedad. Este sería el nexo más evidente que la narradora revela entre ellos. Pero los internos psiquiátricos de Putaendo no son parte de un sistema que considere la diferencia psicológica como un valor, sino que la excluye y la condena de manera categórica. Por ello los internos, además de ser portadores de una catalogada enfermedad, viven en un olvido validado institucionalmente en un territorio signado físicamente como marginal.

En el mismo apartado dedicado a la tuberculosis, se intercala un texto breve en el cual la narradora se identifica con el cuadro de enfermedad, estrategia de empatía ya usada para compararse con los internos en otros pasajes del texto:

Mi pañuelo con sangre. Ah, si te llevara conmigo hasta el otro mundo, así, aferrado como mi mano a este pañuelo de hilo [...] Ensueño un paisaje nocturno y tú llegando para recoger mi cuerpo que se ha curvado por tanto esfuerzo, la fiebre [...] He tosido toda la noche y al amanecer mi frágil blanca camisa de seda mostraba unas manchas

impías [...] Mi propia palidez me sobrecoge. Estoy tan pálida. Tan pálida (Eltit 1994: 27-28).

Las narradoras no aparecen en ninguna de las fotografías de Errázuriz, por lo que en cuanto a las imágenes visuales juegan un rol que podría ser considerado como el de espectadoras. Pero esta distancia se acorta con la empatía e identificación que establecen las narradoras de algunos de los pasajes del relato a partir de la corporalidad, como en el fragmento anterior sobre la tuberculosis y como en aquellos pasajes marcados por la imagen del “hambre”. Ya en el comienzo se narra: “Me han regalado dos naranjas desgajadas de un impresionante código de honor que intenta por todos los medios evitar la última humillación corporal; erradicar el hambre” (Eltit 1994: 9). Gesto con el cual uno de los internos muestra que ha reconocido en ella la posibilidad del hambre, tropo que se repite en varias partes del texto para introducir las cartas y los textos ensayísticos: “La falta. Ah, ya van 3 días, 100 noches en la más angustiada de las privaciones” (Eltit 1994: 11) y “La falta. El hambre se cuelga de la punta de mi lengua” (Eltit 1994:21). Pasajes con los cuales este narrador fragmentario problematiza su propia figura como entidad precaria y doliente, hecho que por lo tanto no es privativo de los internos.

Este territorio signado por una extrema precariedad y privación es visibilizado a través de esta prosa híbrida, donde las voces de sus protagonistas hablan y desde sus condiciones narran sus circunstancias. La anormalidad de estos cuerpos desertados deja al desnudo la precariedad de un macro sistema de salud, de economía y de razonamiento, que involucra a todos. Ya que en cada uno de ellos opera la exclusión y el olvido de manera premeditada y tajante, lo que es una posibilidad para todos los que son parte de un espacio marcado políticamente. De ello dan cuenta las autoras, pero pese a su intento de aproximación y empatía.

Uno de los tópicos que articula la obra de Diamela Eltit en esta dinámica de la corporalidad, es la violencia. Violencia contra el propio “cuerpo físico” cuando es considerado como “cuerpo anormal”<sup>93</sup> (Vásquez Rocca: 2012) que incluye a todos los cuerpos sociales que por

---

<sup>93</sup> En *Los anormales* curso dictado en el Collège de France entre enero y marzo de 1975, Michel Foucault prolonga los análisis en torno a las relaciones entre el saber y el poder: poder disciplinario, poder de normalización, biopoder. A partir de múltiples fuentes teológicas, jurídicas y médicas, Foucault enfoca el problema de esos individuos 'peligrosos' a quienes, en el siglo XIX, se denomina 'anormales'. Define sus tres figuras principales: los monstruos, que hacen referencia a las leyes de la naturaleza y las normas de la sociedad, los incorregibles, de quienes se encargan los nuevos dispositivos de domesticación del cuerpo, y los onanistas, que dan pábulo, desde el siglo XVIII, a una campaña orientada al disciplinamiento de la familia moderna. Los análisis de Foucault toman como punto de partida las pericias médico legales que aún se practicaban en la década de 1950. Esboza a continuación una arqueología del instinto y el deseo, a partir de las técnicas de la revelación en la confesión y la dirección de conciencia. Plantea de ese modo las premisas históricas y teóricas de trabajos que retomará, modificará y reelaborará en su enseñanza en el Collège de France y en las obras

distintas razones escapan a una normativa central. En esta misma lógica se incursiona dentro de un lenguaje que podríamos llamar subversivo o “anormal”, en la formulación de una poética compleja que es disidente y que implica un choque constante con las lógicas narrativas canónicas hasta ese entonces. Esta poética se nutre de una heteroglosia explosiva y se llena de vacíos intencionales en muchos de sus pasajes, la cual parece ser la única forma de asir los dolorosos cuerpos de la “anormalidad”.

La incursión de las autoras es una forma de romper fronteras y subvertir signos; ya que se involucran personalmente con corporalidades ajenas, con las cuales finalmente se identifican; y por otra parte, por medio del lenguaje fotográfico y escrito reformulan estos cuerpos a partir de la proximidad y de una valoración estética y humana. Pensar el dentro y el fuera, por lo tanto, depende del punto de vista en el cual se posicionan los narradores y los personajes, que se desplazan entre distintos tipos de textos. Diamela Eltit logra replantar límites de lo que se denomina centro y periferia en cuanto a la condición del enfermo tanto a nivel social como físico.

La enfermedad se problematiza a partir del relato de Diamela Eltit en el “diario de viaje”, en las cartas y los fragmentos ensayísticos, en tanto las hablas de los internos no se refieren a su condición de “enfermos”. Las narradoras externas, vale decir las visitantes, problematizan este tema en su forma estética y su peso como signo social y político. La precariedad de estos cuerpos se aprecia a través de los apelativos de la “falta” y “el hambre”, además de las descripciones de sus cuerpos distintos y disfuncionales.

### **5.4.3. Los cuerpos del encierro**

Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1957) señala con claridad que “lo de dentro y lo de fuera no están abandonados a su oposición geométrica” (Bachelard 1965: 288). En ello hay una negación de oposiciones interesante de abordar, que anula los precarios binarismos, que le concierne no sólo al lenguaje poético sino a la materialidad física de los cuerpos que en este caso, la inspira y la construye. Dicha propuesta hace sentido con nuestra perspectiva de análisis para *El infarto del alma*, dado que intentamos romper la dicotomía de un interior y exterior, que se trabaja por medio del testimonio y otro tipo de narraciones tanto paralelas como entrecruzadas. Señala en las primeras páginas la narradora:

---

ulteriores. Este curso representa, por lo tanto, un elemento esencial para seguir las investigaciones de Foucault en su formación, sus prolongaciones y sus desarrollos (Vásquez Rocca 2012: 7).

Ah, tú y yo habitamos en una tierra difusa, con grietas tan profundas que impiden el encuentro. No hay sombra más devastadora, más poderosa que la que proyecta el vuelo de un ángel [...] ¿Con qué derecho hubiste de torcer el curso de mi mano? Pero nada de eso permanece, hoy sólo espero que el ángel me lleve trepada por su espalda. Quiero que el ángel se curve por mi peso y sude y se maldiga por el abyecto trabajo de cargar mi cuerpo humano (Eltit 1994: 2).

La imagen del ángel nos anuncia un vuelo que nos aleja de lo terrenal, sin embargo dominado por “el peso de un cuerpo”. Y luego de ello, no por azar, aparecen las imágenes del padre y de la madre, en la narración de este texto epistolar, que constituyen los primeros signos de una división. Y más tarde de la cancelación de su propia posibilidad de concebir, como resultado de una decisión externa, señala Eltit:

Ahí está la madre. Acecha encogida en el contraluz de su propio vientre dilatado. Ahí está la madre, con sus dientes afilados de amor, preparándose para hacer – a costa de sus prolijas dentelladas – a un ser que cumpla con su imagen y semejanza, que no será su imagen y semejanza sino el deseo abstracto de sí [...] Ella piensa en su vientre y ve cómo se expande y cómo crece y cómo asciende y promete que sus sufrimientos serán recompensados. La madre está en un violento y solitario estado de expansión corporal (Eltit 1994: 14).

De este modo, se abren como temas: la separación, el peso del cuerpo como materia y la imposibilidad del encuentro, vale decir el cuerpo como una existencia física hostil. Hecho que se ve reflejado en el enunciado que dice: “No te imaginas lo que es vivir con la voz de un ángel que te impreca todo el tiempo y te dice que no serás, que no serás, que no serás amada” (Eltit 1994: 2). La división a la cual nos referimos es la separación de la madre, que es un tema latente en ciertos pasajes del texto. La madre es la primera unión y el nacimiento la primera violencia de separación, la cual se ve transgredida con la capacidad de unión de los internos a sus parejas.

Los cuerpos no son figuras cerradas, y del mismo modo el lenguaje tampoco lo es si consideramos que del mismo modo también es un cuerpo, con ello queremos decir que los discursos se nutren unos de otros y no existe una “pureza” en el lenguaje literario que Diamela Eltit nos propone. Esta estrecha relación entre cuerpo y texto se aborda de diversas formas, sin excluir de la reflexión el rol que juega el espacio, que del mismo modo abre un diálogo conflictivo con el dentro y fuera.

En un inicio intervienen como sujetos espectadores en algo que parece una escena teatral clásica en un comienzo, pero luego entran en un proceso de identificación y mimetización que se refleja en los relatos y fotografías. Del mismo modo sus cuerpos se mezclan, dejan de ser



externos (pero en un punto de ellos lo siguen siendo). El lenguaje narrativo poético por su parte y las transcripciones de las hablas de los internos se entremezclan, se cuelan entre las imágenes y decantan en un texto híbrido.

El fragmento del texto titulado: “EL OTRO, MI OTRO” da cuenta, desde nuestro punto de vista de esta apropiación e identificación con el otro, y dice así: “A la manera de una carrera incesante, marcada por la desigualdad, los afectos caen sobre la otra figura en la que se depositan los signos simbólicos y materiales de un anhelo cuyas fronteras presentan límites difusos” (Eltit 1994: 14). Aquí se insiste en la precariedad de los límites impuestos, haciendo un paralelo entre una falta de márgenes mentales y el encierro en el hospital de estos sujetos por su condición de “locos”.

El cuerpo narrativo se construye en esta narración en concordancia con la propuesta de lectura de los cuerpos físicos. En primer lugar como un excedente social, en el poco valor que se le pudiera asignar a estos cuerpos excluidos y del mismo modo se construye un relato que difiere en forma y estilo de los textos tradicionales<sup>94</sup>. En segundo lugar, estos excedentes físicos al ser parte de esta malla de narraciones inconexas en algunos casos y dialogantes en otros, nos hablan de su propia complejidad como sujetos.

El loco y el extraviado mental deben permanecer al margen en tiempos donde el uso de la razón junto a la productividad tienen una valoración desmesurada. Afirma la autora sobre el sentido y el valor de la existencia del hospital: “El hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo es el resultado del triunfo de la razón, de la economía de lo racional, cuyo empeño mayor es dilucidar los límites, y especialmente los límites de la propiedad” (Eltit 1994: 20). Fragmento en el que expone la demarcación de límites que establece el medio para determinar quién pertenece a qué espacio en una lógica de la exclusión.

#### **5.4.4. Dolor físico y confinamiento social**

*El infarto del alma* en sus pasajes polifónicos va construyendo de manera paralela a los cuerpos del relato, el dolor físico. A nuestro juicio la zona de dolor que se articula en esta obra es el hospital psiquiátrico, a partir de un texto construido por distintos tipos de discursos

---

<sup>94</sup> En otro orden de de creación literaria igualmente complejo y polifónico está el poeta Juan Luís Martínez (1942-1993), con textos sobresalientes como *La nueva novela* aparecido en 1977 y *La poesía chilena* publicado en 1978. Ambas obras fueron publicadas antes de la aparición de la primera novela de Diamela Eltit y tienen el mérito de proponer una escritura compleja y poli-discursiva que dificulta la lectura a partir de la poesía como género unívoco estructuralmente.

y de voces. Sobre ello hay que recordar que Eltit da voz a los internos, de modo de que el texto no tiene sólo narradores externos al lugar, sino que ellos mismos dan cuentas sobre sus circunstancias. Hecho que dice algo sobre la naturaleza de los cuerpos y del dolor aquí presente: su complejidad como signo, transferible sólo a partir de un relato igualmente intrincado.

Los cuerpos de los internos son el espacio donde se focalizan las distintas escenas de la narración, en ellos radica, por lo tanto, la experiencia del dolor de manera más particular. Pero no es privativo, ya que las narradoras también se hacen parte de esta experiencia en algunos pasajes. Entonces el dolor narrado tiene a nuestro juicio dos partes fundamentales: uno es el ampliamente abordado dolor vinculado a la enfermedad y a la condición marginal de los internos; y el segundo está vinculado a la experiencia de las visitantes.

Por su parte, la presencia de la escritora y la fotógrafa es un intento de penetrar no sólo en el espacio físico en el cual habitan estos cuerpos, sino en el lenguaje de sus gestos y de su habla. Constituye el intento por transitar en este discurso apartado, sin valor social alguno, onírico en su forma, vasto en hipérbolos y de usos lingüísticos que no responden a ningún tipo de norma o formalidad. Es ese el lenguaje que se pretende asir, pero no sólo ello sino también hasta qué punto las visitantes, también son parte de este lenguaje onírico y fragmentario.

El dolor y los cuerpos físicos se reiteran, y se narran de múltiples formas, en una primera instancia con la sorpresa del encuentro del “otro”:

No me resultan inesperados ni sus cuerpos ni sus rostros (no me resultan inesperados pues ya dije que días antes había visto las fotografías) [...] debo disimular la profunda conmoción que me provoca la precariedad de sus destinos. No sus rostros ni sus cuerpos, me refiero a nuestro común y diferido destino (Eltit 1991:5).

Se construye de este modo una poética dolorosa, es decir, una experimentación del lenguaje como tal. No en un afán de victimizar a los internos ni de menoscabar el lenguaje que aquí se teje, sino, de desarrollar a lo largo de las múltiples caras del texto tanto fotográfico como escrito, las facetas del dolor y poner en duda hasta qué punto estamos en un eje periférico, y no somos también del mismo modo parte de este círculo.

Entonces estamos entrando en el dolor físico de los personajes y construyendo un texto multifacético y tejido en base a dicha condición, pero no sólo construido en base a ello sino junto a una visión crítica de la paupérrima sociedad externa. En esta afirmación se ratifica la existencia de un cuerpo textual como físico y viceversa, y de igual modo se ratifica que el

dolor es una trama más compleja que desborda los cuerpos de los internos y que involucra un sinfín de aspectos sociales, que podríamos denominar en primer término como externos. Ello, no como un dentro y un fuera sino más bien con un tramado complejo, donde se intenta asir la realidad por medio de un lenguaje enmarañado que aspira a ser reflejo en su forma de lo que quiere mostrar.

El “hambre” (Eltit 1994: 21) como condición física se reitera en varios pasajes y llega un momento en el que ya no sólo los internos se definen como sujetos carentes, sino que también la narradora, pasando a formar parte del grupo, se descubre a sí misma como hambrienta. “El hambre se cuelga de la punta de mi lengua” (Eltit 1994: 21) cuenta en un breve texto donde narra en primera persona su propia condición de sujeto carente y hambriento ante la naturaleza de la realidad.

Al mismo tiempo que la narradora sorprende su propio cuerpo adolorido, irónicamente por el ejercicio de la escritura “mi espalda es la que me infama todo el tiempo. Mi mano me obedeció con brusquedad mis ojos se nublaron” (Eltit 1994: 12). Esta imagen de la mano se repite en varios momentos del relato y con ello se incluye el trabajo de la escritura como una zona igualmente dolorosa. Cualquier incursión arriesgada en lo social implica un reconocimiento del dolor físico como puente.

La llamada “falta” (Eltit 1994: 17) es la ausencia de fronteras del sujeto interno en el hospital, que más allá de la situación de encierro habita en una carencia de fronteras mentales según la narradora. Por lo tanto este sujeto viviría fundido en el otro y en ello se asemeja a la relación con la madre.

La forma de la locura es su tendencia a fundirse, a confundirse con el otro. La ausencia de límites es la *falta*, la gran falla que marca el contorno de la enfermedad. El loco, que está perdido en una contundente ausencia de fronteras, puede llegar a pensar incluso que Dios le pertenece porque en su cuerpo se depositaron algunos átomos divinos (Eltit 1994: 17).

En segunda instancia esta “falta” referida a los internos se puede extrapolar en términos concretos a su carencia de identidad como ciudadanos y por lo tanto, a su nulo rol como sujetos sociales. Su condición ciudadana y sus nombres en algunos casos están perdidos por la falta de documento e identificación, lo que moldea sus perfiles de una manera distinta. Estas identidades de alguna forma dislocadas están en correlato con el extravío de sus mentes: “Porque la gran pregunta que recorre a los cuerpos que habitan en el reclusorio psiquiátrico parece ser: ¿quién soy? [...] ¿Se perdieron a caso en la locura del cuerpo de la madre?” (Eltit

1994: 18). La narradora apela a la figura materna en los momentos en que quiere enfatizar las uniones y desuniones físicas, con lo que recalca la calidad rupturista y al mismo tiempo extensiva de la corporalidad femenina en función de los otros cuerpos en este caso extrapolados a la madre.

Por deficiencia física se desplazan cuerpos materiales a extremos que los invisibilizan, y en esta dinámica de exclusión se ven confinados a lo apartado. Estas zonas que también podríamos denominar de dolor, son en términos sociales retazos de un sistema en el cual no tienen cabida sus residentes. Se reduce a personas a su deficiencia, del mismo modo que Filoctetes fue reducido al dolor de su herida y exiliado por ello, personaje de la mitología griega que es signo del dolor y del exilio.

La zona de dolor funge en algunas partes con el ejercicio de la violencia, en este caso concretizada en la expulsión y privación de libertad de los internos; y en un segundo nivel, vinculada a la ruptura de márgenes físicos y mentales por medio del enamoramiento y de la locura. En ambos niveles existe un dialogo con la forma de construcción del relato, que transgrede géneros literarios y formas de representación de carácter tradicional.

La violencia se ejerce sobre los cuerpos al ser privados de libertad y desechados literalmente a un confín territorial, destinados de por vida a la caridad del Estado y al olvido literal y simbólico. La violencia de las drogas suministradas diariamente y la imagen de sus constantes manías corporales expuestas a la cámara de Paz Errázuriz y a la pluma de Diamela Eltit transgreden las barreras del hospital, junto a quienes encuentran en ellos un discurso silenciado para poetizar y politizar los discursos tanto fotográficos como literarios.

Sujetos sin identificación y sin nombre, que tienen historias fabricadas de su imaginación y de su relación con el otro. Han roto fronteras mentales inconmensurables en el mismo espacio donde se les ha impuesto una ruptura real y drástica con la libertad material.

Yo deberé hacer muy pronto una acuciosa cuenta de mis células para atraer mi boca hasta mi boca [...] Sufro de asma y mis bronquios me destrozan. Pero quiero a mis bronquios y a mi asma como si formaran parte de mí misma. Hube de abrir la vena de uno de mis brazos con mis propios dientes pues sentía la sangre maltratada (Eltit 1994:38).

*El infarto del alma* constituye la metáfora más clara de la incertidumbre que provoca lo distinto, que nos lleva a apartarlo y también el desafío más grande para el lenguaje que busca significados, operando como un puente de sentidos entre personas y objetos, entre objetos y

personas (Edwards 2009: 168). De esta manera muchos autores al igual que Javier Edwards se concentran en el encuentro con la otredad que ofrece la obra, como así también en el desafío que el lenguaje sustenta al involucrarse con sujetos que habitan en terrenos alejados y desde un punto de vista, periféricos.

En este viaje a territorios mentales y físicos cercados por la carencia se textualiza la imagen del hambre, que no es otra cosa que el resultado de la privación como marca latente en el vientre, en el rostro y los puntos visibles de la mente. Señala la autora después de recibir de las enfermas una manzana como regalo. “Al menos erradicar el hambre en el interior de un extenso territorio mental y físico” (Eltit 1994: 9).

El dolor es el resultado de la exclusión física y simbólica. La exclusión de los sujetos desvinculados de la productividad y que por lo tanto reciben el mínimo de atención de un sistema en que prima el valor de la razón y de la productividad.

#### **5.4.5. Apreciaciones finales**

El texto en su complejidad discursiva se gesta como resultado de la visita realizada por Diamela Eltit y Paz Errázuriz en su calidad de artistas e investigadoras de la palabra y de la imagen visual. El resultado es un trabajo que propone invertir los poderes centralistas y visualizar capas de la realidad oscurecidas por discursos dominantes. En este caso, de los protagonistas son los internos del Hospital psiquiátrico de Putaendo, lugar situado cerca de la Cordillera de los Andes y alejado de las grandes urbes. Los territorios mentales y físicos se ven aquí cruzados por biopoderes de manera constante, y crean grietas dolorosas donde se asienta el olvido.

Como principales recursos escriturales en pro de representar un texto fragmentario y polifónico, se hace uso de recursos como la heteroglosia narrativa e hibridez discursiva, con múltiples narradores y tipos de discursos que posibilitan quiebres constantes. Dichos quiebres se representan además, por medio de la representación de los cuerpos y las hablas de los personajes y narradores; hecho que apela al derrocamiento de un texto unitario y unísono para dar cuenta de un diálogo y por ende de una comunicación, en los que la división entre lo sano y lo insano se vuelve tenue, desestabilizando con ello centros y periferias.

Por medio de este texto intrincado en términos de discurso y registros se introduce, desde nuestro punto de vista, la duda por la anormalidad de los cuerpos de los internos. Por lo tanto, estamos ante un texto que critica los biopoderes que interfieren en la construcción de dichos cuerpos. En esta dinámica, señalados pueden ser los poderes del Estado y los poderes médicos, que como centros influyentes, excluyen de manera material y simbólica los cuerpos de los enfermos, y que señalados como disidentes habitan en el olvido.

Desde nuestra perspectiva, Eltit nos entrega una apertura a los discursos mirados desde un centralismo como periféricos, otorgando la posibilidad de ahondar en toda la carga poética y social que de ellos se puede extraer. Y por ello estamos una vez más en las zonas de dolor, en las cuales la autora quiere posicionarse por medio del testimonio, no como mero espectador, sino como parte de dicha otredad. Además de ello, este terreno pudiese ser el terreno de las relaciones humanas como relaciones inestables pero necesarias, tanto que sin ellas no es posible la sobrevivencia. Y por último, el terreno del amor como pretexto de supervivencia y un sistema social precario.

Este relato posibilita, desde nuestra lectura, una aproximación e iluminación de una zona dolorosamente oscurecida, que apela al olvido y a la exclusión. Apertura posibilitada por una búsqueda y un hallazgo poético, que intrínsecamente es siempre subversivo y que guarda algo de epifanía. Aparece de este modo el hospital con toda la carga simbólica que porta en su calidad de espacio excluyente, privado de todo tipo de privilegios y olvidado por el Estado de Chile. Una zona de dolor de la sociedad que opera simbólicamente para representar las carencias y los vacíos de un espacio político que opta por algunos espacios como centralidad y que excluye otros. Por último, en el caso de *El infarto del alma* se presenta la supervivencia de un sujeto que se aferra al otro, bajo el prisma del amor, por la necesidad de otro. Amor que en el círculo del encierro y la exclusión hace posible la existencia de vínculos, lo que es una constante de lo humano en cualquier espacio tanto de vida como de sobrevivencia.

## 5.5. LOS VIGILANTES (1994)

---

### 5.5.1. Introducción

*Los vigilantes*<sup>95</sup> es la séptima novela publicada de Diamela Eltit y la tercera aparecida en el período de transición democrática de Chile. Fue escrita en México al igual que *El infarto del alma*, en la estadía de la autora en dicho país en su calidad de agregada cultural entre los años 1991 y 1994, y publicada en Santiago de Chile.

Esta es una obra sobre la cual Diamela Eltit ha señalado: “Es también una novela que la pensé muy políticamente, en términos de liberar la diferencia de escritura, la diferencia de sujeto, los órdenes, los lugares sociales [...] Quise llegar sobre todo a la escritura, a la escritura también como riesgo y como desalojo” (Morales 1999: 127). Es efectivamente un texto interpretable desde la política en términos de que posibilita la reflexión y replanteamiento de algunas pautas sociales importantes como es la represión doméstica y la maternidad dentro de un sistema normativo. Desde una perspectiva filosófica, *Los vigilantes* es a nuestro juicio la novela de Eltit más influenciada por las ideas de Foucault en cuanto a las estructuras punitivas y a la vigilancia, esta vez asentada en una prosa narrativa que se corresponde con el momento social y político concreto de la transición democrática de Chile, que todavía arrastra elementos gestados en la dictadura.

La novela está dividida en tres capítulos, titulados *Baaam*, *Amanece* y *Brrr* respectivamente. El relato tiene dos narradores y personajes principales, uno es la madre llamada Margarita y el otro es el hijo, un niño sin nombre y de edad indefinida que posee todos los rasgos de una criatura enferma físicamente. Los tres capítulos transcurren en tiempo presente en el espacio físico de la casa, excepto el último donde la madre y el hijo salen a la calle, lo que será clave para el desenlace de la narración. En el primer capítulo, el narrador es el hijo y es quien nos anuncia que la madre está escribiendo una serie de cartas y junto a ello, describe una serie de sensaciones físicas que se definen por el contacto con la madre. En el capítulo segundo, la madre es quien narra. Por medio de sus palabras sabemos más sobre su escritura epistolar que tiene por destinatario al padre de su niño. Este padre es una figura ausente y represora a quien la madre debe rendirle cuentas de forma constante por medio de su escritura. Aparecen aquí la suegra de Margarita, que ejerce la vigilancia sobre la casa al igual que los vecinos que la rodean; y los desamparados, grupo de personas sin hogar que deben soportar el frío de

---

<sup>95</sup> Diamela Eltit recibió por esta novela en el año 1995 el Premio José Martín Nuez. Distinción entregada por el Instituto de letras de la Universidad Católica de Chile y la Fundación José Martín Nuez.



la calle y a quienes la madre en un acto de humanidad y rebeldía acoge en su casa. En el capítulo tercero y final la voz narrativa vuelve al hijo, quien asume una voz con matices distintos a la del capítulo primero. El hijo nos narra aquí los cambios físicos y mentales que sufre la madre, quien ha dejado de escribir y presenta ahora los rasgos de una persona anormal; y su salida a la calle, lugar donde ambos se quedan junto a los desamparados soportando el frío del desamparo al lado de un fogón.

El relato tiene un escaso número de personajes y se desarrolla en un espacio igualmente reducido, construcción común en la narrativa de Diamela Eltit. La atmósfera del texto es oscura y represiva, hecho que se condice con la imagen de un espacio limitado físicamente. Fuera de Margarita y el niño, aparecen la suegra y los desamparados, y sólo estos últimos tienen voz en un pasaje de la narración, el resto aparecen en las hablas de los personajes principales o al modo de un rumor. La ciudad es un espacio igualmente hostil donde reina el frío y un sistema de vigilancia establecido por todos los que forman parte de ella.

La descripción narrativa de los cuerpos, de sus gestos, movimientos y pulsiones se tornan protagónicas de la novela, involucrándose en el desarrollo de la trama, volviéndose de este modo motivos centrales. El texto se torna material, al otorgarle a lo corpóreo un valor tan elemental que sin ello carecería de sentido. Un nivel de lectura posible, es a nuestro parecer, el de las capas sociales y políticas que pueblan a estos sujetos; sin embargo y no en desmedro de ello, existe un nivel en que los individuos portan una corporalidad simplemente primaria e intrascendental a la que apelan por las circunstancias en que se encuentran.

Esta novela ha sido objeto de varios estudios hasta la fecha. Algunos de los más clásicos son los siguientes. Mary Green en *Reading the Mother* (2007) elabora un análisis de la figura de la madre en varias novelas de Eltit, entre ellas *Los vigilantes*. Green en su apartado titulado “Writing the Mother in *Los vigilantes*” se detiene en la influencia de Foucault y su repercusión en el cambio del discurso cultural de la transición política de Chile en cuanto a la figura de la madre. Bernardita Llanos se ha ocupado de este texto en varios trabajos. Uno de ellos es “Motherhood on Trial in *Los vigilantes*” (2009), donde propone la novela como un texto epistolar delirante que problematiza la racionalidad patriarcal que deja a la mujer el rol de “el otro”; en tanto, en “Emociones, hablas y fronteras en *Los vigilantes*” (2003) elabora algunas reflexiones en torno a la madre y el hijo como figuras emblemáticas de la ciudad postdictatorial donde se materializa el fracaso de un proyecto social global. En tanto Jorgelina Corbatta (2002) refiriéndose a *Los vigilantes* señala que una vez más la narrativa

de Diamela Eltit se posiciona como un texto políticamente comprometido en el que circulan ideas claves que son transversales como el desamparo, la domesticidad y la escritura marginal. En general una novela que problematiza el ejercicio de poder sobre la familia y la escritura.

