





Ensayo / Literatura

ESCENARIOS DEL NUEVO MILENIO.

La narrativa de Diamela Eltit
(1998-2018)



LAURA SCARABELLI

ESCENARIOS DEL
NUEVO MILENIO.
La narrativa de Diamela Eltit
(1998-2018)



Ensayo / Literatura

EDITORIAL
CUARTOPROPIO

La presente publicación ha sido realizada en el marco del proyecto PRIN 2015: “La letteratura di testimonianza nel Cono Sur (1973-2015): nuovi modelli interpretativi e didattici”, financiado por el Ministerio Italiano para la Educación y la Investigación (MIUR).

ESCENARIOS DEL NUEVO MILENIO.

La narrativa de Diamela Eltit
(1998-2018)

© Laura Scarabelli

I.S.B.N. 978-956-396-000-6

© Editorial Cuarto Propio
Luis Uribe 2435, Ñuñoa, Santiago
Fono: 22 792 6518
www.cuartopropio.com

Edición: Paloma Bravo
Diseño y diagramación interior: Alejandro Álvarez
Diseño de tapa: Beatrice Scaccia
CAN GODDESSES PRAY? | 2017 |
lápiz, pastel, óleo, tiza y cera sobre papel | diám. 29 cm.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

1ª edición, marzo de 2018

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile
y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

ÍNDICE

Movimiento de entrada. La extensión de la palabra: un campo imaginativo para el nuevo milenio	11
1. Sueños del porvenir: el mundo se hace mercado <i>Los trabajadores de la muerte</i> (1998)	25
2. <i>Mano de obra</i> (2002): los cautivos del <i>mall</i>	57
3. Entre espejos y espejismos, el testigo. <i>Puño y letra</i> (2005)	91
4. <i>Jamás el fuego nunca</i> (2007). Disgregación celular y compromiso óseo	117
5. <i>Impuesto a la carne</i> (2010): hacia una nueva épica de la resistencia	141
6. Vulnerabilidad, contagio, creación: <i>Fuerzas especiales</i> (2013)	171
Movimiento de salida. Sumar cuerpos (de)ambulantes y palabras desobedientes	197
Referencias bibliográficas	207



A la memoria de Giuseppe Bellini,
magister vitae



MOVIMIENTO DE ENTRADA

LA EXTENSIÓN DE LA PALABRA: UN CAMPO IMAGINATIVO PARA EL NUEVO MILENIO

Diálogo

La lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan, de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia. Sea cual fuere su refinamiento, el estilo siempre tiene algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. Sus referencias se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia: es la “cosa” del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad.

Barthes, “¿Qué es la escritura?”

Estas palabras de Roland Barthes, capaces de explorar los misterios del estilo de un escritor —aquella dimensión vertical que empuja a forzar las mallas de la lengua, a torcer sus confines hasta su punto de ruptura, a evadirse de su territorio plano—, me parecen una excelente puerta de entrada para el conjunto de reflexiones que reúne este libro.

Protagonista absoluta es la escritura, una escritura que se configura como un espacio de tensión entre la lengua y el estilo, un arte que fuerza los límites del verbo, que recorre su superficie lisa buscando el lugar exacto donde dejarlo germinar, solitario ejercicio siempre inacabado para comprender la realidad en el

lenguaje indagando sus excedencias, sus exuberancias, sus restos. Una escritura de los umbrales, de los bordes, que roza el más allá, que habita la significación en toda su complejidad, polifonía y ambigüedad. Una escritura que se hace compromiso¹ entre la libertad de la significación y la historia del signo, entre la creatividad y la tradición, entre el genio y la cita. Una escritura responsable del destino del otro, de los otros: la escritura de Diamela Eltit.

Sostiene la autora:

Me he resignado a la idea de que tengo la cabeza que tengo y no otra; solo tengo la sintaxis que tengo. Mi lugar de conmovión estética y social, debo reconocerlo, está puesto en lados que resultan esquivos, en ciertos lugares en los que el poder o la norma, o el convenio (o como se llame) tiende a ajustar cuentas que al final siempre resultan desfavorables, desfavorecidas (en Lértora 1993: 173).