Cuando hablamos de relaciones físicas, como tales se entiende, las dimensiones que establecen los sujetos entre ellos, a partir de las descripciones que los vinculan con movimientos, tactos, y sensaciones, las cuales son descritas a través de narraciones directas de la madre y el hijo, que son los dos hablantes de la novela. Estos enlaces se analizan además, en función del espacio y la atmósfera, que nos remite a la estructura panóptica, lo que no es casual, dado que estamos hablando de personajes que se encuentran encerrados y permanentemente vigilados, por lo cual una reflexión a partir de la teoría de Foucault se torna ineludible.

Nos interesa la corporalidad de la madre y del hijo, ya que ambas partes poseen una carga simbólica importante de analizar. Para ello nos detendremos en sus descripciones y proyecciones como sujetos materiales sustentados en sus cuerpos como signo social y político. Nos interesa en base a ello comprender qué rol juega en la narración el dolor físico. Sobre lo cual proponemos el dolor como signo de la maternidad y por lo tanto, como zona de dolor proponemos el espacio de la casa y la domesticidad postdictatorial.

Establecemos como pautas de lectura las siguientes afirmaciones. En primer lugar, la novela aborda la idea de la escritura como una trampa, vale decir como un encierro destinado al fracaso. Y en segundo lugar, la determinación de los cuerpos se conforma en relación al espacio de la casa y la apertura de dichos límites supone la ruptura de la lógica del cuerpo, donde el dolor es un síntoma permanente.

### **5.5.2. Los cuerpos de la madre y del hijo**

Nos concentran las formulaciones y articulaciones de los cuerpos de la madre y del hijo, que son los personajes principales del texto y responsables de la acción a lo largo de todo el relato. Llama la atención el realce que tienen estas dos materialidades físicas a lo largo de todo el texto, sobre los cuales tenemos noticia tanto en voz de la madre como del niño.

El primer capítulo de la novela consiste en el soliloquio que establece el hijo, en un pensar discontinuo y disonante, expresado en construcciones lingüísticas diversas, que tienen un

hilo conductor que es intrincado y fatigado de artificio. Introduce a modo de un túnel el lugar en que habita y declara desde un inicio que él no habla: “Presagio días funestos, paisajes adormilados. Presagio sólo lo horrible. Mi cuerpo habla, mi boca está adormilada” (Eltit 2004: 35).

De esta forma el narrador hijo anuncia la fatalidad de los días que acontecerán, además de que introduce su silencio que no involucra el devenir de su pensamiento. Nos dice que no habla, sólo ríe algunas veces, de tal manera que molesta a la madre, quien permanece concentrada redactando respuestas a las cartas de un padre ausente.

El espacio de la casa se introduce por medio del habla del hijo: “Mamá y yo nos compartimos en toda la extensión de la casa. La casa está ruidosa, a veces tranquila. Tranquila. Mamá no está tranquila, lo noto en su pantorrilla engranujada” (Eltit 2004: 35). La casa es el espacio físico que dominan, como se plantea en boca del propio narrador, en toda su amplitud. La casa como espacio físico significativo de un sitio cerrado, donde los personajes se mueven con la confianza de la cotidianeidad. Pese a ello, el hijo califica el lugar como ruidoso y lo relaciona a la imagen de pantorrilla engranujada de la madre, según describe. Con ello entrega la primera pista sobre la configuración del espacio en relación al cuerpo y viceversa, lo cual jugará un rol a lo largo de toda la novela.

La presencia de la madre es un segundo aspecto en el cual se detiene el narrador. Esta madre se presenta silenciosa y sumergida en la escritura de cartas, pero a pesar de ello el hijo conoce sus pensamientos. Según dice:

Yo miro a mamá para que calme mi hambre. Tambor el corazón de mamá que quiere escribir unas páginas inmundas (un pedazo de brazo, el pecho, un diente, mi hombro / no puedo detenerme ahora, no puedo frenar [...] la mano, el dedo / no me duele, hace años que no me duele / es mentira que duele / un latido en el párpado). Sólo piensa, no escribe. Mamá y yo estamos juntos en toda la extensión de la casa (Eltit 2004: 37).

En la cita luego de manifestar hambre, el narrador hace visible la escritura de la madre seguida por un paréntesis que contiene una singular enumeración de partes físicas, acciones y que además de ello menciona un dolor ausente. Este paréntesis sugiere por una parte el contenido de la carta, sin embargo, adopta otra forma y rompe su unidad cuando señala “la mano, el dedo / no me duele, hace años que no me duele / es mentira que duele [...]” (Eltit 2004: 37). Palabras con las cuales el hijo se apropia del contenido de la carta refiriéndose a

sensaciones propias, sugiriendo tal vez con ello que el contenido de la misiva, de alguna forma, le pertenece.

Ella se presenta por lo tanto como un sujeto atrapado en lo que escribe, cuando señala: “Ahora mamá está inclinada, escribiendo. Inclinada, mamá se empieza a fundir con la página. A fundir” (Eltit 2004: 38), en tanto el hijo, permanece alejado de la lógica del habla y de la escritura. Sin embargo, su narración en forma de monólogo es compleja y perfecta en el sentido de que funciona como un sistema:

Mi lengua es tan difícil que no impide que se caiga la baba y mancho de baba la vasija que ahora se ha convertido en una pantorrilla y quizás así se me pegue un poquito de musculatura [...] Caigo al suelo y en el suelo me arrastro. Es bonito, duro, dulce. Golpeo mi cabeza de tonto, PAC PAC PAC PAC suena duro mi cabeza de tonto, de tonto (Eltit 2004: 35).

El hijo repta por la casa generando la idea de un niño o bebé, pero más tarde nos enteramos de que lo han expulsado de la escuela, entonces su imagen se transforma en una criatura compleja y difícil de definir. Repta por la casa y babea, siendo la “saliva” en otros momentos llamada “baba”, un elemento que se reitera en distintos momentos de la novela:

La saliva corre buscando un poco de comida. Pero mamá ha olvidado la comida y pretende tirnearme los pocos pelos que tengo. Me lleno de saliva y de una poca risa que me queda. Risa. Me RRRR, raspo la cara. RRRR. Duele. Duele quizás la mejilla, la nariz y busco la mano de mamá para que me sobe. Me sobe. (Eltit 2004: 39).

La figura del hijo es conflictiva, como se aprecia en la cita anterior. El hijo es una figura física y psicológicamente multisignificante, ya que es un niño que gatea y se arrastra como un bebé, pero sus palabras se asemejan a la de un adulto. Ciertos rasgos grotescos se describen en él en muchos pasajes, lo que contribuye a desfigurar su imagen física.

En el segundo capítulo habla la madre. Amanece mientras ella escribe una carta de respuesta al padre. Le cuenta que el niño ha sido expulsado de la escuela y le narra con evidente desagrado la presencia de su madre:

Pareciera que tu madre ya hubiera dado inicio a una causa cuando me interroga, busca, duda, me impresiona durante sus visitas. Su cuerpo entra en un estado de extrema tensión, su oído se dilata alertando a su entreverada masa cerebral y, algunas veces hasta su lengua se ha trabado y en su garganta se confunden las preguntas. Tu madre que no vive, habita en el lugar del miedo (Eltit 2004: 70-71).

El espacio fundamental de la casa se ve amenazado por el ojo vigilante de la madre del padre. Su cuerpo en tensión conforma una figura ajena y entrometida que ejerce una presión con su visita. Su oído, su lengua y su garganta, vale decir, todos sus sentidos están alertas en una actitud amenazadoramente vigilante.

La casa es un lugar de conflicto, denominada casa-útero<sup>96</sup> (Prado 1999) apelando con ello al rol materno dominante donde el hijo funciona físicamente en función de la madre. La casa es el lugar donde los personajes se mueven, el hijo en sus juegos corporales y la madre que lo mantiene en constante observación, se centra a su vez en la escritura de las cartas destinadas al padre. Sobre los juegos del hijo señala:

Juega a las apariciones y a las desapariciones, su cuerpo se ausenta y se presenta, cae y se levanta, se enreda sobre sí mismo, huye, se fuga, se amanece luego de una larga vigilia, se condeule del estado de sus miembros [...] Él ha comprendido el oficio rebuscado del cuerpo y en su juego hace chocar constantemente el goce con el sufrimiento de la misma forma en que conviven la carne con el hueso (Eltit 2004: 71).

El niño que no posee un lenguaje hablado se mueve de forma enérgica y en ello dilucida la madre un tipo de lenguaje misterioso. El hijo despliega constantemente una gama de juegos enigmáticos creando formas y espacios dentro del espacio de la casa. Dicho vaivén de significantes está en constante movimiento, hecho que la madre busca interpretar, sin que la dificultad le genere algún conflicto. Continúa diciendo: “Su estómago que pulsa, la cadera. La pureza del ojo ciego y visionario. Un maravilloso movimiento circular de su brazo. Y de pronto, en un instante, el cuerpo de tu hijo se aproxima a la pulverización” (Eltit 2007: 71).

Asociado al espacio de la casa, más allá del sentido de pertenencia y aparente protección que ofrece, están las imágenes del frío y de la enfermedad que golpean a ambos personajes: “El frío de la noche se vuelve asombrosamente tangible, arruinando mis piernas y mi espalda lacerando hasta el último hueso de mi brazo” (Eltit 2004: 56).

Todo lo que esté fuera de la casa está lleno de los signos nefastos de la amenaza, las calles, lo que se deja ver a través de las ventanas, por lo tanto ponen en peligro la casa. Y los vecinos constituyen una de las principales amenazas por ejercer, según la madre, un control vigilante. Por medio de su narración los señala y describe a uno de manera particular: “Sabes que me siento amenazada por mis propios vecinos [...] Uno de mis vecinos tiene el pie

---

<sup>96</sup> Definición acuñada por Marcela Prado en *Los sentidos vigilantes* (1999).

deforme y el dolor le ocasiona una artificiosa cojera, una cojera impostada que me llena de vergüenza” (Eltit 2004: 57).

En este juego de vigilancia permanente, la madre no encuentra salida, salvo tratar de justificarse a través de las cartas, sin atender al hecho de que a su vez dicha escritura estructura otro lugar de encierro, el de la lógica textual, particularmente en estas cartas con un sentido confesional.

Resulta primordial entonces la configuración del espacio en relación al cuerpo. No conocemos los rasgos físicos ni de la madre ni del niño con detalle, pero conocemos con precisión cómo se comportan y cómo se relacionan, y en base a ello podemos determinar cómo son. Vale decir, que la estructura corporal no se revela en sí misma, sino que es el resultado del vínculo con el otro y su relación con el espacio. Señala la madre por ejemplo: “Sabrás que el cuerpo sedentario de tu hijo batalla contra el nomadismo de sus miembros” (Eltit 2004: 71). Queriendo quizás decir con ello que el hijo está aparentemente desfasado física y psicológicamente.

Si estamos hablando de un espacio cerrado y estrecho, esto a su vez genera una reacción en los personajes, quiénes terminan reducidos a su corporalidad y a sus dimensiones físicas en general, al encontrarse privados del contacto con otros. Los cuerpos de la madre y del hijo son motivos principales, no exentos de malestares, dolores y enfermedad. El uno visualiza al otro de manera sistemática y dan cuenta de ello.

Pese al encierro la novela establece algunos puntos de escape, como lo son el enigmático juego corporal del niño y las acciones decisivas de la madre, que generan la posibilidad de ampliar el espacio y sus significantes rompiendo con ello la lógica del dentro/fuera, aunque se vean condenadas a un aparente fracaso.

### **5.5.3. Subversión de los cuerpos**

La primera acción subversiva es la decisión de la madre de acoger en la casa a un grupo de desamparados en una noche de frío, de lo cual nos enteramos al igual que la mayoría de los sucesos, a través de las narraciones en sus cartas. Ella refiriéndose a los desamparados dice al padre: “No vi en sus cuerpos esa deliberada insurrección a la que te refieres, sólo repararé en el frío sobre unos organismos totalmente desprovistos” (Eltit 2004: 98-99). El frío es un elemento en común entre los personajes principales y los desamparados. La madre reconoce

y repara en ello de manera empática, y es lo que más tarde la motiva a abrirles las puertas de la casa.

Estos desamparados son descritos por la narradora poniendo acento en su materialidad básica, la cual se encuentra en desafío con la muerte. El frío de la calle y el eminente peligro de la muerte, la lleva a tomar la decisión de abrirles la puerta de su hogar. Así, estos cuerpos externos y ajenos por una noche pasan a formar parte del espacio vital de la casa.

Abrí las puertas de mi casa a los desamparados en cuanto tocaron a mi puerta. Desobedecí, como ves, las órdenes sin el menor titubeo [...] Eran dos familias completas las que mostraron ante mis ojos la profunda miseria que transitaba por sus cuerpos. Hambrientos, definitivamente entumecidos, atravesaron el umbral (Eltit 2004: 109).

Esta acción de la madre transgrede las normas del encierro, generando una fisura en el hermetismo de la casa y rompiendo el circuito de vigilancia que había establecido el padre. Esta apertura se ve opacada con la sanción que ejerce el padre, quien considera que su hijo se encuentra expuesto y en peligro, y por ello pretende quitarle la custodia del niño a la madre. Ante esta situación la madre se defiende, se justifica, se retracta y pide perdón, pero ninguna de sus súplicas es escuchada.

La madre es la evidente responsable de mantener el sistema cerrado de la casa, para la protección del hijo de acuerdo a las normas que el padre ha estimado conveniente. Por ello es sancionada al transgredir dicho espacio, y haber expuesto con ello la corporalidad de ella y del niño al contacto con el otro. Vale decir, un otro que habita en los espacios disgregados de la calle, en cercanía con la muerte y el hambre a que se ve expuesto todo aquel que no es parte de un espacio legitimado como el hogar.

La casa es un lugar sitiado y controlado por la permanente vigilancia que establece el padre, quien es el único personaje que no se construye en el texto como un sujeto corpóreo, únicamente entrampado en la escritura. Los cuerpos y los espacios que habitan la madre y el hijo le pertenecen al padre, quien actúa desde un poder central y por lo tanto, no necesita hacerse presente físicamente.

Una segunda y última acción decisiva que rompe el núcleo del encierro, se encuentra en el último capítulo donde madre e hijo emprenden un peregrinar por las calles de la ciudad nocturna. Abre este pasaje el hijo diciendo:

AAAAY, la noche y mamá se confunden. Mamá y yo vagamos esta noche. Esta noche, los días y las noches. Vagamos siempre juntos, inacabablemente la calle. La calle. La gente de la calle apenas oculta su malestar [...] Pero mamá ahora no escribe porque busca confundirse con la noche. La noche. El temor de mamá está escondido en la pierna que me arrastra (Eltit 2004: 131).

En voz del niño nos enteramos de que se encuentran en el espacio de la calle y que la madre ha adoptado las características del hijo, vale decir no camina, escribe ni habla y babea; en tanto el niño es el que ahora lleva las riendas de su vagancia por las calles. “Mamá abre la boca para decir AAAAY, pero BAAAAM, BAAAAM, se ríe y se muerde la lengua con los pocos dientes que tiene. Mamá quiere que yo escriba sus pensamientos [...]” (Eltit 2004: 136). Con ello nos queda clara la pérdida del lenguaje en un aparente proceso de involución de la madre, en tanto el hijo presenta una aparente evolución.

El abandono de las cartas por parte de la madre puede interpretarse como un escape del espacio de vigilancia y como un abandono de la lógica de la escritura, que se ve reforzado por la imagen de la involución psicológica que ella aparentemente sufre. Narra el hijo:

La obligo a tragar su leche. Su leche. Ah, mamá insiste en escupir su última, última, última gota de leche pero yo no se lo permito y le pego en su cabeza de TON TON TON Ta. Mamá MMMMHHH, masculla con ira y revuelva su cabeza en la tierra. Llegaremos, la arrastraré hasta las llamas para olvidar el frío que me traspasa con más saña que los pocos dientes de mamá en mi pierna Mamá ahora no habla (Eltit 2004: 13).

En el capítulo primero el calificativo de “TON To” se le adjudicaba al niño, sin embargo en este último a la madre. Ella es ahora quien presenta un evidente deterioro físico, ya que se arrastra por la calle, no tiene dientes y no habla. Su cuerpo precario ahora forma parte del espacio de la calle como espacio abierto y desprotegido.

Los laberintos de la ciudad nocturna vinculan sus cuerpos al frío y al hambre, ante un aparente escenario de sinrazón de lo cual se desprende la idea del fracaso de la lógica de la escritura como lugar de reclusión en relación equitativa con la casa. La desaparición de esta última coincide entonces con la desaparición de la imagen del padre, y con ello la anulación de la escritura y la razón de la madre.



#### 5.5.4. El dolor y correspondencia con el espacio

El dolor como signo se hace presente en varios pasajes del relato. La mayoría de las veces vinculado a un malestar orgánico de distinta índole, y no a un malestar anímico o espiritual. Se concentra de la misma forma tanto en el cuerpo de la madre como del hijo, quienes dan cuenta de sus circunstancias en el espacio privativo de la casa y luego de la calle. Ambos sufren dolores a lo largo del texto. Además, de los momentos de dolor físico concreto, dos elementos que se reiteran a lo largo del relato son el hambre y el frío. Entonces nos detendremos en los momentos más significativos de dolor físico y analizaremos de igual modo, la imagen del hambre y del frío.

Paralelo a la escritura de la madre, el hijo desenvuelve su corporalidad en torno a extraños juegos y al intento de apego al cuerpo de la mujer, quien en la mayoría de las ocasiones lo rechaza o reacciona con total indiferencia. Ante la lógica de la escritura las cartas por parte de ella, el niño articula un juego corporal y una serie de balbuceos que dan cuenta de un pre-lenguaje y de una distancia con la lógica de la escritura. En esta dinámica las situaciones de malestar y de dolor físicas son reiteradas en ambos personajes.

En varios pasajes el niño se presenta reptando, mientras la madre se encuentra abocada a la escritura de sus cartas al padre. En un momento los movimientos agitados del niño desatan la ira de la Margarita, y lo golpea. Según el narrador en primera persona: “Me detengo y me agacho para mamá. Mamá me pega en mi cabeza de tonto. AAAAY, duele. Duele [...] Hago un hoyito con el dedo en la tierra. Mamá me saca el dedo del hoyito y me tuerce la mano. La mano” (Eltit 2004: 36). Este golpe en la cabeza no tiene mayor eco y el niño continúa jugando pese a la mano torcida y a la cabeza adolorida, al modo de una dinámica normalizada por la rutina.

Más tarde, junto a la imagen del hambre aparece la risa incontrolable de la cual es víctima el niño. Hecho que no es tolerado por la mujer y le tapa la boca provocándole el vómito: “Me río del hambre de mamá con una risa opulenta. BAAAM, BAAAM, salta la risa de mi boca en la primera oscuridad que encuentro. Mamá corre a taparme la boca con su mano. Con su mano. AAGGG, me asfixio. Me asfixio y vomito en la mano de mamá” (Eltit 2004: 38-39). Ante lo cual el niño reacciona con la intención de morderla: “le haré una herida con los poco dientes que tengo” (Eltit 2004: 39) dice. La asfixia y el vómito aparecen en el relato vinculados una situación de agresión entre la madre y el hijo. Ella decide tomarle la boca violentamente al niño ya que su risa no le permite concentrarse en la escritura de su carta, en

la cual debe rendir cuentas al padre. Entonces existe una tensión entre la presencia del padre tras el epistolario y la legitimación de la violencia en casa.

No sólo la madre le genera dolor al niño, él mismo en sus juegos se lastima: “Me lleno de saliva y de un poco risa que me queda. Risa. Me RRRR, raspo la cara. RRRR. Duele. Duele quizás la mejilla, la nariz y busco la mano de mamá para que me sobe. Me sobe. Mamá me limpia la mano en su falda y me mira” (Eltit 2004: 39).

La madre se narra a sí misma teniendo en cuenta una serie de descripciones físicas y momentos relativos a su propia proyección material. La escritura de las cartas es un hecho que la agota de manera particular y ello se ve reflejado en sus palabras en numerosas ocasiones. Este acto tiene en ella una clara repercusión física. Narra: “Mi mano tiembla mientras te escribo. Tiembla como si la atacara un huracán en medio de un despoblado” (Eltit 2004: 63). Este temblor de manos se encuentra en correlato con la escritura y con el miedo que genera la presencia de este padre vigilante.

La percepción que la madre tiene de sí misma fluctúa en distintas dimensiones de su corporalidad, y un aspecto enfático se concentra en la visión de su cuerpo como un espacio discontinuo y apesadumbrado. Tiene conciencia de cada una de sus partes y funciones y sobre ello cuenta: “Lo que sucede a mi rodilla está conectado con la sincronía de mi hombro. Algunas veces siento como si todos los fragmento de mi cuerpo complotaran para paralizarme y dejarme detenida de un instante al otro” (Eltit 2004: 96).

El dolor de Margarita está vinculado al acto de la escritura. Sus constantes misivas al padre le generan un desgaste físico notorio. Estas cartas son signos de la coartación y de la anulación de la libertad, no recaen sólo su psiquis, sino también sobre su cuerpo. Le duele “el hombro derecho” por ejemplo, sobre lo que dice:

Me muevo, respiro, me yergo. Me muevo. Te escribo. Me ha dolido con una determinada insistencia el hueso más pequeño de mi hombro derecho. Este dolor afecta mi cadera y a mi mano derecha. Recibo pues una severa advertencia corporal. Siento encima el malestar que me ocasiona el cuerpo agarrotado por la mala postura de la noche pasada (Eltit 2004: 113).

El “hombro” y la “mano” apesadumbrada aparecen como otros signos relacionados al trabajo diario de la escritura. Esta mano se encuentra adolorida comparada en este pasaje con la imagen de una mujer violentada: “Y mi mano se vuelve a mover lentamente (es un doloroso movimiento), a la manera de un espacio oscuro y estéril, un terreno erial en donde

dejan abandonada a una mujer sangrante que apenas percibe que sus agresores se alejan, pues gime perdida en la profundidad de sus pensamientos” (Eltit 2004: 114).

Además de su tormentosa relación con el padre por medio de las cartas, su nexo más fuerte es con el hijo dentro del espacio de la casa. Pero su presencia no está idealizada, y lejos de estarlo, el niño forma parte de la normativa represiva que la agobia. Recuerda en una de las cartas el momento del nacimiento y lo vincula a un dolor físico que la marcó para siempre: “Traspasada ahora por un súbito dolor orgánico, mi memoria retrocede hacia el instante en que nació tu hijo. El instante en que nació era completamente desfavorable para mi cuerpo y tu hijo tuvo la enorme fortaleza de combatir el resquemor que recorría su organismo” (Eltit 2004: 114).

Francine Masiello (1996) piensa la maternidad de *Los vigilantes* como una reflexión inserta dentro del sistema neoliberal. Sobre ello señala que la novela: “es un análisis de cómo el arte literario se resiste al sistema neoliberal, y de cómo finalmente es vencido por éste [...] Aquí no encontramos una idealización de la maternidad, ni se le concede un privilegio especial a la figura del niño, ni tiene lugar una exaltación de la familia latinoamericana. Por el contrario, el niño representa a un *otro* que amenaza el arte de la madre” (Masiello 1996: 162).

La madre experimenta un vuelco psicológico y físico cuando deja de escribir las cartas al padre del niño y huye de la casa junto al menor. Su pensamiento racional queda atrás y al liberarse tanto de la letra como del espacio de la casa, su cuerpo y su conciencia evolucionan a un sustrato irracional. El hijo es quien narra la huida y la reunión de ambos con los desamparados. En esta dinámica, el niño exalta una vez más la imagen física de la madre agredida por él mismo y cuenta: “La cadera de mamá está fría y asustada. Asustada. Mi boca que no habla se hiela [...] Con los pocos dientes que tengo muerdo la cadera de mamá y RRRRR, rasguño su pierna. La rasguño pues ahora yo debo conducir a mamá hacia las hogueras para no ser aniquilados por el frío” (Eltit 2004: 133).

Por último, el frío y el hambre se apoderan del cuerpo materno en el espacio de la calle, signo del total desamparo de un sistema social fracasado y de relaciones domésticas viciadas por el abuso de poder patriarcal: “[...] mamá vomita de frío sobre mi pierna. Sobre mi pierna. El vómito le provoca hambre. Hambre” (Eltit 2004: 136). Margarita siente hambre de su propio vómito en el abandono de la calle, lugar que enlaza la libertad a la muerte. Su cuerpo se vuelve lento y reptante, de la misma forma que el niño lo hacía al inicio del relato. El

niño consciente de su entorno y de la madre relata: “Mamá ya ha caído. No puede separarse de mi pierna. De mi pierna. Mamá se agarra de mi pierna con las pocas fuerzas que tiene” (Eltit 2004: 137).

### **5.5.5. Apreciaciones finales**

Los cuerpos de la madre y del niño son los protagonistas del relato. Ambos están insertos en un espacio coartado, en constante convivencia y en conflictiva comunicación. Sus materialidades físicas descritas con detalle presentan características complejas, que los alejan de la normalidad. El niño con una despierta conciencia de la realidad y al mismo tiempo reptante y ejecuta misteriosas gesticulaciones físicas que lo aproximan a la imagen de la monstruosidad; en tanto la madre es una reducida figura adolorida que permanece constantemente recluida y que experimenta cambios físicos perjudiciales hacia el final.

Los cuerpos de la madre y del hijo se definen en función al espacio de la casa, vale decir al espacio del encierro. Estos cuerpos están sitiados por la conciencia de una vigilancia externa y por la primacía de un orden patriarcal. La casa y las cartas destinadas al padre son los espacios del encierro dominantes que tienen en común la coartación del cuerpo y del pensamiento. La desolación los acosa en el encierro hasta el momento de la liberación: “[...] el frío de la noche se vuelve asombrosamente tangible, arruinando mis piernas y mi espalda, lacerando hasta el último hueso de mi brazo” (Eltit 2004: 56).

En la casa reina una atmósfera sombría dominada por el frío y el temor, que son sentimientos reiterados a lo largo de toda la narración y que constituye un punto en común con los desamparados. Aislados del diálogo con el exterior que supere la descripción de la vigilancia de los vecinos y la invasión de la abuela, sólo serán libres hacia el final cuando con ello tengan que enfrentar, además, la muerte.

La salida de la casa y el abandono de la escritura son los actos de liberación y muerte que realizan los personajes, como ruptura con los espacios de represión y dominación del padre. Madre e hijo se liberan físicamente del espacio reducido y de la vigilancia permanente; y del mismo modo se liberan de las cartas, del proyecto escritural como signo del encierro. El cuerpo textual, representado por las cartas ha fracasado y el espacio panóptico de la casa se ha roto.

La escritura desde un comienzo estuvo destinada al fracaso, lo señala la madre cuando anuncia en el comienzo “sólo quería ver morir sus palabras”, verlas agonizar en cada línea que escribía, pero sólo hacia el final del texto lo indica en aquel momento en que empieza su proceso de liberación, de escape y de naufragio. La escritura concebida como trampa de la cual sólo se puede escapar por medio del abandono o la muerte.

La dualidad del espacio reducido a la par con la coartación física se narra de manera casi lacónica en un texto breve que hace uso de estrategias literarias escasamente intrincada, pero que sin embargo desarrollan una narración compleja. Al mismo tiempo, la narración refleja cómo en los espacios domésticos están dominados por redes de control que pueden ser la asimilación de políticas externas más amplias, y que convierten la casa en el eslabón de una malla de poderes que se ejercen sobre el cuerpo físico y que tienen como síntoma y como resultado el padecimiento orgánico.

En base a lo anterior establecemos como línea interpretativa dos premisas fundamentales. En primer lugar, que en *Los vigilantes* los personajes se encuentran encerrados en una estructura carcelaria panóptica, que consiste en dos esferas, la primera es la casa donde habitan, y la segunda son las cartas que escribe la madre, donde es el padre el ojo invisible que todo lo controla. En segundo lugar, que dicha situación de encierro moldea sus cuerpos y la comunicación física y psicológica entre ellos forzándolos a un dolor permanente. Este dolor físico sería entonces el signo de una dinámica de coartación doméstica, donde la madre y el hijo ocupan el lugar de la precariedad en el encierro.

## 5.6. MANO DE OBRA (2002)

---

### 5.6.1. Introducción

*Mano de obra* es la cuarta publicación de Diamela Eltit en el período de transición política de Chile. Se lanzó en el año 2002 en Santiago de Chile. No abarcó en el momento de su aparición un público lector abundante, sin embargo concentró la atención académica como es común en la recepción de la obra de Eltit en general. Este trabajo entra de manera más directa en el ciclo en narraciones de la autora, en términos de presentar una historia, con ciertas particularidades narrativas, pero una historia de cualquier manera menos intrincada en la forma y en la mutabilidad de los discursos que en trabajos anteriores<sup>97</sup>.

Posiblemente ésta sea la novela de la autora que hasta la fecha aborde de manera más directa la problematización del mercado laboral en un modelo económico neoliberal. El espacio del supermercado se narra aquí como la forma de vida de quienes trabajan en él no por gusto, sino más bien por necesidad e imposición, a través del exceso de trabajo, de presiones productivas y del control del cuerpo y del tiempo. Todos estos motivos se presentan naturalizados por una conducta asimiladora en la que se posicionan la mayoría de los personajes, sujetos además a permanente control.

La obra se divide en dos partes, la primera se titula “El despertar de los trabajadores (Iquique, 1911)” y la segunda “Puro Chile (Santiago, 1970)”. Estos dos capítulos cuentan historias que no se relacionan entre sí de forma aparente, pero que tienen en común el tema del “supermercado” como espacio material y simbólico. Ambos títulos hacen referencia a momentos históricos de levantamiento obrero en Chile, sin embargo el contenido de los textos juega con una suerte de contraposición, que los transforma en una paradoja. Las historias relatan la vida de varios trabajadores sujetos al sistema, que viven en una normalidad que ha trasladado valores humanos de distinto tipo a la estrechez del espacio laboral. Cada capítulo está conformado por subdivisiones. En el caso de la primera parte, estas subdivisiones están tituladas haciendo alusión a momentos de revolución o de alzamiento de voz obrera, ya que cada subtítulo corresponde al título de alguna revista o periódico popular obrero en una relación

---

<sup>97</sup> Esta novela fue adaptada a las tablas por el actor y director de teatro chileno Alfredo Castro en 2009. Alfredo Castro es un actor y director de teatro chileno de amplia trayectoria. Licenciado en actuación por el Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile donde actualmente ejerce como docente de la asignatura de actuación. Es el fundador de la compañía y centro de estudios “Teatro de la memoria” en la ciudad de Santiago y en cine ha tenido roles protagónicos en producciones como *Tony Manero* (2008) y *Post mortem* (2010) de Pablo Larraín.

intertextual acuciosa e irónica; y en la segunda, obedecen simplemente a lo que acontece en la narración.

La primera parte está narrada en primera persona por un sujeto masculino, que es el reponedor de un supermercado. Este personaje sin nombre cuenta lo que acontece en su jornada laboral, narración que se divide en distintos momentos que no atienden a un orden cronológico, sino que más bien tienden a una circularidad en el orden de la historia. La segunda parte está narrada por una voz plural, vale decir un “nosotros”. Esta voz representa a un grupo de trabajadores que labura en un supermercado al igual que en el capítulo primero. Estos personajes con nombre (Gloria, Enrique, Isabel, Andrés, Gabriel y Sonia), comparten una misma casa y relatan su vida en torno al trabajo y a la convivencia diaria en el lugar en que viven.

*Mano de obra* ha sido leída desde distintas perspectivas, y la mayoría de ellas parece concentrarse en la problematización del mercado y sus repercusiones en el sentido del relato y en los sujetos representados. Dentro de los trabajos más clásicos e influyentes para una eventual interpretación figuran las siguientes instancias. En 2003, un año después de la aparición de la novela *Casa de las Américas* celebró una semana en homenaje a Diamela Eltit, evento que reunió a varios investigadores en torno a su obra. En este contexto aparecieron tres trabajos, Francine Masiello “El trabajo de la novela”, texto en el que la autora problematiza el mundo laboral en relación a la función del arte, poniendo énfasis en cómo Eltit se instala en un espacio decadente, marcado por la pobreza y la pérdida de ideales; Rubí Carreño por su parte con “*Mano de obra*, una poética del descentramiento” se detiene en la forma en que esta novela catalogada como social ocupa el espacio del supermercado, generando con ello una narración de tipo marginal desde dentro del mercado en un proceso de evidente descentramiento de sentidos; y Daniel Noemi con “El supermercado nuestro de cada día: literatura, traición y mercado alegórico”, donde se pregunta sobre el rol de la literatura dentro de una dinámica de mercado que ha modificado tajantemente su valor de renovación y revolución. Para ello, Noemi hace uso de las definiciones de literatura, mercado alegórico y traición.

Más tarde, en 2006 Rubí Carreño Bolívar vuelve sobre esta novela con “Eltit y su red local/global de citas: rescates del fundo y del supermercado”, donde pone énfasis en cómo los sujetos feministas heroicos y delictuales de textos anteriores de Eltit se vuelven aquí sujetos degradados y encerrados en el espacio del supermercado. En tanto Fernando Blanco con



“Poéticas de alienación y muerte en *Mano de obra*” (2006) lleva a cabo una indagación sociocultural a partir de la cual es posible entender la conciencia obrera presente en la novela. Luego Jean Franco en “Malas palabras. Sobre *Mano de obra* de Diamela Eltit” (2007) se detiene en la representación de la lógica del capitalismo avanzado y sus efectos grotescos, deshumanizantes y cómicos, los cuales de acuerdo a ella generan la certeza de una regresión de los supuesto avances de un modelo de modernización. Fernando Blanco en “Poéticas y prácticas de la alienación en *Mano de obra*” (2009) pone acento en la paradoja del proyecto de la modernidad capitalista en Occidente con sujetos que debido al trabajo transnacional deben sobrevivir y afrontar la pobreza y la muerte generada a partir de formulaciones liberales económicas y políticas en Latinoamérica. El mismo año Michael J. Lazzara en “Estrategias de dominación y resistencia corporales: las biopolíticas del mercado en *Mano de obra*, de Diamela Eltit” se propone mostrar cómo el cuerpo y las voces narrativas sirven aquí de materia prima para criticar y desafiar los efectos del neoliberalismo. Posteriormente Ana Forcinito en “Desintegración y resistencia: corporalidad, género y escritura en *Mano de obra* de Diamela Eltit” (2010) cuestiona a partir de la novela el modelo de redemocratización basado en la vigilancia y la supremacía del consumo. Por último Lola Colomina-Garrigos en “Paratextualidad y metaficción como discurso contestatario a la lógica capitalista en *Mano de Obra* de Diamela Eltit” (2011) se introduce en las múltiples relaciones paratextuales presentes en el texto y su valor como estrategias de tensión para cuestionar el capitalismo a partir de la literatura.

Teniendo en cuenta las premisas fundamentales de la hipótesis inicial, proponemos una aproximación a esta novela atendiendo a los siguientes aspectos. Queremos en primera instancia visualizar la formulación narrativa de los cuerpos de los trabajadores en dos momentos; el primero, donde se le concibe como sujeto individual, vale decir el reponedor del supermercado; y el segundo, donde se le narra como un colectivo, es decir el grupo de trabajadores que conforma la mano de obra. Nos parece que en la dinámica del mercado se problematiza tanto la desarticulación del individuo como la del cuerpo colectivo, por lo cual entender cómo se lleva a cabo este procedimiento y qué sentido eventual puede otorgársele, nos parece fundamental.

Como segundo aspecto, atender a la configuración de la enfermedad y los dolores físicos de los narradores-personajes. Atendiendo a los momentos en que estos signos asentados en la corporalidad aparecen, de qué modo se manifiestan y su eventual significado dentro de la malla de la propuesta escritural. Analizamos cómo se construye este espacio, y cómo se

relacionan con estos cuerpos que se mueven y ondulan en su lógica, por medio de descripciones y diálogos elaborados con un lenguaje cargado de irreverencia que no se restringe en pasajes de dramatismo e ironía.

### **5.6.2. El cuerpo de trabajo**

Según Michael J. Lazzara Diamela Eltit ha manifestado siempre una aguda preocupación por “la forma en que las economías neoliberales sobreviven gracias a la mano de obra barata siempre sujeta a los caprichos de la lógica capitalista” (Lazzara 2009: 157). Hecho que se materializa, como el propio Lazzara reconoce, en *Mano de Obra*. A propósito de ello, es que consideramos necesario internalizarnos en la forma en que se concibe el cuerpo de trabajo en un sistema neoliberal, que es el tipo de sistema que problematiza Eltit en esta novela (Noemi 2003; Franco 2007; Lazzara 2009). Sostenemos, además, que este sistema tiene profundas repercusiones en la formación de individuos respecto al espacio que ocupan y a sus relaciones interpersonales. Hecho en el cual se asienta la concepción y problematización del cuerpo en los dos capítulos de la novela.

La dinámica del mercado neoliberal se instala en Chile luego de la dictadura, como resultado de acuerdos gestados en este período. Y con el tiempo Chile ha llegado a tener el título del país latinoamericano con el capitalismo más poderoso. Esta realidad instala en el espacio geográfico y simbólico una serie de violencias y formas de coerción económica vinculada a elites transnacionales (Franco 2007). Situación que tiene repercusiones directas en las formas de vida y de trabajo de los chilenos en todos los niveles sociales, la mayoría de ellas vinculadas a la injusticia económica y a una dependencia laboral alienante.

Algunos de los principales aspectos que reconoce Tomás Moulian (1997) en este proceso son, en primer lugar, la transformación de la fuerza de trabajo en “una verdadera mercancía sometida a las reglas y mecanismos de una constante competencia” (Moulian 1997: 117). Y en directo correlato, la masificación del consumo como forma de vida impulsada por el crédito en una economía que “genera formas postizas y simuladas de proteger al individuo de la inequidad distributiva de la cual es víctima” (Moulian 1997: 108). Y por último, la elevación del centro comercial al nivel de un espacio de realización y convergencia de los ciudadanos-consumidores y de los trabajadores-mercancías.

*Mano de obra* como narración que tiene como eje la dinámica del mercado, hace uso de recursos narrativos que de manera directa y literal problematizan esta realidad: el espacio del

supermercado, los trabajadores y los clientes. Esta manera directa está principalmente caracterizada por un lenguaje descriptivo que ahonda en los espacios, los personajes y los acontecimientos.

Por medio de los títulos establece alusiones a momentos históricos de levantamiento obrero, lo cuales son la antítesis de los relatos. Estos últimos son la contrapartida de la lucha épica de los movimientos sindicalistas del pasado, donde la docilidad de los cuerpos no era tan latente como en la actualidad. Estas alusiones metaficcionales ubicadas temporalmente, son también la antítesis temporal de las narraciones, ya que el tiempo presente parece no existir allí en una permanente tendencia hacia la circularidad que abre una profunda duda en las nociones de progreso y avance de los tiempos modernos.

Las relaciones intertextuales que ofrece el texto se concentran principalmente en los títulos. Vale decir, los títulos de ambos capítulos, y todos los subtítulos de la primera parte. En el caso del primer capítulo llamado “El despertar de los trabajadores (Iquique, 1911)”<sup>98</sup> hace referencia al periódico fundado en Iquique como parte del movimiento obrero, pero aquí trasvierte e ironiza su significado para referirse más bien al día a día de los trabajadores obreros. Prisioneros de la omnipotente voluntad del sistema económico, al cual no se refieren de manera directa. Viven en una normalidad abierta y declinablemente peligrosa.

Los subtítulos de la primera parte, como “Verba Roja (Santiago, 1918)” y “Luz y vida (Antofagasta, 1909)” al igual que los siguientes<sup>99</sup> anuncian saltos temporales circulares y hacen referencia a movimientos obreros de distintos momentos de la historia de Chile, y si bien se encuentran fechados, ello no tiene correspondencia con la narración. Los relatos

---

<sup>98</sup> Lola Colomina-Garrigos (2011) complementa esta documentación señalando que “este periódico fue fundado por el considerado líder y padre del movimiento obrero chileno, José Emilio Recabarren, cuya sede sirvió como cuartel general de la fundación del Partido Obrero Socialista en 1911-1912 así como a un lugar clave de la historia obrera chilena, Iquique, por ser el primero en establecer una unión sindical pero también por ser el enclave donde tuvo lugar la matanza de trabajadores de minas de nitrato el 21 de diciembre de 1907, conocida como la matanza de la escuela de Santa María de Iquique” (Colomina-Garrigos 2011: 6).

<sup>99</sup> Cada título funciona como un paratexto: “Verba Roja (Santiago, 1918)” periódico anarquista publicado entre 1918-1927 por Julio Rebosio; “Luz y vida (Antofagasta, 1909)”, periódico de gremio de corte anarquista y centro de estudios social fundado en esa ciudad; “Autonomía y solidaridad (Santiago, 1924)”, órgano de la Federación de Organizaciones Autónomas de Resistencia; “El proletario (Tocopilla, 1904)”, periódico fundado también por José Emilio Recabarren, dedicado a anunciar los mítines obreros; “Nueva Era (Valparaíso, 1925)” sin referencias claras; “Acción Directa (Santiago, 1920)” órgano que entre 1920 y 1926 fue de los llamados Trabajadores Industriales del Mundo que, a nivel internacional, creyeron urgente el levantamiento del proletariado contra el capitalismo organizando huelgas y movimiento obrero en general; “El Obrero Gráfico (Valparaíso, 1926)” gremio y núcleo anarquista que fue propiedad de la Federación de Obreros de Imprenta de Chile; y “La Voz del Mar (Valparaíso, 1920)” del cual no se han encontrado referencias, pero sí de “Mar y Tierra (Valparaíso, 1917) que es cercano al título en cuando a fecha y a ciudad de origen (Colomina-Garrigos 2011: 7).

siguen un hilo narrador que se distancia de lo que aparentemente se anuncia, por lo tanto, los subtítulos no actúan como ejes articuladores de la narración sino más bien como “capsulas de memoria” haciendo referencias a periódicos chilenos de revolución obrera.

La segunda parte de la novela lleva por título “Puro Chile (Santiago, 1970)” que fue un periódico obrero de la Unidad Popular que apoyó la elección democrática y la presidencia de Salvador Allende; y que es también parte de un verso del *Himno nacional de Chile*<sup>100</sup>, lo que también puede interpretarse una ironía. Por otra parte, el tiempo de la narración no se vincula a los títulos que dan saltos temporales aludiendo a periódicos populares en distintos tiempos de la historia de Chile. El lenguaje que se utiliza es un lenguaje directo, y de cierto modo conciso, con descripciones sintéticas y sin mayor artificio al igual que los diálogos e intervenciones de los personajes<sup>101</sup>.

### 5.6.3. El trabajador: cuerpo de Dios y del hombre

El capítulo primero narra diversos momentos de la vida de un trabajador anónimo en su jornada de trabajo en el supermercado. Para ello, este narrador en primera persona se detiene en varias instancias, contando su experiencia como reponedor. En su voz nos internalizamos en toda la dinámica del súper<sup>102</sup>, que involucra a su persona, los clientes (particularmente niños y ancianos), los productos entre los cuales se encuentra la figura de Dios, y la presencia constante de un supervisor igualmente anónimo que juega el rol de una presencia omnipotente. Las descripciones de su propia corporalidad juegan un rol primordial para la comprensión de toda la dinámica del mercado, por lo cual pondremos énfasis en ello.

La narración se abre con la imagen de los clientes “que recorren velozmente cada uno de los productos” (Eltit 2002: 13). Escena inicial en la cual según el narrador, el súper se va llenando de clientes, quienes como una multiplicidad invaden los espacios y le exigen servicios en su calidad de reponedor. Y es a partir de este primer momento que el narrador recurre a su propia

---

<sup>100</sup>Específicamente parte de la primera estrofa del *Himno nacional de Chile* compuesto de cuatro versos endecasílabos:

“Puro Chile es su cielo azulado,  
puras brisas te cruzan también.  
Y tu campo de flores bordado,  
es la copia feliz del Edén”.

<sup>101</sup>Se asemeja a narraciones como las de *El cuarto mundo* (1994) o *Jamás el fuego nunca* (2007), en tanto difiere de textos como *Lumpérica* (1983) o *El infarto del alma* (1994), donde el lenguaje poético y la construcción de imágenes oníricas juega una función elemental e la construcción del texto.

<sup>102</sup> En Chile al supermercado se le llama con mayor frecuencia el “súper”. Y es esta última forma la que utiliza la autora en su relato.

imagen para definir el contexto que lo rodea, y señala a propósito de la invasiva presencia de los clientes:

Amarillo. (Me pongo amarillo). Después, transformado en un ser pálido, preciso y enjuto, me desplazo a lo largo de los pasillos con un doloroso aguijón plateado que se incrusta en el costado más precario de mi encía. Mis dientes rechinan en seco comprometiendo severamente la sublime condición transparente de mi ojo (Eltit 2002: 13-14).

“Amarillo, pálido, preciso y enjuto” (Eltit 2002: 13-14) son los calificativos que lo definen físicamente dando cuenta con ello de un estado físico dudoso que hace pensar una eventual enfermedad. El reponedor se desplaza por los pasillos con dolor de dientes, pero no se detiene en ello y continúa su trabajo atendiendo a las demandas de grupo de clientes que lo rodea. Su cuerpo posee una aparente resistencia al malestar y a las exigencias de la jornada.

Además de él y de los clientes, los productos son presencias dominantes en el espacio comercial, y por lo tanto a lo largo de la narración se vuelven información relevante para la comprensión de este espacio en términos materiales y alegóricos. Sobre la distribución de los productos y sobre cómo los clientes se relacionan con ello dice: “Entiendan: lo que pretendo expresar es que revuelven los productos. Los desordenan con una deliberación insana sólo para abusar de los matices en los que se expresa mi rostro” (Eltit 2002: 15).

Los productos juegan una suerte de lazo vinculante entre el trabajador y los clientes, puesto que son el único punto de contacto y por lo tanto el único punto de conflicto entre ambas partes en un espacio común donde sus cuerpos se desplazan e interactúan. De acuerdo al narrador los productos cobran un valor desmedido para los clientes, aspecto que le llama enormemente la atención y sobre el cual se detiene:

Es increíble. Definitivamente increíble. Tocaban los productos al igual que si rozaran a Dios. Los acarician con una devoción fanática (y religiosamente precipitada) [...] Estoy en condiciones de asegurar que detrás de estas actitudes se esconde la molécula de una mística contaminada (Eltit 2002: 15).

Como la “presencia de Dios al súper”, se definen los productos expuestos en las repisas. Productos que son tocados y tratados con especial cuidado y atención por parte de los clientes. De este modo, el súper se va formulando como un espacio complejo y completo, donde es posible encontrar todos los elementos necesarios para la vida de un sujeto, incluyendo la presencia de Dios.

De este modo el súper es un lugar imprescindible de la vida de quienes ingresan, y al hacerlo, se convierten en “clientes”, vale decir, son parte del lugar en una relación de reciprocidad y necesidad mutua, entran a cumplir un rol determinado. “Los clientes ocupan el súper como sede (una mera infraestructura) para realizar sus reuniones” (Eltit 2002: 15). Sobre lo cual indica más adelante:

Ingresan como mártires de mala muerte, famélicos, extemporáneos, pero, al fin y al cabo, orgullosos de formar parte de la dirección general de las luces. Mientras tanto, en el revés de mí mismo, no sé qué hacer con la consistencia de mi lengua que crece, se enrosca y me ahoga como un anfibio desesperado ante una injusta reclusión. Me muerdo la lengua [...] Muerdo el dolor. Y ordeno mi ojo (Eltit 2002: 16).

Todos los clientes son de alguna forma definidos como “mártires famélicos”, que encuentran lo que necesitan para alimentar sus fauces hambrientas en el espacio del supermercado. El reponedor los necesita, pero en una relación ambivalente y profundamente contradictoria, ya que a su vez le generan una condición física molesta, que se mueve entre la necesidad y el rechazo: se muerde la lengua ante su presencia, y siente su “ojo” (Eltit 2002: 16) que es un elemento que se mantiene y reitera de manera ambivalente a lo largo de la narración. Por ejemplo: “Cierro el ojo. Parpadeo una y otra vez hasta que recobro la visión” (Eltit 2002: 16). Sin olvidar la definición “anfibia”, vale decir, de mutación simbólica que se da a nivel psicológico y físico en cuanto a la percepción de su propia corporalidad.

Ajenidad y pertenencia son dos características que marcan al reponedor respecto de espacio de trabajo, en una relación ambivalente con un cuerpo que no le pertenece en totalidad por estar supeditado a las exigencias del supermercado, y que lo convierten en una especie de simulacro. Irónico y contradictorio es por lo tanto el dolor que permanece a pesar de ello. Según señala sobre su propia corporalidad: “Con mi cuerpo pegado a mí mismo (como una segunda piel) me desplazo por el interior del súper. Me interno hacia la profundidad” (Eltit 2002: 16).

El cuerpo es material y funcional en este espacio, y se encuentra de cierta forma desfasado y por lo tanto dividido al haber renunciado al sentido de unidad, para formar parte de una dinámica que exige dicho desfase; y por sobre todo, que exige la funcionalidad. Entonces el cuerpo parece dejar de serlo en su dimensión humana, para convertirse en un pedazo de materia enrarecida que circula por los pasillos del súper. Este es el lugar que alberga esta paradoja, y el trabajador sin nombre encarna ese divorcio nutrido de imágenes y elementos que traspasan el tiempo, y con ello adquieren el rol de una normalidad forzada atemporal.

En la narración luego de la entrada de los clientes al súper, el reponedor experimenta vértigo y narra: “Se dispara mi miedo como si me lanzaran al vacío desde una oficina del segundo piso con la cabeza en picada hacia el cemento. Ah, el brillo áspero del cemento auspiciando el estrépito óseo de mi cráneo final” (Eltit 2002: 17). Se desprende de ello, la presencia del miedo fuera de las constantes molestias que acosan su materialidad física, hecho que viene a complementar su padecimiento.

Y luego se refiere específicamente a los niños como parte de las presencias que forman parte del súper. Se refiere a ellos de manera hostil al señalar: “Y (los niños) se elevan espasmódicos hasta alcanzar los sonidos más ensordecedores. Unos chillidos que atraviesan y horadan los pasillos mientras corren, me atropellan, me agreden y se transforman en una realidad inmanejable” (Eltit 2002: 17).

A partir de allí los niños se van transformado en una amenaza sobredimensionada y “asaltan camiones” según el trabajador. Relato exaltado por el cual podemos deducir que el narrador tiene rasgos paranoicos a nivel psicológico, ya que además de sentir que su cráneo se golpea contra el cemento, percibe a los niños en un orden catastrófico: “Los niños asaltan los camiones e intentan romper las cubiertas de plástico que protegen a las muñecas y pretenden – también hacer volar los aviones o disparar las metralletas [...]” (Eltit 2002: 18). Del mismo modo más adelante indica: “La angustia acuosa que hoy me invade proviene de los productos y de un pacto mal resuelto con las manos de los niños” (Eltit 2002: 19).

Otros personajes que tienen un rol esencial tanto en la dinámica del súper, y por lo tanto en el comportamiento de los reponedores son “los supervisores”, quienes son los que están a cargo de la vigilancia<sup>103</sup> y del control constante de los reponedores: “Los supervisores, trastornados por el estropicio a los camiones, los pelos plásticos de las muñecas, los aviones, los conejos, las pistolas, los osos, los atletas, las lágrimas de los niños que manchan y adulteran aún más los productos” (Eltit 2002: 19). Toda esta gama de objetos enumerados, parecen una enumeración caótica de elementos en otro contexto dispersos, pero que aquí tienen sentido: el sentido de la vacuidad de la escena: “pelos plásticos de muñecas, osos, atletas, lágrimas de niños, etc.”

---

<sup>103</sup> Se advierte una vez más la clara relevancia e influencia de la idea del espacio carcelario del panóptico.

Son varios los momentos en que el trabajador se detiene en su materialidad física, en la mayoría de los casos vinculada al deterioro o a la enfermedad haciendo mención explícita del dolor como síntoma:

Sí. Me refiero al dolor. Un dolor que está determinado y, sin embargo carece de una localización precisa [...] como si el cuerpo funcionara sólo como una ambientación, una mera atmósfera orgánica que está disponible para permitir que detone el flujo de un dolor empecinado en perseguirse y, a la vez, huir de sí mismo. Mi cuerpo, claro, como siempre, se suma (Eltit 2002: 20).

El encuentro con su corporalidad lo remite de manera inmediata al “dolor” (Eltit 2002: 20), y al nombrarlo éste se señala como un dolor indefinido. Una condición somática que se reitera en distintos momentos por medio de aglutinantes descripciones desde su propia voz.

Para que la dinámica del súper funcione es fundamental un elemento, y este es la docilidad de los cuerpos<sup>104</sup>, lo que se traduce en términos del narrador en mansedumbre, y específicamente como una condición forzada por sí mismo. Al respecto agrega: “Me obligo a la mansedumbre (ya no me cuesta nada, nada en absoluto. Quizás finalmente sea manso ¿no?) Y me esmero en conservar la calma, apaciguar todo sobresalto que pudiera invadir mi ánimo” (Eltit 2002: 21).

Los cuerpos son material humano accesible en manos de los supervisores y al servicio de los clientes, y además de ello mimetizado con el medio, de forma casi camaleónica el reponedor en su “palidez” cobra un valor similar al de los productos, y ello le parece necesario, imprescindible: “Es urgente cumplir con mi deber externo de parecer pálido. Obvio. Bien peinado, preciso, indescifrable, opaco. Yo formo parte del súper – como un material humano accesible – y los clientes lo saben” (Eltit 2002: 21). En ello se propone una deshumanización imprescindible de señalar, y que es uno de los ejes argumentativos de la historia. “Así es. Por la incapacidad (humana) de sostener una crisis infinita, los que se cansan de azotarse la cabeza contra el suelo del súper cuando ya estallaron los botones y sus rostros terminan congestionados hasta arribar a un extremo carente de parangón” (Eltit 2002: 22).

Luego de otro aparente salto temporal en “Autonomía y solidaridad (Santiago, 1924)”, continúa el narrador en primera persona como parte de la dinámica del súper, que es un simulacro de vida y donde se reitera la imagen de la docilidad del cuerpo ante la demanda del medio: “Mi rutina continúa. Me acomodo a las demandas [...] Soy un cuerpo que sabe

---

<sup>104</sup> “Los cuerpos dóciles” es otro concepto acuñado por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (1997), en el cual define la necesidad de penetrar los cuerpos política y socialmente, y para ello es fundamental la mansedumbre.



amoldarse al circunstancial odio imprevisible que invade en cualquier instante a los clientes” (Eltit 2002: 25). Y sigue la presencia del supervisor en una narración consecutiva, que a pesar de estar dividida (a través de subtítulos) narra una historia: la del trabajador asalariado. Mientras tanto el supervisor:

[...] revisa con precisión las balanzas, revisa la solvencia y la seguridad de los estantes, aprieta las frutas, huele la carne, calcula la vigencia y el espesor de la leche. Sí, Sí, sí, eso es lo que está haciendo. Viene al súper a oler, respirar, auscultar, sobar, golpear, agacharse, esconderse, interceptar, intentar entrar en las bodegas o espiar mi nombre en el delantal (Eltit 2002: 26).

Todos los personajes se enfrentan a los productos de manera de algún modo obsesiva. Sin embargo, la insistencia maniática del supervisor tiene la particularidad de la vigilancia. Cada movimiento está motivado por la vigilancia, y los productos se transforman de esta forma en un camino al trabajador, como un lente tras el cual observa y sanciona. “El supervisor me apunta con el dedo y amenaza con despedirme (echarme a la calle)” (Eltit 2002: 29).

Y los clientes están dispuestos a delatarlo y a entregarlo. Todo parece a momentos un complot: un estado constante de desconfianza. Habitamos en un sitio donde la desconfianza es un elemento oculto pero presente en cada uno.

Enfermizamente furibundo (el cliente) vaga por el súper para derribarme y entregar mi destino a los supervisores [...] Por eso es necesario que emprenda una fuga constante por los pasillos para dar inicio a un riguroso baile corporal (una contorsión absurda) que me desmerece ante mí mismo (Eltit 2002: 27).

La muñeca adolorida del trabajador, no puede dejar de remitirnos a la mano de la escritora al tener en cuenta las obras de Eltit anteriores a ésta. A nuestro juicio este es un elemento discretamente metaficcional, y es una reiteración de la identificación de la escritora con el obrero asalariado, en una relación de solidaridad e identificación. Sobre lo que agrega: “Las horas son un peso (muerto) en mi muñeca y no me importa confesar que el tiempo juega de manera perversa conmigo porque no termina de inscribirme en ninguna parte de mi ser. Sólo está depositado en el súper, ocurre en el súper” (Eltit 2002: 31).