Esta declaración de intenciones subraya un preciso posicionamiento de la escritura y en la escritura. Se trata de un ejercicio de excavación en los escombros de la realidad, la exhibición de un signo poético que moviliza el lenguaje normado de las agendas políticas dominantes y obliga a mirar lateralmente, a descubrir fisuras de sentido que liberan la lengua y le permiten acoger en su trama nuevos sujetos en busca de legitimación.

Una movilización de este género remite siempre a un compromiso, a una responsabilidad que se transmite y condiciona el acto de lectura, implicando una reacción y una acción. El lector de Eltit no se puede eximir de una incursión en el texto, es más,

1 Y aquí uso la palabra compromiso en su doble acepción: compromiso como acuerdo, forma de mediación, y compromiso como obligación, responsabilidad. En ambos casos la presencia del otro es central, en línea con las argumentaciones de Barthes que definen la literatura como acto de solidaridad histórica (Barthes 1997: parte I, “¿Qué es la escritura?”).

no puede leerlo simple y pasivamente, tiene que intervenirlo, ocuparlo, asediarlo. No me refiero de ningún modo a un acto de dominación y control donde la obra se convierte en mero objeto de estudio descomponible gracias a sofisticados aparatos teóricos sino a una forma de hospitalidad y acogida de la palabra que reacciona con el pensamiento y el contexto cultural contaminándolos. La obra se impone en el escenario imaginativo de recepción, deja su huella y pretende respuestas.

Leer la narrativa de Diamela Eltit significa, por lo menos para mí, *activar un diálogo* con la escritora y sus textos², un diálogo polifónico y germinativo que se traduce en una compleja red de resonancias, ecos, repercusiones, réplicas³.

Este circuito dialógico justifica la exuberancia de *notas*, que aquí no se conciben en su función ancilar, como complemento de la argumentación, sino que se proponen crear una especie de interfaz, parafraseando el movimiento analógico de la interrogación; el razonamiento no se cierra en el marco de los distintos capítulos al presentar el clásico esquema dialéctico de tesis, antítesis

- 2 En realidad este diálogo se disemina en una tupida red intertextual. La palabra de Eltit convoca otras palabras que traducen las mismas inquietudes. Los filósofos, sociólogos, críticos de la literatura que cruzan estas páginas juegan un rol central en esta operación de aproximación indefinida que es la lectura. No están convocados para una mera ilustración del texto, su presencia dilata el movimiento analógico generado por los cuestionamientos y las problematizaciones puestas en escena en las novelas de la autora. Las múltiples conversaciones que se desencadenan a partir del acto de lectura no son únicamente conversaciones de papel. Se trata muy a menudo de conversaciones en carne y hueso, que proceden de diferentes ocasiones de encuentro. Voy a dar voz a estas voces en el último apartado de esta introducción.
- 3 No es casual que Eltit eligiera el mismo título para su última colección de ensayos. La escritura para la autora es copia indefinida de un original sin importancia, reproducción en serie, variante de un original perdido y quizás falso, otro de lo mismo. Y es una escritura que requiere siempre una forma de réplica, de respuesta, de intervención directa. Como bien afirma Sergio Rojas bajo el prisma de Roland Barthes, “Se trata de leer escribiendo: leer debiendo comprender, debiendo a esta escritura una comprensión. Para comprender leemos pero para ensayar la comprensión que se debe escribirnos” (2012: 29).

y síntesis, se mueve en la superficie de la página, reproduciendo dudas, fisuras, quiebres. Las notas, de este modo, adquieren un rol central porque contienen aquellas excedencias del discurso capaces de significar el proceso vivo, indeterminado y siempre provisional de la demanda permanente.

Puedo afirmar que esta actitud de escucha activa y creativa, una escucha que conlleva una problematización de lo leído, responde a una precisa demanda:

El lector (ideal) al que aspiro es más problemático, con baches, dudas, un lector más bien cruzado por incertidumbres. Y allí, en el margen, los múltiples márgenes posibles marcan, entre otras cosas, el placer y la felicidad, pero además el disturbio y las crisis (en Morales 2000a: 174).

Indicios de la voluntad de involucrar al lector en el amplio proceso de escritura se encuentran en la misma presencia de sus narradoras. Son mujeres que declaman su visión del mundo, la consistencia trágica de sus hazañas: recuerdan su pasado para cambiar el futuro e implican al lector en su juego memorioso, obligándolo a intervenir en el texto y hacerse cargo de su palabra. Una traducción que pasa por el cuerpo, las circunstancias, los escenarios culturales y sociales, un itinerario que, gracias al proceso de recepción, incluye nuevas instancias discursivas, nuevas visiones y problematizaciones. Un acto de diseminación de la brecha que origina la escritura, de apertura indefinida de las inquietudes que la habitan.

Escritura

El proyecto narrativo de Diamela Eltit se propone explorar los territorios de la problematización de la realidad y la subversión de sus dominios a través del cuestionamiento de los mecanismos canónicos de la escritura. Su palabra renuncia a la revolución formal como simple visión alternativa y subversiva del mundo, como nuevo modelo utópico de dicibilidad, para explorar los intersticios de la experiencia cotidiana y mostrar sus zonas oscuras, sus grietas, sus rupturas.

Un concepto operativo que puede contribuir a una definición de su densa y compleja poética es el de *margen*. La escritura de Diamela Eltit es liminar, se instala en una frontera, sondea los límites de la realidad y desbarata la dialéctica ordinaria de lo visible e invisible. Se propone iluminar campos ajenos a los regímenes convencionales de la representación; en el prisma del otro, del subalterno, edifica un campo de escritura que intenta elaborar respuestas a la exclusión gracias a la materialidad del lenguaje, una lengua que recrea en el fragmento y en el detalle, en sus ritmos sincopados, en sus repeticiones, en sus metáforas, la crisis, las coordenadas del mundo que vivimos, la alteración inexorable del tiempo y del espacio, la incorporación de lo real, en los recovecos de un sujeto dilatado que ha perdido sus confines.

Su incursión en el mundo artístico comenzó en el contexto de la dictadura de Augusto Pinochet. Junto con los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells y el poeta Raúl Zurita, fue una de las fundadoras del CADA (Colectivo de Acciones de Arte). El deseo de articular con fuerza un contradiscurso capaz de imponer un corte vertical a las diferentes formas de censura los llevó a desafiar los límites del lenguaje (tanto textual como visual), a evadirlo, a romper sus fronteras, sus márgenes, precisamente, a ir más allá de las palabras, a revelar sus mecanismos de funcionamiento y, al mismo tiempo, a problematizar sus articulaciones naturalizadas a través de un proceso de resemantización permanente.

Estos elementos son fundamentales para encontrar una vía de acceso al universo narrativo de la autora. El lector no se encuentra frente a fáciles senderos narrativos que puede explorar activando el infinito horizonte de los mundos posibles, más bien, precipita en un abismo que lo obliga a quebrar el denso espejo que irradia toda visión apaciguadora de la realidad.

Lo que más caracteriza su narrativa es la continua reelaboración y el replanteamiento de la diferencia a través de una palabra densa y dilatada, una *ex-tensión* que contribuye a erradicar los modelos únicos y totalizadores de representación.

En los pliegues de la condición posmoderna el escritor parece haber perdido toda capacidad (y voluntad) de control sobre su oficio, tanto la adhesión mimética a lo real como la exaltación demiúrgica del acto de creación han dejado de habitar la palabra. Lo que queda para la escritura es su función testimonial, su capacidad de traducción de la experiencia vivida a través de la exhibición de sus debilidades e impotencias, huellas obsesivas de la imposibilidad de plasmar la circunstancia vital. La propuesta de Eltit no presenta una simple operación de desmontaje de la lengua, dirigida a desvelar sus mecanismos de funcionamiento, quiere recuperar su 'grado cero' y exponer sus confines: la escritura se convierte en un movimiento continuo hacia lo desconocido, tensión en el más allá de los límites dialécticos. La narración se convierte en quiebre, apertura, movimiento hacia una dimensión otra.

Una escritura que lucha contra toda forma de expresión orientada a la visibilización plana de lo real. La autora conoce bien los riesgos de este proceso que contiene en sí mismo su lado oscuro, la implícita cancelación del otro que se inscribe en la inclusión de un punto de vista: una involuntaria condena al olvido, a la invisibilidad. Gracias a un lenguaje que se insinúa en las fisuras del proceso de significación más que en la plenitud del signo, problematiza los dispositivos de articulación del poder para postular una historia diferente, más inclusiva, capaz de ampliar