El “súper-visor”<sup>105</sup> es un personaje que carece de identidad, al no tener nombre. Su presencia es más bien de carácter simbólico: es el ojo que observa y controla. Su rol comienza y termina

---

<sup>105</sup> Cabe señalar que este nombre une las palabras “súper” (supermercado) y “visor” (prisma o sistema óptico que llevan ciertos aparatos fotográficos y sirve para enfocar rápidamente), lo que es simbólico casi por coincidencia, ya que une el espacio y la función del vigilante.

allí. Y crea una paranoia en el trabajador que se ve acosado por su presencia día a día, y sobre ello narra:

Aunque, sí, por supuesto, entiendo que detrás del tacto y la alegría que me brinda, se esconde el plan voraz de comprometerme y empujarme a la mirada absoluta del supervisor o a la mirada más que especializada de la cámara que, con su movimiento imperturbable, recoge la singularidad de los detalles ilegales que ocurren en el súper (Eltit 2002: 34).

El ojo<sup>106</sup> es una presencia dentro de súper concretizada a través de la cámara de vigilancia y pese a la tensión que provoca su presencia, es asimilada con sospechosa normalidad: “El supervisor de turno, con un ojo inyectado y paranoico, está obligado a permanecer frente a esa cámara que detenta la certeza de un fragmento de debilidad (la mía, mi inaceptable debilidad) que me podría aniquilar” (Eltit 2002: 34). Más aclarador aún: “Quizás ya estoy insensibilizado (impermeable como un grueso fieltro) a sus sonrisas zalameras y eso posibilita que, en cierto modo, las disfrute” (Eltit 2002: 35).

El dolor no sólo invade el cuerpo del reponedor, sino de los “viejos del súper”, clientes en franca decadencia, según señala el narrador. La enfermedad es, entonces, un lugar que habitan todos los que son parte de la dinámica del súper:

Divagan en torno a los inexplicables y rebeldes dolores de cabeza que les producen mareos, vómitos y vacíos mentales y los llevan a pensar que paulatinamente la cabeza se les está llenando de agua. Y desde la cabeza vuelven nuevamente a las rodillas, los codos, el espantoso dolor de la mandíbula, las caderas, el omóplato, el cuello tenso, la columna definitivamente (Eltit 2002: 41).

Y llega de este modo a la descripción de la enfermedad como parte de la condición física del trabajador, vale decir como un mal inevitable. La descripción de los males que lo acosan es a veces superficial y a ratos meticulosa. Algunos de ellos definibles, en tanto otros habitan en un universo difícil de describir. “Estoy poseído, lo afirmo, desde la cabeza hasta los pies por un síntoma enteramente laboral, una enfermedad horaria que todavía no está tipificada en los anales médicos” (Eltit 2002: 48). Y luego indica:

Soy víctima de un mal que, si bien no es estrictamente orgánico, compromete a cada uno de mis órganos. Me voy hacía atrás con los productos y, con una lucidez perversa y radical, comprendo que estoy a punto de caer anestesiado (con una languidez fatal) en la geografía agujereada del súper (Eltit 2002: 49).

---

<sup>106</sup> El ojo del panóptico es uno de los elementos claves de la teoría de Foucault en *Vigilar y castigar*, a través del ojo se ejerce el dominio y la sumisión de los cuerpos dentro de la estructura carcelaria. Esta figura se repite en varios otros textos de Diamela Eltit.

El “trabajo” como lugar de la enfermedad se narra a través de los síntomas físicos del narrador, quien afirma estar “aquejado”. De este modo, el “recinto” como se refiere al súper se convierte en un lugar descrito más allá de la sospecha como un lugar de clara reclusión donde se somete a los cuerpos a la enfermedad.

Lo que ocurre es que estoy progresivamente cansado, exhausto, enfermo, aquejado por el efecto de un aprendizaje que me resulta inalcanzable [...] Mal enfocado, desmemoriado y ligeramente ausente de todo lo que sigue transcurriendo en el interior de este recinto (Eltit 2002: 50).

Esta enfermedad, a nuestro juicio, tiene un valor vinculado al espacio del súper y a su labor en él, dado que en el cuerpo es donde recae el trabajo. Bajo la misma lógica, el único deseo que manifiesta el personaje a lo largo de todo el texto, es el deseo del descanso: “Mi deseo (mi único deseo) es derrumbarme en medio de un estrépito más que irreverente y así arrastrar conmigo a una hilera interminable de estantes para que las mercaderías sean, finalmente, las que me lapiden” (Eltit 2002: 52). A lo cual agrega:

Estoy enfermo, necesito, con urgencia un permiso, un médico, una revisión total de mi anatomía, un examen biológico, el desmembramiento hostil, una radiación completa que me permita unos días de tregua. Estoy, lo he dicho, completamente al margen de las mercaderías y de los sonidos intermitentes del súper. Estoy enfermo. Me muevo hoy con los horribles estertores que caracterizan a un herido (de muerte) (Eltit 2002: 52).

Los deseos, la enfermedad y la capacidad física se hacen visibles, se manifiestan y se agotan en el interior del súper. Pero como compensación aparece la imagen de Dios una vez más entre los productos, en una ambivalencia que le da un sentido iluminador y grotesco. Ello, junto a las luces de los pasillos le otorgan al este espacio una atmósfera falsamente iluminadora, dando cuenta de la vacuidad del sujeto y del propio Dios: “Este Dios envuelto en una sofisticada y a la vez populista nomenclatura sintética [...] Puedo asegurar que se ha empeinado en conducirme de manera violenta (pese a mi voluntad, en contra de ella) hasta el paraíso” (Eltit 2002: 61).

Este Dios sintético que acompaña al narrador materializado en una figura de plástico como lo describe el narrador, da cuenta de la inexistencia de lo espiritual. Grotesca relación entre el reponedor y la figura de Dios lo que pretende ser sagrado en una imagen que retoma la idea de la mano y la introduce en una imagen donde Dios se ve involucrada en un gesto sexual se describe así:

Es Dios encarnado en Dios el que actualmente me acompaña. Ha descendido (se trata de una feroz caída a tierra) para sentarse, a mi diestra, encima de la palma de mi mano. Me duele de manera terrible mi dedo retorcido por el peso inconmensurable de su culo. Ay, es obvio cuánto me duele el dedo y me duele, también, la luz divina de este Dios atiborrado de gracia (Eltit 2002: 62).

Este “Dios artificial” (Eltit 2002: 67) no sólo se queda en el espacio del supermercado, sino que posee el cuerpo completo del reponedor:

Dios me posee contantemente como si yo fuera su ramera. Se me sienta (ya lo dije) encima de la palma de la mano o trepa, a duras penas, por mi espalda o se cuelga de una de mis piernas o se introduce de lleno en mi interior hasta oprimir los conductos de mi agobiado corazón. Dios está en todas partes. A lo largo y a lo ancho de mi cuerpo (Eltit 2002: 62).

El tiempo condensado en horarios de entrada y salida, el espacio limitado por los pasillos, las relaciones humanas con clientes y supervisores, y el misticismo traducido en la presencia de Dios, hacen del súper y del mercado espacios completos donde la vida puede transcurrir. Como señala Julio Ortega (2009: 57) en torno a la dinámica de mercado que se desarrolla en la narración:

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 (Ortega 2009: 57).

Además de ello, y estrechamente vinculados el dolor y la enfermedad física se repiten constantemente como tópicos significantes la descomposición y coartación del cuerpo físico confinado al espacio reducido y sistemático del trabajo.

#### **5.6.4. Los trabajadores: dinámicas de coartación y sobrevivencia**

En esta segunda parte de la novela titulada II. “Puro Chile (Santiago, 1970)” se narran los pasares de un grupo de trabajadores del súper, que viven en comunidad en una casa en común. Entonces pasamos de un narrador individual y anónimo, a otro conformado por un colectivo humano. Sus vidas giran en torno al trabajo, que de alguna manera se traslada cada día con ellos del supermercado a la casa. Por lo cual el espacio doméstico es una especie de extensión del supermercado donde laboran, lo que se traduce en que las relaciones dentro de la casa se determinan por el rol que cada uno cumpla en el recinto de trabajo. Estamos ante una dinámica de las relaciones humanas reducida a su mínima expresión, donde un grupo de

“hombres y mujeres seriados y signados sobreviven la sobrecarga de trabajo y los embates diarios, sin ninguna pasión más que las envidias y los rencores ocasionados por las cosas que se hicieron o dejaron de hacer en el espacio organizado del trabajo” (Blanco 2009: 127).

Las relaciones que se establecen en la casa compartida y las decisiones que se toman están mediadas en base a la dinámica de trabajo, por lo que se determina entre ellos una especie de jerarquía. La casa es entonces, una parte del supermercado, donde comen y duermen: la cajera y más tarde cortadora de pollos, Sonia; el empaquetador, Andrés; el promotor, Enrique; el reponedor, Alberto; en calidad de cesante, Gloria; la promotora, Isabel y su guagua.

Uno de los primeros aspectos que se visualizan es que sus funciones en la casa estarán determinadas por su rol en el trabajo. Por ejemplo, Gloria que logró establecerse en ninguno de los trabajos que el súper ofrecía y que por lo tanto permanece cesante, es quién duerme en la pieza del fondo; ella debe limpiar la casa y atender al resto de los convivientes; además de cuidar la economía de la casa y velar por encontrar siempre las mejores ofertas del mercado. En tanto Isabel y Enrique gozan de ciertos privilegios por ser promotores, y por ser Isabel la más bonita de todas y con ello ser capaz de mantener ocupados a los supervisores.

Isabel se veía cansada. Apenas entró a la casa nos informó que su turno en el supermercado se había extendido en dos horas [...] Ya se había convertido en una insomne. Poco a poco. El exceso de trabajo del último año la puso en ese estado. “Tensa”, nos dijo (Eltit 2002: 79).

Así se van construyendo las relaciones, y los privilegios o negaciones para cada uno. En el caso de Isabel: “Tres empleos. Tres sueldos. Isabel tenía tres empleos y tres sueldos. La queríamos y ella lo sabía” (Eltit 2002: 80). En tanto, en el caso de otra de ellas: “Gloria se quedó en casa. Sencillamente no logró conservar ningún empleo. Fracasó de manera irreversible. Aunque la apoyamos y la estimulamos, en realidad no servía como recepcionista” (Eltit 2002: 83). Lo cual repercute en una consecuencia: “Naturalmente Gloria debía dejar su cuarto y empezar a dormir en la minúscula pieza del fondo. Eso formaba parte del arreglo. Tenía que dormir alejada de nosotros y dejarnos sus frazadas, sus sábanas, el cubrecama” (Eltit 2002: 84).

Las relaciones de los personajes son complejas y cada pasaje da lugar a un gesto de socavamiento y de agobio, comparable a lo que Jáuregui (2008) denomina canibalismo<sup>107</sup>. Por

---

<sup>107</sup> Concepto que analizamos a través del estudio cultural que realiza Carlos Jáuregui, publicado en el 2008 y que entre otros reconocimientos se adjudicó el Premio *Casa de las Américas*, dada la solidez de su estudio, y con ello

lo tanto, estamos ante un proceso que se gesta dentro de los márgenes de la deshumanización y a su vez, a un hundimiento de los aspectos más elementales de las relaciones humanas de una sociedad avanzada. Canibalismo y barbarie son la lógica del sistema de vida moderno y los personajes habitan en esta dinámica.

Gloria se dejaba hacer sin el menos entusiasmo. Dijo que normalmente pensaba en otra cosa, enfatizó que, en esos momentos, se le venía a la cabeza la enorme cantidad de cosas que tenía que resolver. “Cuando se me montan encima pienso en lo que voy a hacer de comer mañana”. “O recuerdo que se está terminando la margarina y ruego que no se me olvide pedirles la plata para comprar otro paquete” (Eltit 2002: 86).

Otro aspecto que se hace notar es el uso y menosprecio de los roles femeninos: en el caso de Gloria a las labores privadas de la casa y las compras, y en el caso de Isabel a mantener ocupados a los supervisores, manteniendo su belleza y buena postura en el trabajo. Tanto los roles masculinos y femeninos se relacionan como fuerzas de enfrentamiento, siempre y en todos los casos subordinados a la mirada de los supervisores y a la lógica del mercado. El trabajo lo es todo y de él dependen no sólo las funciones de cada uno sino también el valor humano.

Uno de los momentos que define de manera clara la sumisión de los cuerpos es con el rechazo que provoca Alberto por tener la idea de formar un sindicato. Es acusado y rechazado sin derecho a reclamo. “Enrique descubrió que Alberto tenía malas intenciones. Nos advirtió, de inmediato, que debíamos tomar una decisión. No supimos qué decir cuando nos enteramos. Era tan peligroso. Una situación más que difícil. Alberto ordenaba las verduras en el súper” (Eltit 2002: 87). El único atisbo de reclamo ante la dinámica del destructivo y absorbente trabajo en el súper se anula en el mismo instante de la sospecha: “Y se hacía el huevón esta mierda. Si hubiera andado en la buena, debería habernos hablado del sindicato. No lo hizo por una razón muy simple: quería cagarnos”, dijo Isabel. Nosotros de lo más profundo de nuestros corazones, pensamos que ella tenía toda la razón” (Eltit 2002: 89). Alberto es acusado y despedido sin derecho a defensa. Además de ello pierde todos sus derechos en la casa que comparten.

---

ha ido cobrando relevancia en los estudios culturales. Nos interesa el concepto de canibalismo, tal como lo plantea Jáuregui, vale decir, como una práctica cultural en este caso asentada en la ficción narrativa. “*Canibalia* ensaya una genealogía de dicho tropo en un amplio espectro, variaciones y adelgazamientos semánticos (*canibalismo*, *calibanismo*, *antropofagia cultural* y *consumo*), en relación con ciertos momentos fundamentales de la historia cultural latinoamericana [...] El canibalismo hace parte de la tropología de las apropiaciones digestivas y el consumo de bienes simbólicos, así como de la formación de identidades híbridas en la llamada posmodernidad” (Jáuregui 2008: 15).

Gloria dijo que Alberto quería formar un sindicato. El supervisor la conocía someramente. La escuchó con una expresión de espanto en su rostro [...] A Alberto lo despidieron esa misma mañana. Ni siquiera lo hicieron completar un solo documento porque el papel de despido lo teníamos que firmar cuando nos contrataban (Eltit 2002: 90).

El estatus de Alberto que hasta ese momento le brindaba acceso al cuerpo de Gloria había terminado. Ella compartía la cama con quienes hacían un buen trabajo en el súper, pero la idea del sindicato la hizo replantearse su relación con Alberto: “Gloria nos dijo que no iba a soportar que se la montara nunca más. Aseguró que si Alberto tenía tantas ganas, pues que se fuera y culiara a su mamá” (Eltit 2002: 91). El cuerpo de Gloria es entonces una moneda de cambio, accesible dependiendo del desempeño en el trabajo.

Los cuerpos se relacionan de manera voraz, sostenidos en la precariedad del día a día. No se narra un hambre por humanidad, sino un hambre de supervivencia a costa de la anulación del otro. Es de esta forma como el supermercado se nutre de esta dinámica caníbal, que involucra a todos quienes dependen de su trabajo.

Por otra parte los sitios de reclusión del supermercado y la casa no dan cabida a una visión de la ciudad, dado que la narración no se detiene en ello. Pero se comenta la proliferación repentina de una serie de robos que hacían del espacio urbano un lugar inestable e inseguro del cual todo desconfiaban. “Gloria tenía razón. Era rigurosamente verídico lo de los robos. Proliferaban por todo el barrio. Ya habían entrado a robar a la casa del lado” (Eltit 2002: 97).

Si existe este miedo por lo que ocurre en las calles, el único sitio que brinda seguridad es la casa y el supermercado, y paradójicamente son estos lugares donde finalmente se producen las relaciones de violencia y abuso de poder que marcan de manera más profunda a los sujetos. También manifiestan desconfianza ante los sistemas de seguridad, como la policía a la cual se piden ayuda en un momento en que son víctimas:

El marido dijo que donde se topara con esos culiados los mataba. Qué había que matar a todos los ladrones culiados, gritó. Fueron a estampar una denuncia. Volvieron furiosos. Nos contaron que a los policías les había importado una hueva el robo porque estaban mirando un partido de fútbol en la tele (Eltit 2002: 97).

Este narrador colectivo que relata la historia plantea su parecer respecto a sus pares y hace valoraciones como si existiese unidad de opinión entre los trabajadores. Refiriéndose a Gabriel, señala por ejemplo:

A pesar de todos sus defectos, queríamos a Gabriel. Era servicial, veloz, se preocupaba de detalles y su mejor cualidad era la discreción. Guardaba todos nuestros secretos. Aunque, claro, no contaba con una gran inteligencia. La verdad es que carecía de cualquier atisbo de sutileza (Eltit 2002: 99).

Por otra parte Sonia, la cajera es admirada por su capacidad y eficiencia al cumplir las demandas del supermercado. Su cuerpo es una especie de extensión de la caja que es el lugar donde labora, sus manos hieden a billetes y a monedas. Sobre Sonia señala:

Como agrietadas. Se le inflamaban las manos por el roce constante con las monedas. Las manos le olían a billetes. Todo su cuerpo terminaba impregnado con el hedor que exudaban los billetes, las tarjetas, las monedas y los cheques. Pero era una excelente cajera. Tan rápida. Eficaz. Una verdadera artista con las cuentas. Tan responsable [...] Sonia no era bonita. No se parecía a Isabel (Eltit 2002: 105).

La enfermedad como una consecuencia de la anulación del hombre, que no tiene otro valor más que el de “la mano de obra”. Los trabajadores del supermercado son autómatas, que anuncian su muerte con la inercia de sus gestos, o la ausencia de ellos:

Ordenando los productos con una radicalidad mecánica, empaquetando a una velocidad admirable y sobrehumana, siempre atentos al más mínimo movimiento. Despiertos, concentrados, observando con una precisión microscópica cada una de las actitudes de los supervisores. Sonriendo a los supervisores [...] (Eltit 2002: 110).

Si bien Andrés no estaba dotado de las cualidades carismáticas de Enrique, que manejaba las situaciones en casa y por ende en el súper, tiene la capacidad de mimetizarse con las estanterías y los productos del supermercado. Su cuerpo silencioso y camaleónico, perfilado entre los productos de la sala de ventas le otorgaba un aspecto descrito como mimético. El bajo perfil de Andrés y la carencia de identidad se relacionan:

Andrés estaba encargado de atender el mesón de informaciones y custodias en el súper. Era un ser bastante silencioso. También tranquilo, neutro, inexpresivo. Insignificante. Lo queríamos mucho por su bajo perfil, por ser tan poca cosa [...] En sus ratos libres se desplazaba sigilosamente por el súper, pegado a los estantes (tenía una facilidad mágica para hacerse uno y mimetizarse con los metales) o se ubicaba detrás de las cajas o en uno de los intersticios de las oficinas dispuesto a capturar [...] los posibles despidos que se iban producir en el curso de la semana (Eltit 2002: 113).

Andrés tenía el anhelo de ser como Enrique, pero aquello era un imposible según señala el narrador: “Deseaba ser como Enrique, pero su anhelo era imposible, imposible. Porque Enrique era alto, más blanco, más entero, más visible, más persona (Eltit 2002: 114). Andrés es “menos gente” que Enrique, pero es el encargado de transformar la casa en una copia del supermercado:



[...] Andrés tenía la manía de conservar envases, cajas, papeles, productos fallados que se traía del súper. Y, después en la noche, los amontonaba en los pasillos o los apoyaba en las ventanas o los extendía en el suelo como si buscara que la casa misma se convirtiera en un súper de mala muerte (Eltit 2002: 115).

En tanto, la cajera Sonia sin explicación alguna es cambiada de función en un momento de la historia, y las destinan a ser cortadora de pollos. Rol que desempeña con la misma eficiencia que el anterior:

De manera absolutamente despiadada habían obligado a Sonia a abandonar la caja. Ahora estaba aprendiendo a ser carnicera. A destripar pollos, a partirlos con la pequeña hacha (rápido, rápido), a introducirlos en los paquetes o a entregárselos con su impersonal profesionalismo a los clientes o a distribuirlos en los refrigeradores (Eltit 2002: 120).

Las manos de Sonia dejaron de heder a billetes y a monedas, para pasar a ser portadoras del putrefacto olor a grasa rancia. Sin embargo, maquinalmente ejecutaba su labor diariamente ante la admiración de los clientes:

Pero Sonia trozaba con una velocidad que nos dejaba estupefactos. Una velocidad absorta que la ubicaba a una distancia geométrica de los pollos, de los supervisores, de los clientes, de los refrigeradores, de la luz, del hacha y de los carniceros que a su lado despostaban los animales entre unas carcajadas en eco que conseguían agotarnos (Eltit 2002: 121).

Además del olor a carne descompuesta, la nueva labor le provoca a la antigua cajera una descomposición estomacal permanente que le acarrea consecuencias con el grupo en casa:

Era verdad. Rigurosamente cierto. Sonia, la trozadora de pollos, se pasaba cagando en las noches y todos dormíamos mal por los ruidos y por los quejidos que le provocaban los dolores. “La huevona me echa la culpa a mí y en realidad está enferma o capaz que se haga la víctima. Cualquier cosa se puede esperar de esta chucha de su madre”, nos dijo Gloria una mañana (Eltit 2002: 143).

Isabel deja de interesarse por llamar la atención de los supervisores con su atractivo físico, lo cual es radicalmente criticado por todos. El narrador colectivo la reprende y Sonia dice:

No sé qué le pasa a esta huevona”, dijo Sonia, “parece que lo único que buscara es que nos caguen. Ni siquiera se preocupa de calentar a los viejos culiados”. Sonia tenía razón [...] Isabel estaba cansada. Su porte había cambiado, se empezaba a inclinar, a curvar por una mala maniobra de sus rodillas huesudas y punzantes y su rostro también huesudo (más y más) se iba transformando en una afilada cara de pájaro (Eltit 2002: 132).

En tanto la salud de todos se ve mermada, aparecen dolores y enfermedades. “Gabriel no cesaba de imprecicar, severamente afectado por el dolor en uno de sus brazos. Experimentaba un dolor lacerante que le bajaba desde el hombro hasta su mano derecha “y la culpa la tiene la cama dura y los llantos de la guagua en la noche [...]” (Eltit 2002: 164).

Hacia el final del relato hay sospechas sobre el actual de Enrique, del cual se especula una traición y se pretende excluir del grupo. Sus principales cambios se manifestaban en su manera de relacionarse con el espacio y con los productos del súper.: “[...] Gabriel insistía en que los ojos de Enrique observaban de otra manera las mercaderías (de una manera impropia, ilegítima), que su vista se elevaba de manera significativa hacia las oficinas y que, en el impulso de esa mirada ascendente, nosotros ya no le competíamos” (Eltit 2002: 174).

Enrique iba a ser ascendido, aquello constituía para todos una traición que lo destituía de su rol. Ahora necesitaban un reemplazante, y comenzaron a ver en Gabriel cualidades nunca antes mencionadas:

Porque Gabriel siempre nos había querido y era (ahora lo notábamos gracias a la luz natural) un poquito más blanco que todos nosotros. Ah, sí, él tenía el porte y tenía la presencia que necesitábamos para la próxima forma de organización, sabíamos, nos iba a indicar una ruta posible (Eltit 2002: 176).

De esta manera continúa su ritmo la dinámica de los cuerpos domesticados, y las relaciones caníbales que los llevan a tragarse unos a otros, si la ocasión lo requiere. Hacia el final del texto, Isabel dice: [...] vamos a cagar a todos los huevones que nos miran como si nosotros no fuéramos chilenos [...] Caminemos. Demos vuelta la página (Eltit 2002: 176).

Este cierre del relato donde se propone dar vuelta la página, no implica una actitud optimista ante el panorama del supermercado por parte del narrador colectivo, sino que más bien reafirma una conformidad dañina con el mercado. Es de este modo que la dinámica de vida de los trabajadores se narra a partir de la degradación de las relaciones humanas y de la enfermedad física.

### 5.6.5. Apreciaciones finales

Esta es una obra presentada en dos capítulos que va desde lo individual a lo colectivo. En una primera parte con un protagonista anónimo asumido como un trabajador común; y una segunda, que narra a partir de un sujeto plural la vida de un grupo de trabajadores del supermercado, con nombres y funciones específicas. La novela aborda los cuerpos físicos de los trabajadores como presencias coartadas a nivel material y simbólico por el espacio del “súper” que es el lugar que los signa, y con ello, los determina. El supermercado se representa como forma de vida que va más allá de su propio espacio físico y se apodera de la lógica de la casa, es decir, invade el espacio doméstico y con ello se apodera de la realidad de los personajes de manera transversal.

Los cuerpos se canalizan a través de una perspectiva biopolítica, en tanto son cuerpos signados por el contexto y determinados a través de éste. La noción de panóptico encaja aquí a propósito de la forma de vida vigilada y normada a la cual están sometidos los personajes. El dolor es el resultado de ese sometimiento y regulación donde la lógica capitalista no deja lugar a la libertad y de cierta forma anula al sujeto social. El lenguaje que encuentra la narradora para abordar estos cuerpos adoloridos, es directo y parco. No se detiene en alteraciones sintácticas ni semánticas como en relatos anteriores, sino que hace uso de constantes descripciones de los cuerpos y de sus circunstancias.

Los cuerpos narrados son cuerpos degradados por la dinámica del mercado. En el caso del primer reponedor-narrador su cuerpo determina el deterioro y la funcionalidad de un sujeto solitario y sometido, además de enfermo y precario. Del mismo modo, los personajes que lo rodean portan signos de enfermedad y decrepitud, tal es el caso de los ancianos, los clientes y los niños. En el caso del narrador colectivo, más allá de representar una unidad obrera esquematiza un grupo humano carente de valores y que en un afán de sobrevivencia se somete a las más duras y grotescas actitudes de desmedro mutuo, rompiendo con ello toda posibilidad de unidad y de cooperación. Estos son cuerpos entregados al exitismo, a la destrucción mutua, a la violencia física, sexual y verbal; además, de una constante actitud prostibularia.

El dolor se representa aquí en casi todos los cuerpos, y de manera central en el reponedor de la primera parte; y en algunos personajes de la segunda, como Gloria e Isabel. La primera se corta un dedo trozando pollo y con este corte se retoma la idea de que la mano lastimada puede ser interpretada desde lo metaficcional; e Isabel, que excedida por el trabajo adelgaza y empalidece; además de estar sometida al acoso sexual constante de su jefe. Si bien no todos

los personajes del segundo grupo exteriorizan dolores físicos claros y literales, nos parece que el cuerpo colectivo está lastimado y degradado, por lo tanto en su calidad de colectivo humanamente devaluado se encuentra herido y adolorido.

En el orden de lo metaficcional, la “mano” vuelve a ser una imagen relevante en la novela de Eltit, aquella que remite a la mano asalariada del obrero y una vez se refiere a la que escribe *Mano de obra* (2002), donde por lo tanto se presenta una identificación y un diálogo entre la mano de la escritora y del obrero. Esta novela describe el horror silencioso y aparentemente normal de la relación entre la fuerza de trabajo y el hombre en el espacio confinado a la producción y al consumo, por lo que podemos decir que estamos ante una narración que se introduce en la relación entre el cuerpo del obrero y del espacio del trabajo. Dicha relación es una reducción de su condición física y psicológica, además de la cancelación desmedida y silenciosa de todo aquello que se encuentra fuera del margen de la lógica del supermercado.

Para cerrar podemos decir que el dolor físico aparece de manera persistente en las dos partes de la novela, plasmado en el cuerpo de los trabajadores sujetos a la dinámica del mercado, con toda su coartación material y su carga simbólica. El dolor físico se encuentra estrechamente vinculado a la enfermedad y muerte del sujeto social, dado que se presenta como síntoma.

## 5.7. **JAMÁS EL FUEGO NUNCA (2007)**

---

### 5.7.1. Introducción

*Jamás el fuego nunca*<sup>108</sup> (2007) corresponde a la decimosegunda obra publicada por Diamela Eltit y a la cuarta aparecida en el período de la transición de Chile. Fue su primera novela publicada en España abriendo con ello un espacio de recepción más amplio en Europa. Este es un texto más convencional en términos narrativos que sus novelas iniciales, ya que se presenta aquí una historia clara a nivel primario; pero a pesar de ello, sigue siendo un tipo de texto anómalo dentro del panorama de narrativas chilenas del mismo tiempo. Con ella la autora continúa además, su producción escritural asentada en procesos históricos y conflictos humanos marcados por elementos políticos y sociales. Vale decir, Diamela Eltit continúa aquí un compromiso con la realidad vinculada a las búsquedas del lenguaje, o en palabras de Auli Leskinen “Diamela Eltit interviene la escena literaria aprovechando al máximo la potencialidad del formato de la novela y camuflando su mensaje político en un metaforismo denso y lírico” (Leskinen 2008: 153).

Esta es una narración en primera persona que cuenta los embates diarios de una pareja de ex militantes revolucionarios que vive el día a día reclusa en su casa. La voz narradora corresponde a la voz de la mujer, y salvo en un par de instancias donde se cambia a segunda persona, ella permanece en la narración. Estos dos sujetos sin nombre, llamados simplemente “él” y “ella”, ocupan el espacio estrecho de la casa, de la cama, y en pocas instancias salen a la calle. Sus diálogos y pensamientos deambulan en el recuerdo de un tiempo fragmentario e impreciso que se ha ido. Y el tiempo presente está marcado por un profundo vacío y soledad, en la cual se permea la certeza de un fracaso personal y global. Hay alusiones al nacimiento de un niño hacia el final del relato. Situación que es descrita en un tono alegórico donde se establece un anclaje con la idea del nacimiento de un nuevo siglo, y con ello cierra la narración.

El espacio, el tiempo y la atmósfera tienen características peculiares en esta novela, que de algún modo encajan en el imaginario de Diamela Eltit. El primero es reducido y claustrofóbico, donde los espacios abiertos como las calles son lugares marcados por la desconfianza en los cuales los personajes no se atreven a habitar. Podemos inferir que el espacio de la casa que remite a *El cuarto mundo* y *Los vigilantes* por su estrechez. La forma

---

<sup>108</sup> “Jamás el fuego nunca” es un enunciado que pertenece al poema de Cesar Vallejo “Nueve monstruos”, sobre el cual profundizaremos más adelante.

en que el espacio se ofrece puede ser comparada a una obra dramática, sobre lo cual puso atención el director y actor teatral chileno Alfredo Castro, quien en el año 2009 llevó además de *Mano de obra* a *Jamás el fuego nunca* a las tablas, como parte del proyecto “Teatro de la memoria”<sup>109</sup> en Santiago de Chile. El tiempo en contraposición es complejo y se articula en dos niveles, en el nivel del presente y del recuerdo; ambos desde la perspectiva dominante de la narradora. Por último, la atmosfera de la narración también conecta con novelas anteriores de la autora, en tanto se construye en base a un escepticismo en torno a la realidad presente y al pasado, donde los espacios y los objetos circundantes parecen carecer de sentido y de trascendencia alguna, y vinculado a ello las descripciones formulan un espacio frío y oscuro.

Una marcada tendencia de los análisis encontrados en torno a la novela son las aproximaciones que ponen énfasis en la narratividad del sistema neoliberal y la memoria respecto al texto. Entre los principales estudios figuran los siguientes: de María Inés Lagos “Subjetividades corporalizadas: *Maldito amor* de Rosario Ferré y *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit” (2009) donde analiza la novela a partir del cuerpo y su historicidad, apelando a una representación de subjetividades posibles de develar a distintos niveles interpretativos; Rubí Carreño Bolívar en “Historias de amor en *Jamás el fuego nunca*” (2008) se introduce en la representación de las relaciones sentimentales en el contexto neoliberal. Sobre lo cual señala que el discurso eltitiano estaría marcado por un sentido doble que entiende el amor como una instancia que justifica el abuso de poder económico y físico. Por lo cual se centra en la conformación de una biopolítica doméstica y femenina; en tanto José Antonio Rivera Soto en “La muerte del tiempo utópico en *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit” (2009) se focaliza en la configuración del tiempo fragmentario que ofrece la novela, y señala al respecto, que refleja los excesos dictatoriales y una lucha ideológica perdida de forma irreversible; y Daniel Noemi en “Sujetos de la memoria. Sujetos a la memoria” (2011) reflexiona sobre los modos en que la memoria se ha problematizado en el contexto de la violencia política. En el caso de la novela de Eltit, se trataría de la construcción de una memoria de la derrota y de una búsqueda de nuevos sentidos sociales.

El uso del monólogo es clave en el desarrollo del relato, el hablar fragmentario del sujeto femenino, que articula la descripción del espacio, de los cuerpos y de la carencia en la cual

---

<sup>109</sup> Compañía de teatro y centro de estudios fundada en 2006 por Alfredo Castro y que continúa activa hasta la actualidad. Este espacio tiene como objetivo la reflexión y producción de múltiples disciplinas escénicas como la dirección, la actuación, la dramaturgia y la danza. Entre sus producciones cuenta *La manzana de Adán* y *Patas de perro*, basada en la novela de Carlos Droguett.

habitan. Algunos diálogos se abren paso en escasas instancias, y como ya señalamos el grueso de la obra lo narra ella, desde su perspectiva. Los movimientos de los personajes se reducen al ir y venir dentro de la casa, con escasos diálogos, y la relación de ambos personajes es más bien física y corpórea, que verbal.

Teniendo en cuenta la hipótesis de investigación, proponemos situarnos en los cuerpos de la pareja de ex militantes revolucionarios y protagonistas del relato, como un espacio biopolítico donde se plasman distinto tipo de pérdidas, del orden material y simbólico. Siguiendo la propuesta, nos parece que la persistencia del dolor físico está vinculada aquí a la degradación y al sentido de la pérdida. Cómo se lleva a cabo en la narración, qué procedimiento se utilizan y cómo se representa son los aspectos que deberemos dilucidar a lo largo del análisis.

### 5.7.2. La célula

*Jamás el fuego nunca* puede ser interpretada como una metáfora de la historia y la degradación de los núcleos sociales, humanos y revolucionarios (Rivera 2009; Noemi 2011). Cada sujeto en el texto es parte de una alegoría que guarda relación con la decadencia y la derrota histórica. Esta narración puede ser entendida en términos amplios como un fracaso del aparato social, partiendo de su base que la constituyen los cuerpos de los sujetos que la conforman. Entonces, estamos en el terreno de una alegoría de la degradación de la historia no sólo centrada en grandes discursos, sino en una historia que se asume fracasada desde sus historias personales, secundarias y por lo tanto primordiales<sup>110</sup>.

“Él” y “ella” son los protagonistas de la narración y dos ex militantes que viven en un rincón ínfimo y desconocido de la ciudad: la casa. Allí habitan y en condiciones mínimas sobrellevan los embates de la vida diaria. Las horas y los días transcurren en una rutina sin sobresaltos de ningún tipo, donde la constante es un fluir de pensamientos y de acciones que tienen raíz en un pasado difuso. Ellos habitan en la pasividad del espacio reducido, marcados por el encierro y el aislamiento, pero de ello no reclaman ni musitan palabras de disconformidad, y su actitud

---

<sup>110</sup> Según declara la autora se trata de una serie de rostros anónimos, deteriorados y de cierta forma ausentes. Sujetos que sucumbieron a la historia, en lo que constituye la precaria habitación de una *pareja de antiguos revolucionarios*. Delirio paranoico mezclado con la pobreza de la decrepitud, y la soledad con la traición. Este texto nos habla del poder y su reverso: la derrota. Y se construye sobre *las ruinas de la realidad* de estos derrotados y semi-escondidos personajes. Ella misma señala: “son miembros de una militancia eterna cruzada por persecuciones que terminan por producir paranoias. Excedentes de otros tiempos, cuerpos del siglo pasado que sólo alcanzan el estatuto de organismos” (“Entrevista a Diamela Eltit” por Álvaro Mutis, en *Revista de los libros* de *El mercurio*, 2007).



se parece más a la resignación. La añoranza tampoco existe, pero sí la constante remembranza de un pasado difuso, que a veces se filtra o se escabulle en los pensamientos como retazos de imágenes a medias olvidadas o al modo de apariciones memorísticas nítidas sobre las cuales hay sentimientos encontrados que se mueven entre la frustración y una leve nostalgia. Ella narra:

Estamos echados en la cama, entregados a la legitimidad de un descanso que nos merecemos. Estamos, sí, echados en la noche, compartiendo. Siento tu cuerpo doblado contra mi espalda doblada. Perfectos. La curva es la forma que mejor nos acomoda, porque podemos armonizar y deshacer nuestras diferencias. Mi estatura y la tuya, el peso, la distribución de los huesos, las bocas [...] Toso (Eltit 2007: 11).

La corporalidad se abre paso como parte esencial de la narración desde un primer momento. Se nos plantea cómo se siente un cuerpo sobre el otro. No tenemos nombres ni ningún tipo de otro antecedente, sólo dos materialidades físicas descritas desde el monólogo interior de la mujer. Sólo dos cuerpos que parecen armonizar “perfectos”, y se introduce al mismo tiempo un primer signo de enfermedad con la tos.

La relación entre ellos es inicialmente escasa, y se reducen a gestos contradictorios de afecto y de rechazo en una dinámica de compañerismo forzado por una aparente necesidad y rutina. Estos cuerpos encerrados en el espacio de la casa se narran:

Estamos en un estado de paz cercano a la armonía, tú ovillado en la cama, cubierto por la manta, con los ojos cerrados o entreabiertos, yo en la silla, ordenando con parsimonia y lucidez los números que nos sostienen. Una columna de números que recogen la dieta estricta a la que estamos sometidos, una alimentación rutinaria y eficaz que va directo a cumplir la demanda de cada uno de los órganos que nos rigen (Eltit 2007: 17).

Casi todo el relato recae sobre el monólogo interior de ella, por lo tanto conocemos el mundo de ambos desde su punto de vista y desde sus recuerdos. Particular atención pone la hablante narrativa en su construcción física, de tal modo que pareciera que todo el espacio de la casa está definido en función de sus cuerpos. Como punto de partida, la primera referencia a la llamada “célula”, se efectúa cuando él la increpa para recordarle que en el pasado fueron parte de una célula militante revolucionaria, a lo que ella responde y luego comentan:

¿Cuál célula? Te pregunto confundida, ¿cuál de todas las células? Abres los ojos. Estás con los ojos abiertos y con la espalda peligrosamente curvada, te duele, te pregunto, la espalda, todavía. Sí, me duele. Qué más te duele, dímelo. Las rodillas, uno de los codos, el estómago. ¿Los intestinos? Te pregunto. No, no, la vesícula (Eltit 2007: 24).

La imagen de la célula revolucionaria como parte del pasado se retoma en varios momentos y en algunos como éste, con un tono de olvido intencionado. Y en la mayoría de ellos es vinculada a pensamientos de fracaso o de dolencia física de los protagonistas. Como en la cita anterior donde “ella” lo interroga, sobre lo que resulta ser un dolor de vesícula. Cabe señalar que la célula que más tarde se califica como “desarticulada”, y se relaciona en primera instancia al desarme de la célula política, y en un segundo nivel de lectura tiene una connotación orgánica, al ser la una célula la unidad mínima que constituye a todo ser vivo.

“Ella” es quien de forma aguda y al mismo tiempo desorientada, cuestiona a su pareja y dice: “¿cuál de todas las células?”. Pregunta en base a la cual inferimos el valor simbólico y literal que se le otorga; y donde por lo tanto es “ella” misma que nos introduce la posibilidad de pensar células más elementales, que serían en este caso las células biológicas. De la misma cita se aduce cómo pasan a formar parte de la narración los dolores físicos que juegan un rol elemental en la configuración de los cuerpos: “Qué más te duele, dímelo. Las rodillas, uno de los codos, el estómago. ¿Los intestinos? Te pregunto. No, no, la vesícula” (Eltit 2007: 28).

Los personajes se desplazan por el espacio de la casa suspendidos en una atmosfera lúgubre y fría, y sin ninguna certeza más allá del propio cuerpo físico. La soledad y la inactividad nada tienen que ver con la antigua célula revolucionaria. Sobre ello relata por ejemplo:

El trayecto a la cocina, la posibilidad de la lluvia, el vapor de té, me causan una sorprendente laxitud, deseo tenderme en mi pedazo de cama, trepar y ponerme de costado y sentir que tengo un cuerpo, que todavía gravitan en mí las piernas y los brazos y no soy sólo unos riñones adoloridos o cansados o expandidos que me borran de mi misma (Eltit 2007: 23).

No estamos ante una narración de las grandes enfermedades, sino más bien, en la descripción de un círculo de malestares menores, que se reiteran. Es el dolor de espalda, de huesos, de riñones en una descripción directa, meticulosa y, en ciertos momentos, fragmentaria de los cuerpos adoloridos y en decadencia que constituyen los pocos personajes de la historia. La novela completa se ve atravesada por las constantes intervenciones que hacen referencia a quejumbres de este tipo, que hacen que el texto se articule en base a estos momentos. Es interesante ver también que la narración no se detiene en la descripción de lugares ni de sucesos que pudieran ser relevantes, sino que se detiene y describe con finos detalles situaciones cotidianas aparentemente intrascendentes.

El tiempo transcurre de forma lenta en el presente, de tal forma que da lugar a minuciosas descripciones relativas a sus circunstancias y a sus acciones. Pero el tiempo pasado, que

habita en el recuerdo es un tiempo amplio y difuso. La narradora no tiene claro si han pasado décadas, siglos o milenios cuando rememora algún evento importante. Por ejemplo en el siguiente fragmento: “Ha transcurrido más de un siglo, ¿te das cuenta?, te digo, un siglo entero y quebrado, mil años, una época que termina prácticamente sin ecos, como si no hubiese sucedido, ¿te das cuenta?, Sin final y ya es memoria” (Eltit 2007: 19). La narradora se presenta confusa sobre la cantidad de tiempo que pasó y expone además un tono de insatisfacción al señalar “una época que termina prácticamente sin ecos”, con lo que podemos asumir una crítica a la pasividad histórica.

La relación entre los protagonistas es ambivalente según la narradora. Y es que el espacio claustrofóbico los fuerza a mirarse de forma tan constante y detenida que el conflicto se torna inminente en muchos momentos. “Ella” a veces lo desprecia y dice por ejemplo: “Ya te habías convertido en un perro, pienso ahora. Lo pienso mientras mi brazo entregado a la vigilia me tortura por su inevitable roce con la pared monolítica que nos cerca (Eltit 2007: 15). En ese momento lo compara con un perro luego de una discusión, pensamiento que abandona en seguida para observar la pared que los circunda, a la que denomina como “monolítica” por las dimensiones de su amplitud, poniendo con ello énfasis en la división que existe entre la casa y el mundo, o de forma más precisa, entre la casa y la ciudad.

“Ella” pone acento en los calificativos y descripciones que se centran en el dolor o el rechazo como habíamos señalado anteriormente. De este modo, señala: “Sí, toses y los granos de arroz salen de tu boca hasta rodar caóticos sobre la manta, impulsados por tu garganta obturada, que te ahogas, que te puedes morir, que es dolorosa esta tos arrocera y la saliva que escupes junto a los granos me perturba” (Eltit 2007: 18). La presencia de “él” es a ratos completamente adversa, especialmente cuando cada acto que realiza está señalado por una certeza concreta de decadencia física como su imagen escupiendo granos de arroz además de un rechazo por parte de ella. El acto de comer se inserta en este panorama, con la imagen del vómito, vale decir de la náusea y la perturbación que ello provoca. El vómito puede ser además entendido como un dispositivo de rechazo, de repulsión ante lo externo, pero por sobre todo como un signo manifiesto que devela un estado interior en deterioro y revela la precariedad de una condición física.

Ella es portadora de las mismas marcas físicas de la decadencia y el olvido, y es en ese proceso, que nos damos cuenta de la relevancia de su rol como sujeto mujer, lo que es una constante en la construcción de voces narradoras de la autora. Debemos tener presente que

“él” y “ella” son parte de una misma célula desintegrada y cancelada por factores sociales y de orden histórico; y que en el tiempo actual se encuentran con sus propias células físicas en deterioro y descomposición. Pero que pese a las circunstancias, la voz narradora le pertenece al personaje femenino.

El tiempo parece casi no transcurrir, o carece de importancia para esta vida austera y degradada. El espacio del deseo ha sido anulado y la cama es un espacio de reposo del dolor corporal; en tanto, la narración del recuerdo ha sido reducida a fragmentos tan malavenidos como ellos mismos físicamente. Se menciona “el trayecto a la cocina” como un evento/espacio que da cuenta de la escasez de historia. En tanto, el espacio de la ciudad o la calle son prácticamente inexistentes. “No sales solo a la calle, nunca a no ser que sea estricta pero estrictamente necesario. Así fue estipulándose. No salgas, te dije, no es necesario, acuéstate. Tápate que hace frío. Continuamos en gran medida clandestinos, nos situamos afuera, radicalmente” (Eltit 2007: 32).

La cama es el espacio para yacer, donde él ve morir las horas, y los días, en tanto ella prepara el sustento diario con la misma carencia de pasión que el sujeto que yace durmiendo. Ella señala “Continuamos en gran medida clandestinos, nos situamos fuera, radicalmente” (Eltit 2007: 32). Y con ello concluye su intervención, con el hecho clave de mencionar la “clandestinidad” y el “estar afuera (radicalmente)”, lo que nos aproxima a la interpretación de un entorno político-social de desplazamiento que además se introduce con un “hace frío” que deja entredicho una situación de precariedad.

Ambos cuerpos evitan el roce en la proximidad de la cama. Entre ellos y en sus actos no se asoma ningún atisbo de pasión y todo se reduce a una comunicación mínima en la que la proximidad de los cuerpos se basa en una precaria armonía y un constante derrumbe físico producto del dolor. Cada día es un ritual, la misma comida, el mismo té y el mismo pan con mantequilla, con ello se puede inferir la precariedad de sus existencias y la no trascendencia de sus actos. “Deseo tenderme en mi pedazo de cama, trepar y ponerme de costado y sentir que tengo un cuerpo, que todavía gravitan en mí las piernas y los brazos y no soy sólo unos riñones adoloridos o cansados o expandidos que me borran de mí misma” (Eltit 2007: 23).

“Ella” es quien trabaja, quien aporta el sustento de la casa; en tanto “él” no sale jamás a la calle, yace siempre en cama, sólo se levanta para comer y para ir al baño. “[...] hará frío mañana, cuando salga a la calle, cuando llegue al paradero, cuando tome el bus, cuando me duelan las piernas por las cuabras que habré de caminar” (Eltit 2007: 23). El salir a la calle

constituye para ella una actividad ingrata y dolorosa, al decir “cuando me duelen las piernas por las cuabras que habré de caminar”.

Cabe señalar que el contacto que ella establece con el exterior es sólo por necesidad, toma el bus un par de veces a la semana para trabajar con los ancianos enfermos, a quienes asiste en su aseo físico. Con quienes establece una relación física bastante particular, ya que está centrada en la enfermedad y el deterioro de estos cuerpos cercanos a la muerte en sus detalles. Narra: “Lo siento en su silla de baño, dispuesta para su aseo. El agua está tibia, pródiga. Empapo la esponja con el jabón y procedo a deslizarla por su pecho. Noto en cuanto ha adelgazado pues sus rodillas se dibujan nítidas sobre la piel, presagiando la exacta dimensión de su esqueleto” (Eltit 2007: 96).

El trabajo que ella realiza con los ancianos les aporta el sustento diario; labor que es realizada por su parte de manera mecánica y desapasionada. El trayecto entre la casa y el hogar de ancianos nos deja ver un atisbo de la ciudad que juega un rol parcial vinculado a la ausencia y a la desconfianza. Es una ciudad ausente, ante el espacio absoluto de la casa. Con los ancianos existen nexos simbólicos que son la exclusión, el deterioro y el dolor. Situación que se esquematiza desde nuestra lectura, en el momento que uno de los ancianos pasa a golpearla accidentalmente en la nariz cuando lo está bañando:

Me encucillo para llegar con la esponja hasta sus pies [...] Y en ese instante cuando levanta su pierna. Su rodilla me da de lleno en la cara. Un rodillazo de tal magnitud [...] Caigo. Penosamente me siento en el piso del baño. En el suelo me aprieto la nariz con las dos manos en medio de un dolor indescriptible. Me ovillo. El dolor trepa hasta apoderarse de mi cabeza y me cierra o me ciega mientras me balanceo para atenuarlo [...] (Eltit 2007: 96).

En esas líneas se forma una complicidad del dolor del anciano y de ella. Se transfiere una dolencia y en definitiva una enfermedad física, y con ello una condición de individuo. Por otra parte, en estas escasas salidas de casa, se deja ver la relación que tienen los personajes con la ciudad, esquematizada como un espacio de ajenidad. Vale decir, el espacio urbano concebido como un lugar de negación y de no pertenencia.

La degradada célula está constituida en el presente por el espacio de la casa, y al mismo tiempo hace referencia a un pasado remoto donde estaba constituida por agentes revolucionarios, de los cuales ya no queda nada. Sólo el recuerdo vago, que se narra fragmentariamente, como episodios de una historia inconclusa, de la cual ya no queda más que eso. No se rememora dicha célula política con nostalgia, sino que más bien al igual que

todos los demás sucesos, es pensada con carencia de apasionamiento y de cualquier atisbo de algún sentimiento.

La célula, como ya señalamos antes posee un doble valor. Uno que apela a la célula revolucionaria, y otro que se refiere a la unidad mínima de todo ser vivo. En este caso ambas tienen en común la crisis. De hecho la célula revolucionaria forma parte del pasado y lo que resta en el presente es un espacio donde los ideales revolucionarios han sido reemplazados por la pasividad y la certeza de un fracaso personal y global. La célula en su condición biológica apela por otra parte a la degradación y a la enfermedad en un correlato directo con las condiciones históricas relativas a la muerte de grandes proyectos sociales y humanos de justicia y de reivindicación.

### 5.7.3. Representación del dolor y la degradación

Un primer antecedente importante sobre la relevancia de la corporalidad y específicamente del dolor físico como tropo narrativo, es la relación intertextual que usa Diamela Eltit en el título de la novela. “Jamás el fuego nunca” es parte de una línea del segundo párrafo del poema “Nueve monstruos” de Cesar Vallejo<sup>111</sup>. El poema fue fechado en 1939 y es parte de *Poemas humanos*, poemario que fue publicado de manera póstuma. En este texto se presenta a un hablante lírico que se vuelve sobre la impotencia del dolor humano y sobre la necesidad de solidarizar con ello. La estrofa completa a la cual pertenece este título, dice así:

Jamás, hombres humanos,  
hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,  
en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!  
Jamás tanto cariño doloroso,  
jamás tan cerca arremetió lo lejos,  
jamás el fuego nunca  
jugó mejor su rol de frío muerto!  
Jamás, señor ministro de salud, fue la salud

---

<sup>111</sup> Cesar Vallejo (1892-1938) poeta peruano y una de las más importantes figuras de la literatura latinoamericana. El nivel de su trabajo y sus alcances lo sitúan dentro de las grandes figuras de la poesía universal. Su producción literaria se inserta en el modernismo y otro de sus más importantes trabajos es *Trilce* aparecido en 1922 en Lima, Perú. Sobre “Nueve monstruos” y la imagen del dolor que construye Vallejo, Carmen González-Cabos Dávila y María Luisa García Nieto Onrubia plantean que a través de este texto se [...] compendia la fraternidad y la humanidad de un siglo marxista [...] El poeta declara reiteradamente su impotencia ante tanto dolor esparcido [...] sin duda una necesidad que sobrepasa los límites de lo puramente biológico para enmarcarse en otro ámbito de índole social: la justicia. Por esta razón es por la que el hombre Vallejo se atreve a pedir cuentas a ese misterioso ministro al que considera responsable de la magnitud de la tragedia. Y si no responsable, al menos, permanece impasible ante el injusto e incomprensible dolor” (González-Cabos Dávila y García Nieto Onrubia 1987: 108).

más mortal  
y la migraña extrajo tanta frente de la frente!  
Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,  
el corazón, en su cajón, dolor,  
la lagartija, en su cajón, dolor (Vallejo1988: 113-114).

Cesar Vallejo ya se había introducido en el dolor humano en *Los heraldos negros* publicado en Lima en 1919, y si bien su enfoque difiere del de Diamela Eltit al considerar el dolor como algo propio de la naturaleza humana apelando no sólo al dolor orgánico, sino también espiritual. La autora coincide con su propuesta en dos aspectos fundamentales, el primero sería en la necesidad de explorar la densidad poética del dolor; y segundo, en considerar elementos sociales como causas o intensificadores de los padecimientos humanos.

Ella se centra la mayor parte de la narración en describir la constitución física de “él”; lo examina con el pensamiento y revela sus dolencias y debilidades. Su permanencia en la cama y sin haber visto el sol por un tiempo extenso le ha provocado un desvanecimiento físico en directo correlato con su situación humana y mental. Ella también describe su propia presencia y dolor en relación a él, al espacio de la casa y de la cama; detalla la decrepitud, la decadencia de los cuerpos y del espacio donde se mueven. Sin embargo no se queja, parece no sufrir ni sentirse afectada por ello, todo más bien parece estar trazado por la resignación y la espera de ver pasar el tiempo que les resta de vida; tiempo asimilado con pasividad como si fuera una masa amorfa a través de la cual se deslizan los cuerpos de la célula en su vital desmedro diario.

Ella lo interroga sobre su condición física, a lo que él a veces suele responder con escaso interés. Él no entrega detalles de su condición y se limita a recalcar la pertenencia de su cuerpo y de su dolor, los cuales a su juicio no son de su comprensión. La información que está dispuesto a compartir es escasa, y se limita a responder con oraciones cortas y carentes de expresividad de las cuales nos enteramos a través de la narradora:

Tenemos que desplazar, ampliar este tiempo de la misma manera que tu pierna se extiende en la cama, dolorida, rígida, cercada por los efectos ineludibles de la artritis. Te duele, te pregunto, mucho, la pierna. No, me dices, qué te importa. Pero dime, dime, te duele, qué te importa a ti, el asunto es mío, mío, el dolor, mi pierna. Exacto (Eltit 2007: 29).

A pesar de su negación, ella reconoce sus dolores y sus padecimientos en la postura de su cuerpo. Ella lo observa y es capaz de reconstruir con palabras su condición: “Te duelen, sí, las piernas, las rodillas, los tobillos y las caderas, dices, me duelen, te duelen los huesos, lo sé,

mucho más de lo que aceptas confesar. Lo noto en cómo te desplazas, cada vez más enjuto, enroscado sobre ti mismo, esa crispación causada por el dolor” (Eltit 2007: 35). Afirmaciones que se confirman con el silencio de su interlocutor, el cual permanece apacible y carente de expresión en el espacio de la cama.

Las horas de sueño son inquietas para ellos, ya que se ven asediados por oscuros presagios, recuerdos y pensamientos. Entre las imágenes nocturnas narradas figura la de un personaje llamado Martín, quien la llama, de acuerdo a su memoria, estalinista y del cual no volvemos a tener noticia en el relato; y quien por lo tanto se suma a uno de sus fantasmas del recuerdo: “Me arden los ojos de un sueño que parece un mero síntoma. No puedo dormir, cállate. Estalinista, me lo espetó abiertamente mientras yo te miraba buscando en ti un resguardo” (Eltit 2007: 14). El ardor de ojos se presenta como un síntoma de algo no determinado, que se aborda pero no se desarrolla ni menos concluye; seguida por acusación de estalinista sobre la cual la narradora sólo indica su necesidad de resguardo, como si aquello le hubiese incomodado. Estas palabras dotadas de algún sentido político e histórico se difuminan y quedan inconclusas, lo cual genera la idea de un desencanto de la historia y de todo aquello vinculado a la memoria.

Muchas veces las manifestaciones de dolencias físicas vienen anexadas al silencio, como se ejemplifica a continuación. Con frases denotativas que reclaman o fuerzan la existencia de un silencio como en este caso con un “cállate”. En la narración: “[...] y entonces detonó la condena definitiva, enlazada a una respuesta lapidaria: estalinista. Mueve la pierna, me molesta, me raspa el pantalón puesto. Cállate” (Eltit 2007: 15). Seguidos del acto de dormir y al mismo tiempo la obligación violenta de guardar silencio, viene el olvido del intento comunicativo anterior. Se cancela el pensamiento con el fluir de elementos aparentemente cotidianos, pero que más que ello son frases intencionadas para la supresión de sucesos que no se quieren o que no se pueden mencionar.

Más adelante señala: “¿Te duele la cabeza?, te pregunto. Lo infiero, lo supongo por la manera en que te llevas la mano a la sien. La jaqueca que ocasionalmente te invalida. Observo tu cara jaquecosa y sombría, los años de nuestros rostros” (Eltit 2007: 40). La jaqueca y los años marcados en sus rostros son dos elementos que la narradora reconoce en él, los cuales dan cuenta de una degradación física permanente de la cual ella es consciente y sobre lo cual no puede hacer nada.



Y así, continúa una seguidilla de dolencias físicas y de padecimientos reiterativos, que en ciertos momentos se vuelven rutinarios. Sin embargo, la manera en que la narradora describe estas dolencias, los pone en correlato con el espacio y con una condición psicológica generalizada. Dice por ejemplo:

Quiero tocarte la cabeza, ayudarte con el dolor, pasearlo por tu cráneo para desalojarlo, atravesar el cerebro, recorrer sus pliegues, sacarlo por el ojo, expulsarlo hacia las paredes de la pieza hasta disolverlo y aniquilarlo. Acuéstate. Cierra los ojos, te voy a dar un té. Por qué no te callas, tú, tú me provocas el dolor, tú (Eltit 2007: 41-42).

Luego de que ella busque inútilmente el modo de calmar sus padecimientos físicos, él la culpa por sus dolencias, la señala y la marca con esa responsabilidad. Sin una prueba ni justificación dice por ejemplo: “Tú me provocas el dolor” (Eltit 2007: 41). En tanto ella sólo intenta acallar sus sufrimientos. Pero él se niega, y la culpa hasta el final. Continúan:

[...] te acerco la taza, te inclinas, bebes, lo haces con el dolor impreso en tu rostro, el ceño, las mejillas y especialmente la mandíbula ferozmente aplastada, la tuya, la vieja herida, resistiendo y, claro, los ojos, la mirada cansada o agotada o hastiada por el dolor de cabeza, la mirada sí, la tuya, decididamente alterada por la jaqueca (Eltit 2007: 44).

La jaqueca es una constante que se mueve a lo largo de toda la narración, y que funciona como una bisagra que articula ciertos momentos del relato. Aparece específicamente en los momentos en que ellos se aproximan físicamente o cuando quieren recordar algo, e impide la armonización de sus cuerpos que permanecen estupefactos ante la enfermedad. Además, la escisión llamada aquí “la vieja herida” (Eltit 2007: 44) nombra una ruptura que se transforma luego, más que en un quiebre físico en un quiebre social que es capaz de determinar el completo estado del cuerpo. Entonces nombrar la herida equivale de algún modo a nombrar una dolencia mayor. Un ejemplo de ello:

No quieres leer el diario, no puedes por el dolor de cabeza, No, me has dicho, lo repites mientras mueves despectivamente tu mano. Te acuerdas, te pregunto, y siento que penetra en mí un hálito de vida que me recorre, pero tú interrumpes mis palabras. No, no me acuerdo, me dices (Eltit 2007: 46).

Con el dolor de cabeza se asume la cancelación de algún recuerdo, ya que en tanto ella está casi por reconstruir una imagen del pasado, él la interrumpe y con ello pone fin a su relato. Entonces tiene sentido hacer un paralelo entre el dolor de cabeza y el olvido forzado, ya que la narración deja claro la escasa intención de él por recordar.

Además del dolor, un elemento que se reitera en varios momentos de la poética de Eltit es la presencia de la “herida”<sup>112</sup> en una dimensión física atravesada por lo social. “Va a pasar de todas maneras, pienso, la herida. Le duele. Lo sé porque se queja tenue. Si levantara mi cabeza podría ver el rictus de dolor de su cara” (Eltit 2007: 51). Imagen asimilable como metáfora de una ruptura a un nivel que va mucho más allá del espacio de la casa y de los malestares físicos cotidianos.

Por otra parte, “el rictus de dolor de su cara” (Eltit 2007: 51) es una imagen clara, pero que sólo circula en la imaginación de la narradora. El rictus de dolor es una prueba del desajuste que se define a través de figuras e imágenes que de ella se desprenden.

En qué nivel se van a desencadenar los dolores más agudos, constantes, atravesando el contorno de tu ovillo. Dónde exactamente se localizará el dolor, de qué manera se va a desplazar y cómo conseguirás mover tu rodilla o el codo, en qué espacio del cuerpo te quedará una zona libre que no te torture con su implacable lancetazo ya inscrito en la médula averiada de tus huesos (Eltit 2007: 60).

La pregunta por el punto exacto donde se va a desencadenar el dolor central, específicamente en qué lugar del cuerpo se posiciona un dolor “indefinido”, hace potencial referencia a otros elementos lesivos como la propia realidad más allá de lo orgánico. Indica la búsqueda del origen del dolor agudo y su sentido “atravesando el contorno de tu ovillo” (Eltit 2007: 60) o toda la cavidad de composición humana física capaz de soportar tanta adversidad. Sobre ello continúa diciendo: “Portaba mi cuerpo un malestar biológico que me incitó a promover la primera crisis. No recuerdo mi dolor, no sé qué órgano, cuál punto de mi cuerpo” (Eltit 2007: 61). La afirmación “no recuerdo mi dolor” se podría vincular al olvido de su propia historia: no saben dónde comenzó ni por qué causas del deterioro.

Según la propia autora: “Estos personajes de la novela pierden una batalla política que, por otro lado, nunca estuvo consolidada. De algún modo están muertos, como en *Pedro Páramo*, o forman parte de los detenidos desaparecidos chilenos. Es ambiguo, es múltiple” (Matus 2007). Por lo tanto, los personajes representan los cuerpos de una desaparición concreta, la de los cuerpos de los detenidos desaparecidos, y a su vez son partes de las zonas muertas de la

---

<sup>112</sup> Imagen ya presente en *Lumpérica, Vaca sagrada, El infarto del alma y Mano de obra*. Annette Paatz (2013) se centra en la “herida” como tópico vinculando la narrativa de Eltit con la escritura de Manuel Rojas. En *Hijo de ladrón* se hace mención a la herida y Eltit a partir de *Lumpérica* nos está hablando de una herida, en ambos casos se mueve un significado real y simbólico. Paatz señala: “Es precisamente esta dimensión social de la herida destacada por Diamela Eltit que permite convertirla en experiencia común, en colectividad, y que resalta la permanencia de la experiencia del dolor (Paatz 2013: 103).

sociedad chilena actual, vale decir, de los rezagados de la historia. Señala además en la misma entrevista: “Quería que fuese una pareja convertida en biología, sin ninguna carga discursiva. La idea era que los personajes fueran meros órganos, envejecidos, cansados y gastados” (Matus 2007), intención que tiene una recepción absolutamente opuesta ya que a nuestro juicio estos cuerpos maltratados son reflejos de una historia y de una condición política

Hacia el final del texto se presenta el nacimiento del niño muerto que constituye una metáfora del nacimiento de un nuevo siglo en un marco de muerte y devastación, producto de la derrota de todos los ideales. “Morimos en medio de un parto atroz. No alcancé a dar a luz el siglo que venía. El niño, el mío, nació muerto después de mi muerte. Un parto estéril [...] El niño nació muerto o murió a los dos años. O no nació. O no nació” (Eltit 2007: 162) Una historia y un espacio de la derrota colectiva de quienes yacen en el anonimato y en la carencia.

Toda la complejidad de órganos maltratados de esta pareja y su condición de dolor dan cuenta de una situación humana e histórica deplorable. Y es que la memoria se encuentra sepultada bajo las capas deterioradas de una corporalidad obstruida y es la única prueba evidente e ineludible a que nos podemos referir. Las palabras que pueden describir o denunciar un pasado ya no son posibles, ante ello sólo resta la materialidad orgánica. En esta condición se establece un vínculo ineludible con el acontecer histórico de Chile.

#### **5.7.4. Apreciaciones finales**

La narración de la corporalidad se asienta en los dos personajes principales “él” y “ella”, y el dolor como construcción se focaliza en ambos. El sentido de otorgar un rol protagónico al cuerpo parece ser, ahondar en su historicidad y valor como constructo social. Hecho que se canaliza en un tratamiento de la realidad y de la lengua por explorar otras posibilidades de representación y dar cuenta de espacios olvidados por otros tipos de discurso, como es el caso de la historia o de otro tipo de narraciones de ficción que apelan a acontecimientos históricos o al padecimiento de otras esferas de la realidad como el dolor moral o espiritual.

El cuerpo y sus padecimientos materiales de diversa índole son revelados por medio de acuciosas descripciones en voz de un extenso monólogo interior y algunas intervenciones, se vinculan a un olvido histórico y a un sentido de la pérdida. Este olvido abarca múltiples aspectos de la realidad pero dos de manera esencial, el olvido de los hechos primordiales de la historia y el olvido de las personas que fueron parte de ella. La historia de las revoluciones y de los levantamientos sociales que proclamaron y reclamaron otras políticas distintas a las

triumfantes. Y las personas, en este caso “él” y “ella” que representan a nuestro juicio un olvido, donde incluso un nombre les ha sido negado apelando con ello a un vacío de identidad. El mundo los ha olvidado, y a su vez ellos han olvidado y dejado atrás el sentido de la revolución y su capacidad de acción como entes sociales, y en cambio se han entregado a una especie de agonía donde sus únicas pertenencias son sus cuerpos arruinados y sin trascendencia.

La pérdida por lo tanto, abarca lo material y lo simbólico. En primer lugar, la pérdida de lo material que ha dejado a estos cuerpos sumidos en las más precarias condiciones de sobrevivencia, como consumidores perpetuos de arroz y de pan, ocupando por las tardes y las noches el espacio de una cama deformada por los años de uso. Y el segundo lugar, la pérdida de su condición de agentes sociales activos y con ello la pérdida total de ideales acuñada en una memoria que se volvió difusa e imprecisa.

*Jamás el fuego nunca* tiene un trasfondo histórico des-narrativizado, expuesto en pinceladas parciales y escuetas, que dan cuenta de la dificultad de contar una historia dolorosa sin titubeos ni vacíos. Sin embargo, se detalla una parte de la historia que desde los centros discursivos no tienen ningún peso, vale decir, el de los hombres y mujeres que han perdido batallas sociales y sus circunstancias luego de haber sido desplazados de un proceso eminentemente centralista y triunfalista. Sujetos que en algún momento tuvieron un rol protagónico dentro de la lógica de la revolución y del discurso contestatario, y que luego dejaron serlo para convertirse en cuerpos del olvido, hecho que equivale a una derrota, del cual forman parte los cuerpos de los sujetos que fueron parte de dicho proceso.

La memoria se inscribe por lo tanto, en el cuerpo como una marca y como una enfermedad; y se articula al modo de una patología que atraviesa las capas psicológicas, para inscribirse como señal física. Cuando es el relato el que quiere apoderarse de esta memoria, la narración se torna inevitablemente física y dolorosa; y de manera inmediata se incorpora, como parte de esta memoria desarticulada. El olvido y el silencio siguen abrazados a la memoria en una relación conflictiva que a momentos resulta aparentemente inexistente.

Por qué dolor físico como eje de la narración, sería la pregunta, por qué anular un pasado con este tipo de referencias, y la respuesta podría estar dada al decir que el dolor físico es un síntoma que va más allá de las marcas corporales y al mismo tiempo es un signo verbal de las mismas, que no se detienen en el caso de este texto en la descripción del estado físico decadente de los personajes sino en sus circunstancias en términos globales.

Tanto la célula de la revolución como las células de la propia corporalidad son escenarios de la crisis, de olvido y de degradación de los núcleos a nivel global y personal, que se canalizan al final del relato con el nacimiento de un niño muerto que es la alegoría del un nuevo siglo o nueva etapa histórica que se gesta en el fracaso total del anterior.

## 6. Conclusiones

La obra literaria de Diamela Eltit se inicia en la década de 1980 para abrirse paso en un contexto de represión creativa e intelectual, y seguir vigente hasta la actualidad. A partir de ese entonces ella ha estado enfocada en una experimentación tanto visual como escritural abocada a la textualización de la corporalidad. Su amplia trayectoria y la perseverancia de su búsqueda estética y literaria la han llevado a ganar un espacio dentro de la creación narrativa más influyente de los últimos años. De este modo su carrera ha sido galardonada y ampliamente estudiada en distintas academias del mundo, proyectando de este modo su alcance a espacios aparentemente ajenos a Chile y a Latinoamérica.

A partir de lo que fue el golpe militar en Chile la conciencia de la corporalidad sufre cambios significativos que se han visto reflejados en la ficción literaria y en las artes visuales. Una parte importante de esta conciencia se evidencia en el aumento de interés en torno a ello como tema creativo, lo cual tiene como resultado una serie de trabajos que se detienen en torno al cuerpo, entre los cuales figura la obra de Eltit. Y es que las amenazadas y violentadas figuras de los ciudadanos provocaron una necesidad de replantearse algunas premisas fundamentales en torno a los sujetos sociales y su materialidad física; y de manera más radical, los cuerpos de los torturados y de los desaparecidos presos políticos desembocan en un escenario difícil y que al mismo tiempo se generó la necesidad de hablar del cuerpo de manera tanto frontal como alegórica.

El trabajo de investigación realizado a partir de siete obras de la autora da cuenta de algunas de las temáticas constantes en su obra y de alcances interpretativos sobre su propuesta poética vinculada al cuerpo físico. El marco teórico general basado en la idea de la corporalidad como un constructo político y social permitió el análisis de los textos cuestión y la profundización del correlato entre cuerpo, dolor y texto literario. Y los alcances teóricos sobre dolor físico permitieron una aproximación a dicho tema en cada obra y ha aportado, además, algunos antecedentes sobre su eventual valor estético y literario vinculado al escenario social e histórico de Chile

La configuración del cuerpo si bien es una constante temática a lo largo de toda la obra de Diamela Eltit, se va transformando con el tiempo como propuesta narrativa, por medio de una hibridez textual que echa mano de diversos tipos de registro y que propone el texto como un ensayo o bosquejo múltiple. Todas las obras analizadas tienen como núcleo la corporalidad,

asentada en distintos tipos de personajes y en relatos que si bien tienen elementos en común, difieren en sus temáticas y estrategias narrativas. El aspecto que tienen en común es, a nuestro juicio, el compromiso social que apela a la crisis de un sujeto social doliente en un contexto de dinámicas biopolíticas que ejercen presión de manera constante en medios represivos y alienantes favorables. Las particularidades de cada narración las expondremos caso a caso, con el objetivo de destacar con claridad su relevancia.

En correlato a la constancia del cuerpo está la presencia del dolor en cada una de las obras de la escritora. Este dolor cobra distintas formas en cada relato; y la mayor parte de ellas se encuentra vinculado a eventos políticos y sociales coercitivos. Como ya había propuesto la autora en 1980, las llamadas *Zonas de dolor* serían los espacios a indagar desde su creación artística y literaria. Propuesta, que a nuestro juicio, se ha llevado a cabo en un trabajo que ahonda desde el uso de la palabra literaria las posibilidades estéticas del padecimiento físico y toda su carga política.

Al retomar a los objetivos planteados en un inicio debemos centrarnos en cómo se construye el cuerpo físico textual, estableciendo relaciones entre los textos y poniendo particular acento en el dolor como tema principal y persistente que cobra diversas formas para configurar un significado común que se disemina de diversas maneras en las obras. Al realizar un recorrido por las siete novelas abordadas se concluyen los siguientes aspectos:

*Lumpérica* (1983) es el primer texto narrativo publicado por la autora y con el cual abrimos nuestro corpus de análisis. La dimensión metaficcional del cuerpo es un elemento clave en esta narración, y se encuentra concentrado en el cuerpo de la protagonista L Iluminada. Ella es el centro del relato y sobre su figura se proyecta una serie de elementos que nos llevan a reflexionar sobre la represión y la coartación. La descripción de su cuerpo está en correlato con un texto fragmentario, lleno de voces discontinuas, de saltos temporales y de cortes repentinos que desenfocan la narración. El cuerpo del personaje principal se establece como una figura exacerbada o una mujer en la cual recae el peso de la coartación y la dificultad del silencio forzado que se representan en una figura castigada y en permanente dolor. El relato tiene momentos eminentemente descriptivos y en otros se presenta lleno de locuciones, adquiriendo un tono lírico en muchas de sus partes; además de ello, se presentan una serie de vacíos intenciones que dan cuenta de un posicionamiento poético que apela a la fragmentación como principal forma de manifestar dolor. Por lo tanto, los cortes y silencios presentes a lo largo de toda la narración se tratarían, a nuestro juicio, de un intento por

nombrar el dolor y la herida histórica de la dictadura. Este acertado intento se plasma en un relato de características neovanguardistas que encuentra en el cuerpo femenino una forma de establecer una correspondencia entre el cuerpo textual y físico, y donde finalmente ambos son una misma cosa y, por lo tanto, se encuentran sometidos a las mismas condiciones.

*El cuarto mundo* (1988) se introduce en la corporalidad y en el dolor de la madre a través de la conciencia de un par de mellizos que al nacer continúan dando cuenta de su relación con ella y de su lugar en la dinámica doméstica. La narración se abre con el cuerpo adolorido de una madre afiebrada y da paso a distintos momentos donde los quejidos, balbuceos y una parcial destrucción de la sintaxis representan dolor físico como un eje de argumentación narrativa. El mundo marginal al que apela el título de la obra encuentra su origen en la corporalidad de la mujer que se mueve paralela al cuerpo de la escritura, que es otra de las ideas constantes de la obra de Diamela Eltit. La gestación de los mellizos puede ser interpretada como la gestación de la novela y los sucesos a continuación como parte de un proceso que se mueve entre la vida y la muerte del sujeto y del texto como una entidad social.

*Vaca sagrada* (1991) es la primera novela de Eltit publicada luego de la dictadura. Es una narración de enfrentamientos físicos y de nostalgias, donde la sangre y la memoria tienen caminos simbólicos comunes. El personaje principal es Francisca Lombardo, quien habita en el espacio narrativo en una ciudad despoblada de un lenguaje propio, ya que se ha perdido con los sucesos de la historia; y en contraposición a ella, está su amante Manuel con quien aparece la imagen del Sur como un fantasma idílico. La ciudad aparece narrada como una ausencia y el Sur anhelado como una mentira constante; en contraposición a ello, están los cuerpos precarios y la sangre menstrual como prueba de la existencia humana y del dolor, los cuales son descritos de manera que la corporalidad cobra un valor predominante y articulan la narración de principio a fin. Además de ello, cabe señalar que la sangre es un elemento que rompe la frontera del cuerpo de la mujer y lo perfila como eminentemente subversivo. El dolor que se representa es vinculable a la destrucción de los espacios urbanos sometidos políticamente y a las relaciones humanas degradadas. Las difusas figuras de Manuel y Francisca se mueven en un espacio lleno de vacíos que se representa en la malla de un lenguaje narrativo que pone sus máximos relieves en la corporalidad y el dolor de la pérdida.



*El infarto del alma* (1994) es el texto que más aristas técnicas presenta, dado que está conformado por los fragmentos de un diario de viaje, testimonios, cartas y textos eminentemente líricos; además de la fotografía de Paz Errázuriz, la cual establece un diálogo abierto con el texto de Eltit en muchos de sus pasajes. La visita al hospital psiquiátrico se hizo desde un inicio con una intención estética, según la misma autora señala en la obra, como una búsqueda relacionada a la palabra y sus múltiples posibilidades.

Estamos hablando de un texto que se construye sobre el riesgo de la mutación genérica y de la polifonía de voces; y que encuentra su eje argumentativo en la periferia social y psicológica del hospital psiquiátrico y de sus internos. Una vez más en la construcción poética de Eltit el texto se torna corpóreo, dada la importancia que se le otorga al componente físico de sus personajes; como así también por la reflexión metapoética que se lleva a cabo a lo largo de la obra donde la precariedad física y el desamparo son temáticas relevantes. Por otra parte, la locura es un terreno inestable y cuestionable que va más allá de las fronteras del hospital psiquiátrico; en tanto la enfermedad y el dolor físico son vinculables a decisiones políticas y médicas que condicionan y que restringen. En base a todos los elementos planteados anteriormente, concluimos que la narración rompe las lógicas de exclusión de la sociedad chilena y cuestiona el abandono institucional, ya que los cuerpos de los enfermos y lo aparentemente externo, es decir las visitantes, terminan configurando una entidad común basada en la precariedad, la enfermedad y la coartación física.

*Los vigilantes* (1994) retoma a la madre y el hijo en el espacio de la casa, e incorpora la escritura epistolar como cuerpos a narrar. La madre y el hijo son los personajes principales de la narración, que se inicia con el monólogo del niño, que en una segunda parte le entrega la narración a la madre, para luego volver a tomar la voz narrativa. El texto parte con balbuceos, que más adelante continúan, los cuales rompen el curso de la narración y esquematizan la existencia de un pre-lenguaje. El cuerpo de la madre es un elemento clave, dado que se describe con detalle no sólo en sus particularidades, sino también en su forma de experimentar el dolor. La casa es el lugar de reclusión donde ambos personajes habitan, y sólo en una instancia se abre o se rompe para dar paso a lo externo, pero en general funciona como un esquema cerrado, donde la presencia del padre se encuentra en todo momento presente, por medio de cartas, lo cual todo en conjunto configura un encierro panóptico. El cuerpo y sus dolencias se representan aquí en correlatos con la dinámica de coartación y de vigilancia doméstica.

*Mano de obra* (2002) tiene como escenario el supermercado y la vivienda de los funcionarios. En la primera parte nos encontramos con un trabajador y su labor rutinaria; en la segunda, la dinámica de interacción entre los trabajadores. Esta novela se vuelve sobre el sujeto obrero y el cuerpo del trabajo dentro del mercado neoliberal. Situación que se encuentra en directo correlato con la realidad de Chile. El cuerpo de los trabajadores es un cuerpo enfermo y adolorido por la dinámica en que se mueve en la rutina diaria. El dolor es un gesto permanente que encuentra una fuga por medio del quejido y la constante e intrincada descripción del cuerpo y cada uno de sus malestares y dolencias. La segunda parte sigue centrándose en el cuerpo físico de los trabajadores que interactúan entre sí en una dinámica de relaciones humanas devastadoras, dado que la supervivencia de uno supone la subyugación y la muerte del otro. Los personajes viven en una cooperación forzada por la necesidad, pero la permanencia de cualquiera requiere y necesita la muerte simbólica del otro. El cuerpo es aquí entendido como un medio que permite la supervivencia laboral, ya que se encuentra desprovisto de cualquier artificio que escape a la dinámica del trabajo; y como resultado es un cuerpo enfermo. Sobre la materialidad física recae el control del tiempo, del espacio y de las relaciones humanas degradadas por la necesidad de sobrevivencia. La narración es eminentemente descriptiva en la acción y en la corporalidad de los personajes y de este modo alcanza un objetivo estético que está vinculado a la carencia de cualquier tipo de pulsión erótica y que manifiesta un desencanto en un espacio deshumanizado. El permanente juego con los subtítulos que aluden a periódicos populares y a momentos de levantamientos obreros en Chile conforman una paradoja en relación al relato, donde existe una subordinación permanente al sistema de mercado.

*Jamás el fuego nunca* (2007) retoma la casa como espacio único y opuesto a una ciudad fragmentaria y desconcertante. Él y ella habitan en la casa como personajes principales y protagonistas de un olvido forzado y asumidos en un silenciamiento que los confina al margen de la historia. La narración es austera en recursos, escasa en calificativos, pero sin embargo se detiene de forma constante en la descripción de los cuerpos adoloridos de él y ella que yacen en la cama en gran parte de la narración. Ella adopta un rol de alguna forma más protagónico que él, puesto que por ejemplo es la única en dejar la casa en algún momento para buscar sustento. Sin embargo, ambos viven en el lugar de la derrota, víctimas de algunos recuerdos fragmentarios e imprecisos y de distintas dolencias físicas que los acosan diariamente. Ambos personajes fueron en su pasado parte de una célula revolucionaria que no tuvo éxito, y en la actualidad sus cuerpos dan cuenta del dolor de la pérdida cuando se asume como irrevocable.

Esta configuración del cuerpo si bien es una constante temática a lo largo de toda la obra de Diamela Eltit, se va transformando con el tiempo por medio de una búsqueda textual que recurre a diversos tipos de recursos narrativos. Algunas de las estrategias textuales y visuales más relevantes son las siguientes: uso de registros fotográficos en *Lumpérica* y *El infarto del alma*; collage narrativo haciendo empleo de distintos tipos de discursos como el ensayo, el testimonio, el epistolario en los casos de *El cuarto mundo*, *El infarto del alma*, *Los vigilantes*; uso de la intertextualidad en *Mano de obra* y *Jamás el fuego nunca*. Un rasgo transversal en todos los relatos es la multiplicidad de narradores y la fragmentación temporal y espacial que genera cortes, espacios en blanco y discontinuidades y/o contradicciones en las historias que se relatan y que son, por lo tanto, los elementos más distintivos de la narrativa de Eltit.

De acuerdo al trabajo realizado la metaficcionalidad en la narrativa de Diamela Eltit estaría presente por medio de relaciones intertextuales (que apelan a otros textos literarios o paratextos), constantes rupturas de verosimilitud y a través de una identificación del cuerpo físico con el texto propiamente tal (esencialmente fragmentario y en permanente crisis) Efectivamente es el uso de metaficción, ó autoconciencia, lo que vincula de manera más clara el dolor físico a la realidad del texto; en otras palabras, la conciencia del propio texto enfocada en una permanente fragmentación y en una reflexión que alcanza su propia naturaleza da cuenta de la concepción que se tiene de los cuerpos físicos.

Al detenernos en las diferencias entre aquellas obras aparecidas durante y después de la dictadura más allá de las características formales, podemos señalar que éstas estarían dadas en las temáticas de las cuales se ocupan. Tal es el caso de *Vaca sagrada* que aborda las relaciones humanas degradadas en el espacio de una ciudad desarticulada en la cual no se confía y con la cual se establece una relación de desapego y de desconfianza, lo cual se encuentra en correlato con la ciudad post dictatorial; *Mano de obra* da cuenta de las repercusiones del sistema neoliberal instaurado y que por lo tanto se condice con la transición política chilena; por último *Jamás el fuego nunca* aborda el fracaso revolucionario de una pareja de ancianos y por lo tanto también es asimilable temporalmente a partir de la post dictadura.

Sobre los tipos de personajes y sus corporalidades, es importante reconocer que la autora pone constante y particular énfasis en sujetos subalternos, rezagados y marginales. Tal es el caso de las mujeres, los niños, los internos de un hospital psiquiátrico, los enfermos, los trabajadores y los ancianos, a quienes enfoca desde una perspectiva disidente respecto de los núcleos de

poder social. Las corporalidades de este tipo de sujetos en la totalidad de los casos se corresponden con las circunstancias históricas y sociales de las cuales son parte y que, por lo tanto, los marcan. Vale decir, la narradora se concentra en cómo la historia y los medios son capaces de ejercer poder y de connotar negativamente la condición física de los individuos. Por lo tanto en este caso se presenta un correlato entre los sujetos subalternos, rezagados y marginales, y la condición de la dolencia y de la enfermedad física.

Esta forma de asumir la escritura y específicamente los imaginarios corporales es vinculable al compromiso político de Diamela Eltit y a lo que hemos llamado *poética del dolor*. Escenario en el que ella apela a la crisis de los sujetos sociales dolientes en un contexto de dinámicas biopolíticas que ejercen presión de manera constante en medios favorables. Como dinámicas en espacios de represión y coartación tales como la ciudad sitiada, el hospital, el supermercado y la casa. Entonces el dolor físico se concibe aparentemente como un lugar de posicionamiento y de reflexión a partir del cual se articulan las narraciones. Es a partir de este punto que es posible textualizar escenarios complejos y formas físicas conflictivas.

Consideramos que la representación del dolor no es un fin en sí misma, sino que a través de ello se da cuenta del conflictivo vínculo existente entre lo humano y lo socialmente impuesto por medio de tecnologías políticas alienantes. De esta forma la narradora propone un proyecto escritural político que se introduce en campos temáticos que llevan a una reflexión que va más allá de la literatura concebida como un objeto meramente estético. Si bien Eltit no asume un discurso político partidista o sumado a los grandes discursos históricos, lleva a cabo su tratamiento de lo político por medio de un relato posmodernista plurisignificante que se detiene en espacios marginales; y que promueve con ello un tipo de escritura inquietante dentro del panorama de narrativas post golpe militar en Chile, llegando a ser un signo social más allá de la ficción.

Por último, consideramos que el trabajo realizado puede tener como proyección la profundización en el tema del dolor y su representación en las narrativas de post dictadura, sobre lo cual aportamos un escenario socio político y algunos alcances metodológicos que son aplicables a otras obras; como así también, esta investigación puede tener alcances en trabajos que se ocupen del correlato entre narrativa y artes visuales en lo relativo a la representación de la corporalidad.

## 7. Bibliografía

### 7.1. Bibliografía primaria

ELTIT, Diamela, *Zona de dolor*. Video-performance. Santiago, 1980.

ELTIT, Diamela, “Socavada de sed” en *Ruptura*. Santiago: Ediciones CADA, 1982 (6-12).

ELTIT, Diamela, *Lumpérica*. Santiago: Seix Barral, 2008 (Primera edición: Santiago: Ediciones del Ornitorrinco, 1983).

ELTIT, Diamela, *Por la patria*. Santiago: Editorial del Ornitorrinco, 1986.

ELTIT, Diamela, *El cuarto mundo*. Buenos Aires: Norma, 2003 (Primera edición: Santiago: Editorial Planeta, 1988).

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

ELTIT, Diamela, *Vaca sagrada*. Santiago: Editorial Planeta, 1991.

ELTIT, Diamela, *Crónica del sufragio femenino*. Santiago: Servicio Nacional de la Mujer SERNAM, 1994.

ELTIT, Diamela, *Los vigilantes*, en *Tres novelas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004 (Primera edición: Santiago: Sudamericana, 1994a).

ELTIT, Diamela, *Los trabajadores de la muerte*. Santiago: Editorial Planeta, 1998.

ELTIT, Diamela, *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta/Ariel, 2000.

ELTIT, Diamela, *Mano de obra*. Santiago: Seix Barral, 2005 (Primera edición: Santiago: Editorial Planeta, 2002).

ELTIT, Diamela, “Los bordes de la letra”, en revista *Casa de las Américas* Nro. 230, enero-marzo 2003 (108-112).

ELTIT, Diamela, *Puño y letra*. Santiago: Seix Barral, 2005.

ELTIT, Diamela, *Jamás el fuego nunca*. Santiago: Seix Barral, 2007.

ELTIT, Diamela, *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Ediciones UDP, 2007a.

ELTIT, Diamela, *Impuesto a la carne*. Santiago: Seix Barral, 2010.

ELTIT, Diamela, *Fuerzas especiales*. Santiago: Seix Barral, 2013.

ELTIT, Diamela y Paz ERRÁZURIZ, *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1994.

## 7.2. Bibliografía secundaria

- ACTUEL Marx Intervenciones (comp.) *Cuerpos contemporáneos: nuevas prácticas, antiguos retos, otras pasiones*. Santiago: LOM ediciones, 2010.
- ADORNO, Theodor y Max HORKHEIMER, *Dialéctica del iluminismo*. Madrid: Editorial Nacional, 1944.
- AEDO FUENTES, María Teresa, “Panóptico, novela y sociedad modernas en Chile y América Latina: *El pirata del Huayas* (1855), de Manuel Bilbao”, en *Atenea* Nro. 505, I semestre 2012 (263-283).
- AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer. El poderoso soberano y la nuda vida I*. Valencia. Pretextos, 2003 (Primera edición: Turín: Einaudi, 1995).
- AGUILERA PORTALES y Rafael ENRIQUEZ. “Biopolítica, poder y sujeto en Michel Foucault”. En *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, Nro. 11, enero 2010 (27-42).
- AGOSÍN, Marjorie, “Diamela Eltit o la vocación de lo marginal”, Marjorie Agosín (ed.) *Las hacedoras: mujer, imagen, escritura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993 (185-188).
- ALCIDES JOFRÉ, Manuel, *Pablo Neruda: Residencia en la tierra*. Santiago: Instituto Superior de Arte y Ciencias Sociales ARCIS/Girol Books, 1987.
- ALLENDE, Isabel, *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
- ALLENDE, Isabel, *Hija de la fortuna*. Nueva York: HarperCollins, 1999.
- ÁLVAREZ-RUBIO, Pilar, *Metáforas de la casa en la construcción de identidad nacional: cinco miradas a Donoso, Eltit, Skármeta y Allende*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- AMPUERO, Roberto, *¿Quién mató a Cristian Kustermann?*. Santiago: Editorial Planeta, 1993.
- ARCE, Luz, *El infierno*. Santiago: Editorial Planeta, 1993.

- ARENDDT, Hannah, *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza editorial, 2014 (Primera edición: Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1970).
- ASTROV, Andrea, *El género al bies: cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción Ediciones, 2004.
- ASTROV, Andrea, “Cuerpo, enfermedad y ciudadanía en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel” en *Confluente* Vol.3, Nro. 2, 2011 (145-157).
- BACHELARD, Gaston, *Poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965 (Primera edición: París: Presses Universitaires de France, 1957).
- BARRÍA, Mauricio y Patricio SANFUENTES (eds.), *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2010.
- BARROS, Pía, *Miedos transitorios*. Santiago: Editorial Ergo Sum, 1985.
- BARROS, Pía, *A horcajadas*. Santiago: Mosquito Editores, 1990.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2006 (Primera edición: París: Les Editions de Minuit, 1957).
- BERENGUER, Carmen, Eugenia BRITO, Diamela ELTIT, Raquel OLEA, Eliana ORTEGA y Nelly RICHARD (eds.), *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994 (Primera edición: Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990).
- BLANCO, Fernando, “Poéticas de alienación y muerte en *Mano de obra*”, en Bernardita Llanos (ed.) *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio/Denison University, 2006 (173-2001).
- BLANCO, Fernando, “Poéticas y prácticas de alienación en *Mano de obra*”, en Rubí Carreño (ed.) *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 2009 (125-132).
- BLANCO, Fernando y Juan POBLETE (eds.) *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010.



- BLUME, Jaime, “Signos de trascendencia en *Vaca sagrada* de Diamela Eltit”, en *Aisthesis* Nro. 30, 1997 (86-104).
- BLEST GANA, Alberto, *El loco estero*. París: Garnier Hermanos, 1909.
- BOMBAL, María Luisa. *La última niebla*, en *Obras completas*. Santiago: Andrés Bello, 1997 (Primera edición: Buenos Aires: Editorial Colombo, 1934).
- BORJA, Rodrigo, *Enciclopedia política*, 2012 (Disponible en: [www.encyclopediadelapolitica.org/](http://www.encyclopediadelapolitica.org/)),
- BRAGASSI, Juan, “El muralismo en Chile: una experiencia histórica para el Chile del Bicentenario”, en *Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile*, 28 de septiembre de 2010. (Disponible en: [http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123178\\_recurso\\_2.pdf](http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123178_recurso_2.pdf)).
- BRITO, Eugenia, *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*. Santiago: Cuarto Propio, 1990.
- BRITO, Eugenia, “El doble relato en la novela *Por la patria* de Diamela Eltit”, en Carmen Berenguer (et. al.) (comp.) *Escribir en los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana 1987*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994 (149-158).
- BRITO, Eugenia, “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: Editorial Cuarto Propio, 2006 (19-32).
- BRITO, Eugenia, “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: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2010 (59-70).
- BRIZUELA, Natalia, “Estado y positivismo en el XIX, o los desertores sociales en la narrativa de Diamela Eltit”, en *Casa de las Américas* Nro. 230, enero-marzo de 2003 (113-120).

- CAMACHO PADILLA, Fernando, “La diáspora chilena y su confrontación con la Embajada de Chile en Suecia, 1973-1982”, en José del Pozo Artigas (coord.) *Exiliados, emigrantes y retornados. Chilenos en América y Europa 1973-2004*, Santiago: RIL Editores, 2006 (37-62).
- CÁNOVAS, Rodrigo, *Novela chilena, nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1997.
- CARO MARTÍN, Adelaida, *América te lo he dado todo y ahora no soy nada. Contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet*, Berlín: LIT Verlag, 2007.
- CARRASCO, Iván, “El proyecto poético de Raúl Zurita”, en *Estudios Filológicos*, Nro. 24, 1989 (67-74).
- CARREÑO BOLÍVAR, Rubí, “*Mano de obra*, una poética del (des)centramiento”, en *Casa de las Américas* Nro. 230, enero-marzo de 2003 (121-129).
- CARREÑO BOLÍVAR, Rubí, “Eltit y su red local/global de citas: rescates del fundo y del supermercado”, en Bernardita Llanos M. (ed.), *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio/Denison University, 2006 (143-172).
- CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (ed.), *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso y Eltit)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- CARREÑO BOLÍVAR, Rubí, “Historias de amor en *Jamás el fuego nunca*”, en *Taller de letras* Nro. 43, 2008 (189-195).
- CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana, 2009.
- CARREÑO BOLÍVAR, Rubí, *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- CASTRO, Alfredo; Diamela ELTIT y Raquel OLEA, *Mano de obra/Diamela Eltit (adaptación para teatro)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2007.

- CASTRO-KLARÉN, Sara, “Del recuerdo y el olvido: el sujeto en *Breve cárcel y Lumpérica*”, en Sara Castro-Klarén (ed.), *Escritura, sujeto y transgresión en la literatura latinoamericana*. México: Premiá, 1989 (196-207).
- CASTRO-KLARÉN, Sara, 1993. “Escritura y cuerpo en *Lumpérica*” en Juan Carlos Lértora (ed.), *Una poética de una literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993 (97-110).
- CASTRO-KLARÉN, Sara (ed.), *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, 2003.
- CASTRO, Sergio de, *El ladrillo. Base de la política económica del gobierno militar chileno*. Santiago: Alfabet Impresores, 1992.
- CID HIDALGO, Juan, “Locura, filantropía y novela en Chile. Blest Gana, Donoso y Eltit”. Sin fecha. (Disponible en: <http://www.iiligerorgetown2010.com/2/pdf/Cid-Hidalgo.pdf>).
- CHOI, Eun-kyung Cecilia, “Una charla con Diamela Eltit” en *Mester* Nro. 37, 2008 (113-125).
- COLOMINA-GARRIGOS, Lola, “Paratextualidad y metaficción como discurso contestatario a la lógica capitalista en *Mano de obra* de Diamela Eltit” en *Confluente* Nro. 27, 2011 (2-15).
- COLLYER, Jaime, *Cien pájaros volando*. Santiago: Planeta, 1995.
- CONTRERAS, Gonzalo, *La ciudad anterior*. Santiago: Editorial Planeta, 1991.
- CORBATTA, Jorgelina, “Política sexual y política textual en tres escritoras del Cono Sur: Eltit, Peri Rossi y Valenzuela”, en *AIH*, Actas XII, 1995 (138-145).
- CORBATTA, Jorgelina, *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- CORREA GÓMEZ, María José y Romané LANDAETA SEPÚLVEDA, “América Latina, siglos XVII – XXI. Una aproximación hacia la historia de los cuerpos y el ejercicio de las violencias”, en *Nuevo mundo, mundos nuevos* 2009 (disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/57774>).

- CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora, *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-Textos, 1994.
- DERRIDA, Jacques, *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1971 (Primera edición: París: Les Éditions de Minuit, 1967).
- DÍAZ ETÉROVIC, Ramón, *La ciudad está triste*. Santiago: LOM, 2000 (Primera edición: Santiago: Editorial Sinfronteras, 1987).
- DILL, Otto-Hans, *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Frankfurt am Main: Iberoamericana, 1994.
- DITTBORN, Eugenio, *El cadáver, el tesoro*. Pintura Aeropostal 350 x 280 cm., Santiago, 1991.
- DONOSO, Jaime, “Prácticas de la Avanzada: *Lumpérica* y la figuración de la escritura como fin de la representación burguesa de la literatura y el arte”, en Rubí Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Madrid: Iberoamericana, 2009 (239-260).
- DONOSO, José, *La desesperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- DONOSO, José, *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1979 (Primera edición: Santiago: Seix Barral, 1970).
- DONOSO, José, *El lugar sin límites*. México: José Joaquín Mortiz, 1966.
- DRAE, *Diccionario de la Real Academia Española*, 2014 (Disponible en: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>).
- DROGUETT, Carlos, *Patas de perro*. Santiago: Zig-Zag, 1965.
- EDWARDS, Javier, “Diamela Eltit o el Infarto del texto”, en Rubí Carreño Bolívar (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009 (165-172).

- EDWARDS, Jorge, *El anfitrión*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.
- EDWARDS, Jorge, *Los convidados de piedra*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- EDWARDS, Jorge, *La mujer imaginaria*. Barcelona: Plaza y Janés, 1985.
- EDWARDS, Jorge, *Museo de cera*. Barcelona: Brugueras, 1981.
- EMAR, Juan, *Diez*, Santiago: Editorial Ercilla, 1937.
- ELTIT, Diamela, “Los bordes de la letra”, en *Casa de las Américas* Nro.230, enero-marzo de 2003 (108-112).
- ENGELBERT, Manfred, “Aproximaciones de realidad en la novela hispanoamericana a partir de 1968 – El post-boom: ¿una novela liberada?”, en Hans-Otto Dill (ed.), *Aproximaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Frankfurt/Madrid, 1994 (400-418).
- ERRÁZURIZ, Luís Hernán, “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”, en *Latin American Research Review* Vol. 44, Nro. 2, 2009 (136-157).
- ERRÁZURIZ, Paz, *Amalia*. Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1973.
- ERRÁZURIZ, Paz, *La Manzana de Adán (Bilingüe)*. Santiago: Editorial Zona, 1989.
- ERRÁZURIZ, Paz, *Fotografía (Bilingüe)*. Santiago: Editorial Origo, 2004.
- ERRÁZURIZ, Paz, *Kawesqar: Los hijos de la mujer sol*. Santiago: Editorial LOM, 2005.
- ESPOSITO, Roberto, *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006 (Primera edición: Turín: Einaudi, 2004).
- FERNÁNDEZ, Nona, *Mapocho*. Santiago: Editorial Planeta, 2002.
- FERRERO, Adrián, “Entrevista a Diamela Eltit: la literatura es el espacio donde se pueden realizar operaciones metafóricas y conceptuales” en *Confluencia: revista hispana de cultura y literatura* Nro. 27, 2011 (150-157).
- FORCINITO, Ana, “Desintegración y resistencia: Corporalidad, género y escritura en *Mano de obra* de Diamela Eltit”, en *Revista Anclajes* Vol. XIV, Nro. 14, 2010 (91-107).

- FOUCAULT, Michel, *La historia de la locura en la época clásica*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 2004 (Primera edición París: Plon, 1964).
- FOUCAULT, Michel, “Des Espaces Autres”, en *Architecture, Mouvement, Continuité* Nro. 5, 1984 (46-49) (Traducido al español por Rodrigo García en “Topologías”, en *Fractal* Nro. 48, 2008; 39-62).
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2004 (Primera edición: París: Gallimard, 1975).
- FOUCAULT, Michel, *Las redes del poder*. Conferencia en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Bahía. Bahía: Universidad de Bahía Ediciones, 1976.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber I y III*. México: Siglo XXI Editores, 2005 (Primera edición: París: Gallimard, 1984).
- FRANCO, Jean, “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”, en *Hispanamérica* Nro. 45, 1986 (31-43).
- FRANCO, Jean, *Plotting Women*. New York: Columbia University Press, 1989.
- FRANCO, Jean, “Malas palabras: sobre *Mano de obra* de Diamela Eltit”, en Antonio Gómez (comp.), *Provisoria-mente: textos para Diamela Eltit*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- FRANZ, Carlos, *Santiago cero*. Santiago: Editorial Nuevo Extremo, 1989.
- FUGUET, Alberto, *Mala onda*. Madrid: Alfaguara, 1991.
- FUGUET, Alberto, *Se arrienda*. Santiago, 2005.
- GALAZ, Gaspar y Milán IVELIC. *Chile, arte actual*. Santiago: Editorial Universitaria, 1988.
- GARCÍA, Gustavo V., *La literatura testimonial latinoamericana: (Re)presentación y (auto) construcción del sujeto subalterno*. Madrid: Editorial Pliegos, 2003.
- GARCÍA CORALES, Guillermo, “La desconstrucción del poder en *Lumpérica*”, en Juan Carlos Lértora (ed.), *Una poética de una literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993, (111-125).

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- GARCÍA MENDOZA, Francisco, “La ciudad como espacio de resistencia política y poética en tres poemas de Carmen Berenguer”, en *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, Nro. 14, 2013 (Disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/10/la-ciudad-como-espacio-de-resistencia-politica-y-poetica-en-tres-poemas-de-carmen-berenguer/>).
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús, *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- GIRALDO, Luz Mery, “Fin del milenio y escritura del vacío”, en Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad*, Frankfurt/Madrid: Iberoamericana Vervuert, 1997 (43-50).
- GOIC, Cedomil. *La nueva novela: Los mitos degradados*. Santiago: Editorial Universitaria, 1968.
- GÓMEZ, Antonio (comp.), *Provisoria-mente. Textos para Diamela Eltit*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- GÓNGORA, Álvaro y Rafael SAGREDO (comp.), *Fragmentos para una historia del cuerpo en Chile*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, 2010.
- GONZÁLEZ-CABOS DÁVILA, Carmen y María Luisa García NIETO ONRUBIA, “Un universo adolorido: *Los nueve monstruos* de César Vallejo”, en *Anales de literatura hispanoamericana* Nro. 16, 1987 (95-109).
- GREEN, Mary, “Diamela Eltit: a Gendered Politics of Writing”, en *New reading*, Vol. 6, 2000. (Disponible en: <http://ojs.cf.ac.uk/index.php/newreadings/article/view/32>).
- GREEN, Mary, “Dialogue with Diamela Eltit”, en *Feminist Review. Latin America: History, War and Independence*, Nro. 79, 2005 (164-171).
- GREEN, Mary, Diamela Eltit. *Reading the Mother*. Woodbridge: Tamesis, 2007.
- GREEN, Mary, “Writing the mother in *Los vigilantes*”, en Mary Green, *Reading the Mother*. Woodbridge: Tamesis, 2007 (113-131).

- GREEN, Mary, "Algunas reflexiones sobre la representación de lo maternal en las novelas de Diamela Eltit", en Rubí Carreño Bolívar (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Madrid: Iberoamericana, 2009 (105-108).
- GUERRA, Lucía, *La mujer fragmentada: Historias de un signo. Conversación entre Diamela Eltit / Raquel Olea / Carlos Pérez*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1995.
- GUERRA, Lucía, *Mujer, cuerpo y escritura de María Luisa Bombal*. Santiago: Ediciones UC, 2012.
- GUZMÁN, Nicomedes, *La sangre y la esperanza*. Santiago: Editorial Orbe, 1943.
- GUZMÁN, Patricio, *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas*. Santiago/París/La Habana, 1975-1979.
- HARRIS, Tomás, *Cipango*. Santiago de Chile: Ediciones Documentas/Cordillera, 1992.
- 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.
- HERRERA M., Lucía, "Benjamin y Eltit ante la historia y sus ruinas", en Antonio Gómez (Comp.) *Provisoria-mente: textos para Diamela Eltit*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007 (133-142).
- HOLZAPFEL, Cristóbal, *Lecturas de Amor*. Santiago: Editorial Universitaria, 1999.
- HOPFE, Karin, "Diamela Eltit: *Lumpérica*", en Hans-Otto Dill (ed.), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Frankfurt: Vervuert 1994 (484-496).
- HOZVEN, Roberto, "La escritura disidente de Diamela Eltit", en Rubí Carreño Bolívar (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana, 2009 (75-90).
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984 (Primera edición: Waterloo, Ont: Wilfrid Laurier University Press, 1980).



- JÁUREGUI, Carlos, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2008.
- JEFTANOVIC, Andrea, “El cuerpo que se traviste: *El Lugar sin límites* de José Donoso”. 2006 (Disponible en: <http://andreajeftanovic.cl/?p=1054>).
- JEREZ, Fernando, “Generación del 60: escribir en dictadura”, en Karl Kohut y José Morales (eds.) *Literatura chilena hoy*. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana, 2002.
- JUROVIETZKI, Silvia, “Diamela Eltit: cuerpos en tránsito”, en *Femi-naria* Año XV, 28/29, 2002 (63-84).
- JUSTINIANO, Gonzalo, *Caluga o menta*. Santiago, 1990.
- KAPLAN, E. Ann, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2005.
- KATUNARIK, Cecilia N., “El quiebre del imaginario femenino literario en *Vaca sagrada* de Diamela Eltit”. *Proyecto Patrimonio*, 2005 (Disponible en: <http://www.lettras.s5.com/de290305.htm>)
- KLEIN, Eva, “La (auto) representación en ruinas: *Lumpérica* de Diamela Eltit”, en *Casa de las Américas*, Nro. 43, enero-marzo de 2003 (130-136).
- KIRKPATRICK, Gwen, “El hambre de ciudad de Diamela Eltit: forjando un lenguaje del Sur”, en Bernardita Llano (ed.), *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2006 (33-68).
- KOHUT, Karl y José MORALES SARAIVA, *Literatura chilena hoy*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2002.
- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006 (Primera edición: París: Editions du Seuil, 1980).
- KULAWIK, Krzysztof, *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberomericana Vervuert, 2009.

- LABANYI, Jo, "Topologies of Catastrophe: Horror and Objection in Diamela Eltit's *Vaca sagrada*", en Anne Brooksbank Jones y Catherine Davies (eds.), *Latin America Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. Nueva York: Oxford University Press, 1996 (85-103).
- LABANYI, Jo, "Cuerpos des-organizados: la política del amor en *El infarto del alma*", en María Inés Lagos (ed.), *Monográficas Nro.2. Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000 (71-89).
- LAGOS CAAMAÑO, Jorge, "Singularidad y heterogeneidad en *Purgatorio* de Raúl Zurita (1979)", en *Estudios Filológicos*, Nro. 34, 1999 (15-25).
- LAGOS, María Inés, "Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: *Lumpérica* y *El cuarto mundo*", en Juan Carlos Lértora, *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993 (127-140).
- LAGOS, María Inés, "Cuerpo y subjetividad en narraciones de Andrea Maturana, Ana María del Río y Diamela Eltit", en *Revista Chilena de Literatura*. Nro. 50, 1997 (97-107).
- LAGOS, María Inés, "Mujer, escritura y dictadura en torno a *Los Vigilantes* de Diamela Eltit", *Proyecto Patrimonio*, 2000 (Disponible en: <http://www.letras.s5.com/eltit280902.htm>).
- LAGOS, María Inés (ed.), *Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- LAGOS, María Inés, "Subjetividades corporalizadas: *Maldito amor* de Rosario Ferré y *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit", en *Nomadías* Nro. 10, 2009 (87-110).
- LAGOS, Jorge, "El continuum en *El túnel* de Ernesto Sábato", en *Estudios Filológicos* Nro. 39, 2004 (167-178).
- LARRAÍN, Pablo, *Tony Manero*. Santiago, 2008.
- LARRAÍN, Pablo, *Post Mortem*. Santiago, 2010.
- LAZZARA, Michael J., *Prismas de la memoria. Narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.

- 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*. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana, 2009 (155-164).
- LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Buena Vista, 1995.
- LE BRETON, David, *El silencio, aproximaciones*. Madrid: Ediciones sequitur, 2009.
- LE GOFF, Jacques y Nicolas TRUONG, *Una historia del cuerpo en la edad media*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LEMEBEL, Pedro, *La esquina es mi corazón*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1995.
- LEMEBEL, Pedro, *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago: LOM, 1996.
- LEMEBEL, Pedro, *De perlas y cicatrices*. Santiago: LOM, 1998.
- LEMEBEL, Pedro, *Tengo miedo torero*. Santiago: Seix Barral, 2001.
- LEPPE, Carlos, *El perchero*. Acrílico, madera, fotografía y bronce. Galería Módulos y Formas, Santiago, 1975.
- LEPPE, Carlos, *Retrato con hilos*. Fotografía. Galería Sur, Santiago, 1975.
- LEPPE, Carlos, *El día que me quieras* (Registro fotográfico de Performance). Santiago: 1981 (Disponible en: [espaivisor.com/images/Leppe%20%237.El%20d%EDa%20que%20me%20quieras.pdf](http://espaivisor.com/images/Leppe%20%237.El%20d%EDa%20que%20me%20quieras.pdf)).
- LÉRTORA, Juan Carlos, *Diamela Eltit. Una poética de literatura menor*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993.
- LÉRTORA, Juan Carlos, “Categorías postmodernistas y la narrativa de Diamela Eltit”, en *Revista de Lingüística y Literatura* Nro. 5, 1992 (65-73).
- LÉRTORA, Juan Carlos, “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: Editorial Cuarto Propio, 2000 (156-157).

- LÉRTORA, Juan Carlos, “Diamela Eltit, convergencias”, en revista *Taller de letras* Nro. 32, 2003 (179-185).
- LÉRTORA, Juan Carlos, “Emociones, hablas y fronteras en *Los Vigilantes*”, en *Revista Casa de las Américas* Nro. 230, 2003 (126-129).
- LÉRTORA, Juan Carlos, *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2006.
- 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 (15-29).
- LESKINEN, Auli, *La huella de Eros y Thánatos en la narrativa de Diamela Eltit*. Helsinki: Editorial Facultad de Artes de la Universidad de Helsinki, 2007.
- LILLO, Mario, “La novela de la dictadura en Chile”, en *Alpha* Nro. 29, Diciembre de 2009 (41-54).
- 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: Editorial Cuarto Propio, 2006 (103-141).
- LLANOS, Bernardita, *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile: Brunet, Bombal und Eltit*. New York: Lewisburg Bucknell University Press, 2009.
- LLANOS, Bernardita, “Mitos y madres en la narrativa de Diamela Eltit”, en Rubí Carreño Bolívar (ed.) *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid: Iberoamericana, 2009 (109-116).
- LORENZANO, Sandra, “Cicatrices de la fuga”, en María Inés Lagos (ed.), *Monográficas Nro.2. Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000 (109-123).
- LÜTTECKE, Janet A., “*El cuarto mundo* de Diamela Eltit”, en *Iberoamericana* Nro. 60, 1994 (1081-1088).

- MANDEL, Claudia, “Notas sobre la categoría de *lo abyecto* en las artes visuales contemporáneas”, en *Escena* Nro.36, 2013 (7-12).
- MARTÍNEZ, Juan Luis, *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo, 1977.
- MARTÍNEZ, Juan Luis, *La poesía chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1978.
- MARTÍNEZ-PULET, José Manuel, “Cuando el dolor quiebra cuerpo y voz: sobre el *Filoctetes* de Sófocles”, en *A parte Rei. Revista de filosofía*. Nro. 61, enero 2009 (1-12) (disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>).
- MARTÍNEZ, Luz Ángela, “La dimensión espacial en *Vaca sagrada* de Diamela Eltit: la urbe narrativa”, en *Cyber Humanitatis* Nro.3, 1997 (1-18).
- MASIELLO, Francine, “Tráfico de identidades: mujeres, cultura y política de representación en la era neoliberal”, en *Revista Iberoamericana* Nros. 176-177, 1996 (745-766).
- MASIELLO, Francine, “*Los trabajadores de la muerte, estética y mercado*”, en María Inés Lagos (ed.), *Nomadías, Monográficas Nro.2 Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000 (165-180).
- MASIELLO, Francine, “El trabajo de la novela”, en *Casa de las Américas* Nro. 230, enero-marzo de 2003 (136-140).
- MASIELLO, Francine, “Cuerpo y catástrofe”, en *Independencias: memoria y futuro. Congreso Internacional de IILI*. Georgetown University, 9-12 de 2010 (Disponible en: <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Masiello.pdf>).
- MATURANA, Andrea, *El daño*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- MATUS, Álvaro. 2007. “Esta es una novela del derrumbe”, en *Revista de libros* de El Mercurio domingo 15 de agosto de 2007. (Disponible en: <http://www.letras.s5.com/de160707.htm>).
- MEDINA-SANCHO, Gloria, “*El infarto del alma: un tributo a la memoria afectiva*”, en *Revista Iberoamericana* Nro. 210, enero-marzo 2005 (223-239).
- MERUANE, Lina, *Póstuma*. Santiago: Editorial Planeta, 2000.

- MONTECINO, Sonia, *La revuelta*. Santiago: Editoriales del Ornitorrinco, 1988.
- MOULIAN, Tomás, *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 1997.
- MOSCOSO, Javier, *Historia cultural del dolor*, México. Taurus, 2011.
- MORALES, Leonidas, *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.
- MORALES; Leonidas, *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- MORALES, Leonidas, *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004.
- MORALES, Leonidas, “El ensayo como estrategia narrativa”, en *Atenea* Nro. 490, 2004 (131-144).
- MORALES, Leonidas, *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008.
- MOREIRAS, Alberto y Nelly RICHARD (eds.), *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- NÁTER, Miguel Ángel, “José Donoso o el eros de la homofobia” en *Revista chilena de literatura* Nro. 68, abril de 2006 (123-140).
- NEUSTADT, Robert, *(Con)fusing Signs and Postmodern Positions. Spanish American Performance, Experimental Writing, and the Critique of Political Confusing*. New York: Garland Publishing, 1999.
- NEUSTADT, Robert, *Cada Día, La Creación de un Arte Social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- NITSCHACK, Horst, “El ensayo chileno pos 1973”, en Karl Kohut y José Morales (eds.) *Literatura chilena hoy*. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana, 2002 (149-162).
- NOEMI, Daniel, “El supermercado nuestro de cada día: literatura, traición y mercado alegórico”, en *Casa de las Américas* Nro.230, enero-marzo 2003 (141-147).

- NOEMI, Daniel, "Sujetos de la memoria. Sujetos a la memoria", en *Taller de letras* Nro. 49, 2011 (171-180).
- NORAT, Gisela, *Marginalities: Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*. Newark: University of Delaware Press, 2002.
- OLEA, Raquel, "El cuerpo-mujer: Un corte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit", en *Revista Chilena de Literatura* Nro. 42, 1993 (165-171).
- OLEA, Raquel, "De la épica del lumpen al texto sudaca", en Raquel Olea (ed.), *Lengua víbora: producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio/Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, 1998 (47-82).
- OLEA, Raquel, *Escrituras de la diferencia sexual*. Santiago: LOM, 2000.
- OLEA, Raquel, "Contrapuntos narrativos: lenguaje verbal e imagen visual en *Lumpérica* de Diamela Eltit", en *Taller de letras* Nro. 43, 2008 (175-187).
- OLÍVAREZ, Carlos (ed.), *Nueva narrativa chilena*. Santiago: LOM, 1997.
- OPAZO, Cristian, "De la crueldad (Diamela Eltit y las reivindicaciones del teatro chileno)" en Rubí Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Madrid: Iberoamericana, 2009 (225-238).
- ORREGO LUCO, Luis, *Casa grande*. Santiago: Zig-Zag, 1908.
- ORTEGA, Julio, "El polisistema narrativo de Diamela Eltit" en Rubí Carreño Bolívar (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago: Iberoamericana, 2009 (49-60).
- OSÉS, Darío, *Machos tristes*. Santiago: Editorial Planeta, 1992.
- OSTORNOL A., Antonio, *Los recodos del silencio*. Santiago: Editorial Aconcagua, 1982.
- OYARZÚN, Kemy, "Corruptos por la impresión: vigencia de *Lumpérica* hoy", en Rubí Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Madrid: Iberoamericana, 2009 (133-146).

- PAATZ, Annette, “Cuerpos sociales, antes y después: desde Manuel Rojas a Diamela Eltit”, en Annette Paatz y Janett Reinstädler (eds.), *Arpillera sobre Chile. Cine, teatro y literatura antes y después de 1973*. Berlín: Editorial Walter Frey, 2013 (99-116).
- PARRA, Marco Antonio de la, *El deseo de toda ciudadana*. Santiago: Editorial del Ornitorrinco, 1986.
- PASTÉN, Agustín, “Radiografía de un pueblo enfermo: la narrativa de Diamela Eltit” en *A contracorriente* Nro. 1, 2012 (88-123).
- PEDRAZA GÓMEZ, Zandra, “El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social”, en *Iberoamericana* Nro. 15, 2004 (4-19).
- PÉLAGE, Catherine, “Pía Barros y Diamela Eltit: transgresión y literatura femenina en Chile”, en *La palabra y el hombre* Nro. 114, 2000 (59-77).
- PERA, Cristóbal, *El cuerpo herido. Un diccionario filosófico de la cirugía*. Barcelona: Acantilado, 2003.
- PETIT, Magdalena, *La Quintrala*. Santiago: Zig-Zag, 1992 (Primera Edición: Santiago: Zig-Zag, 1934).
- PINOCHET UGARTE, Augusto, *Mensaje a la mujer chilena (Discurso leído en el acto organizado por la Secretaría Nacional de la Mujer)*. Santiago: Editorial Nacional Gabriela Mistral, 1976 (5-10).
- PINO-OJEDA, Waleska, “Diamela Eltit: el letrado y el lumpen”, en *Journal of Iberian and Latin American Studies*. Nro. 2, 1999 (23-43).
- PINO-OJEDA, Waleska, *Sobre castas y puentes: conversaciones con Elena Poniatowka, Rosario Ferré y Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- PIÑA, Juan Andrés, *Conversaciones con la Narrativa Chilena*. Santiago: Editorial Los Andes, 1991.
- POBLETE, Nicolás, “Artesanos de palabras: la experiencia del taller literario de Diamela Eltit: 1995-1998”, en Rubí Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Madrid: Iberoamericana, 2009 (325-330).



- POPE, Randolph D. 2000. “La resistencia en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit”, en María Inés Lagos (ed.), *Monográficas Nro.2. Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000 (35-53).
- POTVIN, Claudine, “Nomadismo y conjetura: utopías y mentira en *Vaca sagrada* de Diamela Eltit”, en María Inés Lagos (ed.), *Monográficas Nro.2. Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000 (57-68).
- PRADO, Marcela, “Los sentidos vigilantes”, en *Et Cetera* Nro. 3, 1999 (25-30).
- PRADO, Marcela, “Signos de una poética de la crisis”, en *Et cetera* Nro. 4, 2000 (209-219).
- PRADO, Pedro, *Alsino*. Santiago: Editorial Minerva, 1920.
- PRATT, Mary Louise, “Des-escribir a Pinochet: desbaratando la cultura de miedo en Chile”, en María Inés Lagos (ed.), *Monográficas Nro.2. Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000 (17-33).
- REINSTÄDLER, Janett, “No deje que el olvido nos mate dos veces: la política de la memoria en el teatro chileno de mujeres antes y después de 1973”, en Annette Paatz y Janett Reinstädler (eds.), *Arpillera sobre Chile. Cine, teatro y literatura antes y después de 1973*. Berlin: Verlag Walter Frey, 2013 (61-84).
- RICHARD, Nelly, (ed.), *Márgenes e Instituciones, Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007 (Primera edición: Santiago: FLACSO, 1987).
- RICHARD, Nelly, “Berlin und die Chilenische Kunst”, en *Cirugía Plástica, Konzepte Zeitgenössischer. Kunst Chile 1980-1989*. Catálogo de la exposición en la Staatliches Kunsthalle de Berlín del 14.09-18.10.1989. Berlín: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1989 (12-23).
- RICHARD, Nelly, *Masculino-femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.
- RICHARD, Nelly, *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poética de la crisis)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.

- RICHARD, Nelly, *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- RICHARD, Nelly, *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- RICHARD, Nelly, “Las retóricas del cuerpo“, en Nelly Richard (ed.), *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007 (141-144).
- RICHARD, Nelly, “Prólogo”, en Diamela Eltit, *Lumpérica*, Santiago: Seix Barral, 2008 (7-11).
- RICHARD, Nelly, *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones UDP, 2010.
- RÍO, Ana María del, *Óxido de Carmen*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1986.
- RÍO, Ana María del, *Los siete días de la señora K*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1991.
- RIOS, Valeria de los, “Cuenta regresiva: imagen, texto y la cuestión del observador”, en Rubí Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana, 2009 (261-272).
- RIVERA SOTO, José Antonio, “La muerte del tiempo utópico en *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit”, en *Acta literaria* Nro.39., II semestre de 2009 (125-130).
- ROMÁN, Nicolás, “El deseo el cuerpo y el secreto como formas de subjetivación en María Luisa Bombal”, en *Aisthesis* Nro. 51, 2012 (171-184).
- ROJAS, Manuel, *Hijo de ladrón*. Madrid: Editorial Cátedra, 2001 (Primera edición: Santiago: Nascimento, 1951).
- ROJAS, Sergio, “Cuerpo, lenguaje y desaparición”, en Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000 (177-188).
- ROJAS RODRÍGUEZ, María Eugenia, “El discurso del sujeto histórico en la novela *El cuarto mundo* de Diamela Eltit”, en *Revista de Lenguas Modernas* Nro. 17, 2012 (41-49).

- SÁNCHEZ, Cecilia, *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Santiago: Universidad ARCIS/Editorial Cuarto Propio, 2005.
- SARDUY, Severo, *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- SAÚL, Ernesto, *Pintura social en Chile*. Santiago: Quimantú, 1972.
- SCARABELLI, Laura, “La narrativa de Diamela Eltit y los límites del testimonio hispanoamericano”, en *Confluente* Vol. 4 Nro. 2, 2012 (297-312).
- SCARRY, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking the World*. New York: Oxford Univ. Press, 1985.
- SCHULZ-CRUZ, Bernard, “Jorge Edwards: las novelas escritas bajo la dictadura”, en *AIH. Actas XI*, 1992 (243-250).
- SEPÚLVEDA, Magda, “Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario”, en *Acta literaria* Nro. 37, II Semestre, 2008 (67-80).
- SERRANO, Marcela, *Nosotras que nos queremos tanto*. Santiago: Editorial Los Andes, 1991.
- SHAW, Donald, *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Editorial Cátedra, 1999.
- SKÁRMETA, Antonio, *Soñé que la nieve ardía*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.
- SÓFOCLES, *Tragedias*. Madrid: Gredos, 1982.
- SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona: Contemporánea, 2008 (*La enfermedad y sus metáforas*. Primera edición: Nueva York: Farrar, Straus and Giroux 1978; *El sida y sus metáforas*. Primera edición: Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1989).
- SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2007 (Primera edición: Nueva York: Picador/Farrar, Straus and Giroux, 2003).
- SOTOMAYOR, Aurea María, “Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en la narrativa de Diamela Eltit”, en Sara Castro-Klarén (ed.), *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, 2003.

- SPILLER, Roland et al. (eds.), *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine y sociedad*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.
- SUÁREZ VELÁZQUEZ, Mariana Libertad, “Con luz natural: divergencias, fragmentos y calcos en las escrituras de mujer del Chile contemporáneo”, en *Iberoamericana* Nro. 13, 2004 (63-77).
- TARRAB, Alejandro, “Intertextualidad científica en *Purgatorio* de Raúl Zurita”, en *Especulo. Revista de estudios literarios*, Nro. 37, 2007 (Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/purgator.html>).
- TIERNEY TELLO, Mary Beth, *Allegories of Transgression and Transformation, Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*. Albany: State University of New York Press, 1996.
- TIERNEY TELLO, Mary Beth, “Testimonio, ética y estética de Diamela Eltit”, en Bernardita Llano (ed.), *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2006 (69-102).
- TRAFÁ, Sylvia, *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual*. Santiago: Ril Editores, 1998.
- VALENTE, Ignacio, “El cuerpo es un horror y es una gloria: *El cuarto mundo*”, en *Revista de libros* de El Mercurio, 21 de mayo de 1989.
- VALLEJO, César, *Los heraldos negros*, Málaga: Edición de René de Costa, 1992 (Primera edición: Lima: Talleres de la Penitenciaría de Lima, 1919).
- VALLEJO, César, *Trilce*, Madrid: Editorial Castilla, 1991 (Primera edición: Lima: Talleres de la Penitenciaría de Lima, 1922).
- VALLEJO, César, *Poemas humanos*. Madrid: Editorial Castilla, 1988 (Primera edición: Lima: Edición con Facsímiles, 1968).
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Foucault: Los Anormales, una genealogía de lo monstruoso. Apuntes para una historiografía de la locura”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Nro. 34, 2012 (1-18).

VARGAS LLOSA, Mario, *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1981.

VERES, Luis, “Metaliteratura y estereotipos”, en *Especulo. Revista de estudios literarios*, 2010 (disponible en: [pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/metaeste.html](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/metaeste.html)).

VILCHES-NORAT, Vanessa, *El testimonio: sistema literario alternativo*, Rhode Island: Brown University Press, 1990.

WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen, 1984.

WILLIAMS, Raymond L., *The Postmodern Novel in Latin America: Politics of Culture and the Crisis of Truth*. New York: St. Martin's Press, 1995.

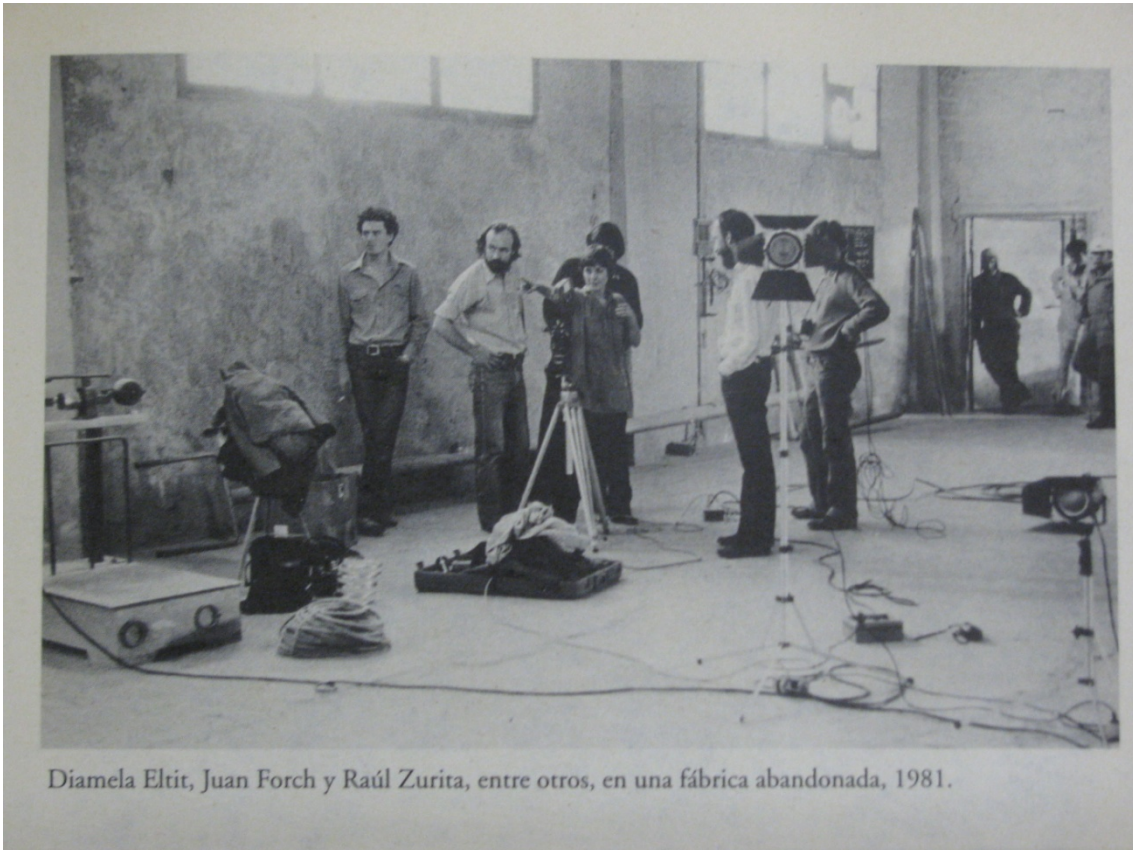
ZAMBRA, Alejandro, *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2006.

ZURITA, Raúl, *Purgatorio*. Santiago: Editorial Universitaria, 1979.

ZURITA, Raúl, *INRI*, Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2003.

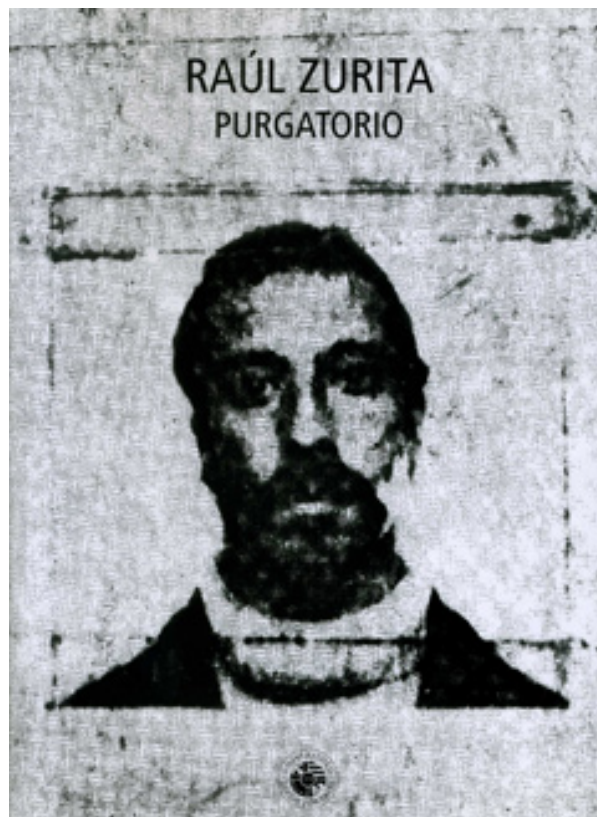
## 8. Anexos

### Anexo I



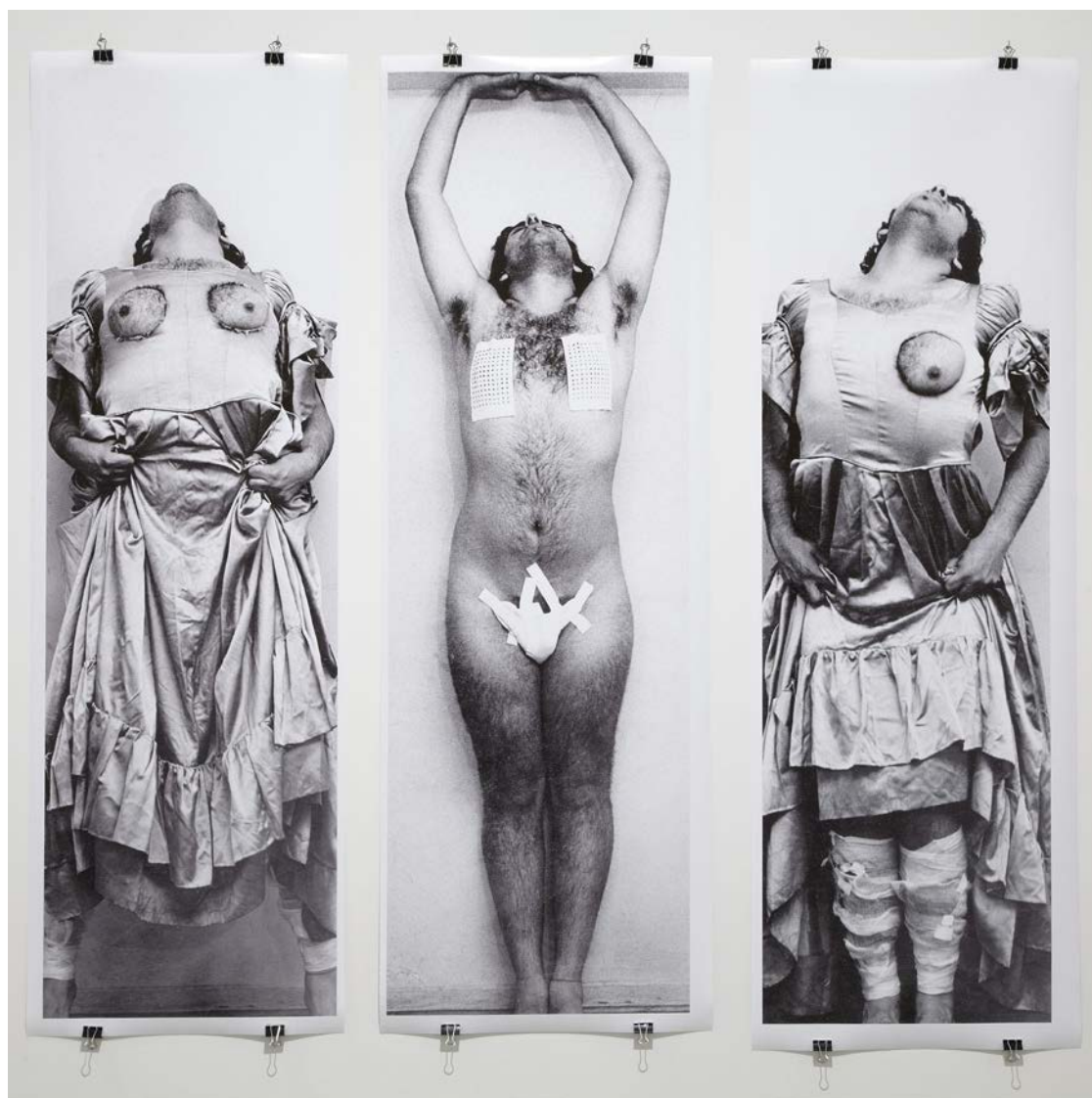
Diamela Eltit, Juan Forch y Raúl Zurita, entre otros, en una fábrica abandonada. Corresponde al período de creación visual en CADA (1981).

Anexo II



Fotografía de Raúl Zurita en *Purgatorio* (1979)

Anexo III



*El perchero* (1975) de Carlos Leppe



## Anexo IV



*El cadáver, el tesoro* (1991) de Eugenio Dittborn

## Anexo V



Colectivo Yeguas del Apocalipsis, "Refundación de la Universidad de Chile", 1988. *Performance e intervención* realizada en la Universidad de Chile, Santiago. Archivo Pedro Lemebel.

Registro de la performance e intervención *Refundación de la Universidad de Chile* (1988) del Colectivo Yeguas del Apocalipsis

**Anexo VI**



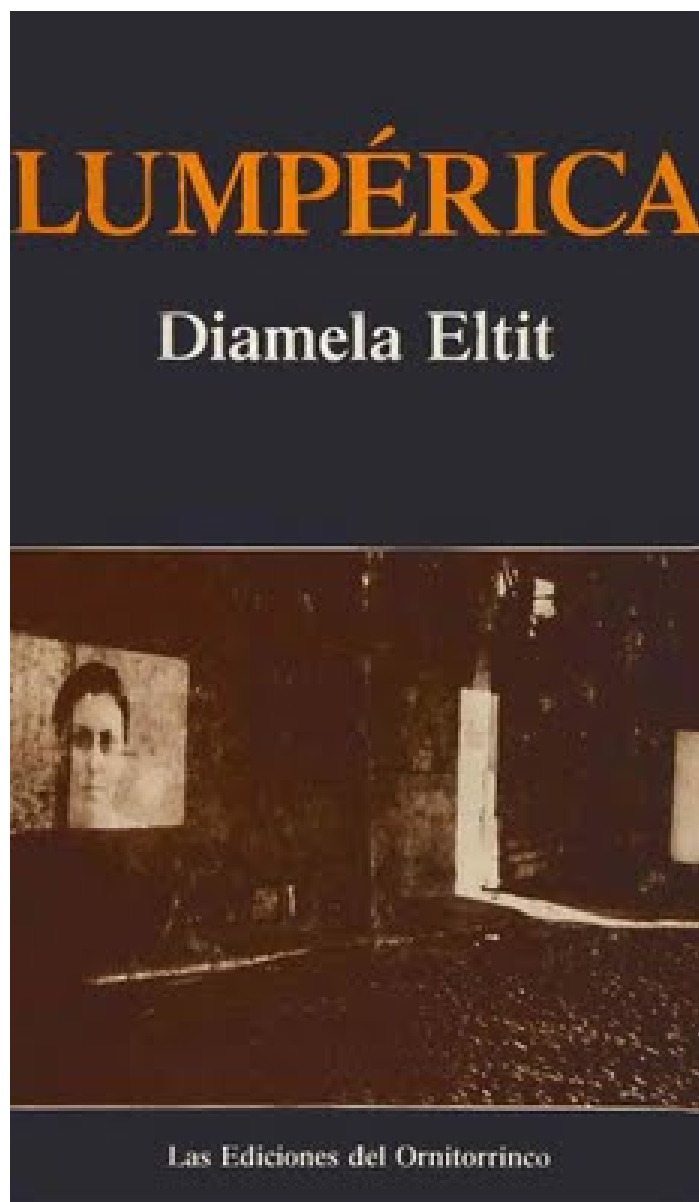
Diamela Eltit en *Zona de dolor*. Fotografía por Lotty Rosenfeld, Santiago (1980).

Anexo VII



Fotografía que forma parte de *Lumpérica* (1983)

Anexo VIII



Portada de la primera edición de *Lumpérica*.  
Por Las Ediciones del Ornitorrinco, Santiago (1983).

## Anexo IX



De *El infarto del alma* pareja de internos del Hospital Psiquiátrico Dr. Philippe Pinel de Putaendo. Fotografía por Paz Errázuriz (1994).

# Curriculum Vitae

## Angaben zur Person

Nachname	Zambrano Alvarado
Vornamen	Fabiola Andrea
Geburtsdatum	9. Juli 1981
Geburtsort	Valdivia, Chile
Staatsbürgerschaft	chilenisch

## Berufserfahrung

WiSe 2013/2014	Universität Göttingen: Dozentin des Seminars „Imaginario coloniales“
WiSe 2012/2013	Univ. Göttingen: Dozentin des Seminars „Poesía étnica“ (Poesía indígena latinoamericana)
SoSe 2012	Univ. Göttingen: Vortrag „ <i>Tengo miedo torero</i> de Pedro Lemebel“ als Teil der Ringvorlesung „Gender Studies“
SoSe 2011	Univ. Göttingen: Vortrag „ <i>Lumpérica</i> de Diamela Eltit“ als Teil der Ringvorlesung „Literatura hispanoamericana actual“
SoSe 2009	Univ. Göttingen: Assistentin der Vorlesung „Literatura hispanoamericana“
03/2008 bis 05/2008	S. María La Blanca Gymnasium, Valdivia: Lehrerin für Sekundarstufe Spanisch
10/2007 bis 12/2007	Los Avellanos Gymnasium, Valdivia: Lehrerin für Sekundarstufe Spanisch
03/2007 bis 09/2007	Universität Austral de Chile, Valdivia: Dozentin der Vorlesung „Comunicación efectiva en lengua materna“, Assistentin der Vorlesung „Fundamentos de la cultura contemporánea“
10/2006 bis 02/2007	Univ. Göttingen: Assistentin der Vorlesung „Literatura Naturalista / Realista Española“ und des Kurses für fortgeschrittenes Spanisch
2006 bis 2007	Universität Austral de Chile, Valdivia: Forschungsassistentin für das Projekt „Persistencia del mito de El Dorado en el siglo XX“
09/2005 bis 12/2005	María Auxiliadora Gymnasium, Valdivia: Lehrerin für Sekundarstufe Spanisch

## Studium und Bildung

10/2008 bis 08/2015	Doktorandin an der Universität Göttingen: Doktorarbeit „Textualización del cuerpo en la narrativa de Diamela Eltit“, Betreuerin PD Dr. Annette Paatz
06/2008 bis 09/2008	Deutsch-Intensivkurs am interDaF Leipzig
04/2008	Magister in zeitgenössischer hispano-amerikanischer Literatur, Magisterarbeit „El encierro en <i>Lope de Aguirre, traidor</i> de José Sanchis Sinisterra“
10/2006 bis 02/2007	Austauschsemester an der Universität Göttingen (Romanisches Seminar)
09/2005 bis 12/2007	Studium der hispano-amerikanischen Literatur an der Universität Austral de Chile, Valdivia
08/2005	Sprach- und Kommunikationslehrer: Masterarbeit „Pensamiento crítico en la formación docente inicial, un estudio descriptivo“
03/2000 bis 08/2005	Studium Sprach- und Kommunikationslehre an der U. Austral de Chile, Valdivia
1995 bis 1999	María Auxiliadora Gymnasium in Valdivia, Chile
1987 bis 1994	Grundschule in Valdivia, Chile

## Stipendien

2008 bis 2012	Stipendium des DAAD und CONICYT für Doktorarbeit in Deutschland
2005 bis 2007	Akademisches Begabtenstipendium der Fakultät für Philosophie und Geisteswissenschaften der Universität Austral de Chile
10/2006 bis 02/2007	Akademisches Austauschstipendium der Universität Austral de Chile und der Universität Göttingen (romanisches Seminar)

## Sprach- und Computerkenntnisse

Spanisch	Muttersprache
Deutsch	fortgeschritten
Englisch	fließend
Portugiesisch	fortgeschritten
Computerkenntnisse	Microsoft Word, Excel, PowerPoint; Betriebssysteme Windows und Linux

## Außerberufliche Aktivitäten

SoSe 2012	Mitorganisation der Vortrags- und Ausstellungsreihe „Reise zu den Menschen der Erde“ und öffentlicher Vortrag “Einführung in die Literatur der Mapuche” (Universität Göttingen)
06/2008-09/2008	Intensiv-Deutschkurs am InterDaF Leipzig
05/2008	Reise in Chile und Argentinien, Vorbereitung der Ausreise nach Deutschland
1998 bis 1999	Ehrenamtliche Tätigkeit in einem Kinderheim nahe Valdivia (Unterricht und Freizeitaktivitäten für die Kinder)

## Veröffentlichungen und Vorträge

10/2015	IV Reunión Anual y II Encuentro Científico Interdisciplinario Red INVECA, Frankfurt am Main: Vortrag “Representación del cuerpo en la narrativa de Diamela Eltit”.
03/2011	18. Deutscher Hispanistentag, Passau: Vortrag „El dolor en <i>Jamás el fuego nunca</i> de Diamela Eltit“
06/2009	Teilnahme am Kongress „Asi hablan y escriben las mujeres“, Bern
03/2009	Teilnahme am 17. Deutscher Hispanistentag, Tübingen
08/2006	VII. andine Tagung lateinamerikanischer Literatur (JALLA 2006), Bogotá: Vortrag “Inés de Atienza y Elvira de Aguirre, mujeres en los márgenes”
11/2005	XVII. nacionales und IV. internacionales Treffen der Forscher in Pädagogik (ENIN), Santiago: Vortrag “Pensamiento crítico en la formación docente inicial, un estudio descriptivo”
2005	Internationaler Kongress der Studierenden der Geisteswissenschaften, Buenos Aires: Vortrag “ <i>Otredad</i> en la poesía de Roberto Juarroz”