su visión a los sujetos del margen, a sus instancias y sus cuerpos. Estas voces marginales y marginadas ocupan la escena de su narrativa desde sus primeras novelas: *Lumpérica* (1983), emblema de la fragmentación del verbo en una plaza pública a través del cuerpo de L. Iluminada y celebración del caos como una nueva clave de interpretación del presente; *Por la patria* (1986), escena de resistencia frente a los poderes y discursos oficiales y primera elaboración de una épica de lo marginal; *El cuarto mundo* (1988), *Vaca Sagrada* (1991) y *Los vigilantes* (1994), donde la reflexión sobre la condición femenina es el pretexto para el cuestionamiento de la integridad del individuo y de la familia patriarcal; las experimentaciones testimoniales de *El padre mío* (1989), transcripción literal de la palabra de un vagabundo estructurada a partir de una serie de frases sincopadas que oscurecen el plano de la referencialidad y la transmisión del sentido; y *El infarto del alma* (1994), testimonio de un diálogo narrativo y fotográfico sobre el amor ambientado en el hospital psiquiátrico de Putaendo.

En todas estas obras emergen voces afásicas y rotas, voces redundantes que transmiten obsesivamente un mensaje inestable, de crisis, voces capaces de invadir la escritura e instalar un campo de cuestionamiento permanente. Voces que, en palabras de Eugenia Brito, “portan sólo la capacidad de significar las ruinas de su mundo, y que lo hacen desde la opresión que portan los significantes de su lengua” (2009: 45).

Dudas

Cuando empecé a acercarme al universo narrativo de Diamela Eltit, a partir de sus primeras obras, una duda constante empezó a insinuarse en mis prácticas de estudio y enseñanza, una problemática relacionada con mi *ubicación*. Me interrogaba sobre mi derecho a intervenir en el debate crítico en torno a la producción artística y literaria de la dictadura y posdictadura en

Chile sin haber experimentado en carne propia lo que significó el pinochetismo, sin haber oído el toque de queda, sin la visión de las patrullas en las calles, las fuerzas especiales, los restos de La Moneda.

Yo en mi tranquila casita milanesa, lejos de los bombardeos y de la violencia (recuerdos difusos de un pasado encapsulado en las conmemoraciones rituales del día de la memoria), yo en esta vieja Europa donde las guerras, las carestías, las epidemias, los conflictos religiosos son recuerdos difuminados del pasado⁴ y donde ‘conflicto’ y ‘revolución’ se han convertido en palabras frívolas, más indicadas para soportar cierta jerga futbolera que para diseñar los contextos geopolíticos de nuestra contemporaneidad.

Tenía que encontrar una vía, una apertura, una posibilidad de ingreso en una historia que no he vivido pero ha penetrado mi imaginario, una historia que no me pertenece pero me convoca, se impone a mi mirada. Sin este *movimiento de entrada* todo hubiera sido inútil: simple repetición de contenidos digeridos, palabras sin conciencia, edulcorada simplificación de una circunstancia permanentemente otra.

Fue así que decidí cambiar mi punto de vista y abrir la interrogación: ¿por qué esta escena de escritura⁵ mueve y remueve mi reflexión?, ¿cuáles son las conexiones entre la historia reciente de

4 Es muy sugerente a este propósito la tesis de Daniele Giglioli (2012) sobre la relación entre trauma y literatura en la narrativa italiana contemporánea. Una literatura de la inexperiencia, según Giglioli, basada en una actitud meramente pasiva y contemplativa, definitivamente mediada. Aunque me parezca interesante el punto de partida de Giglioli, el crítico no considera que la literatura no es tan solo síntoma de un mundo, también tiene una función política, puede intervenir en lo real iluminando ciertas zonas oscuras u olvidadas.

5 La definición no es mía, sino de Eugenia Brito. La poetisa y ensayista, en la línea de pensamiento de Derrida, utiliza el concepto de ‘escena de escritura’ para referirse al nuevo paradigma literario que se desarrolla en Chile durante la dictadura (1990). La imagen materializa a la perfección el acto de escritura disidente, proyectándolo en la superficie de la página y restituyendo toda la intensidad de los movimientos analógicos y dialógicos que convoca.

este país y mi historia personal?, ¿qué género de inquietudes se replican en estos textos, en estas figuras, en la sustancia de estos sujetos sin legitimación?

La respuesta no tardó en llegar. Los dispositivos del poder, las políticas de control sobre los cuerpos, los lenguajes oclusivos del mundo-mercado: estos residuos del paradigma totalitario siguen caracterizando nuestras vidas supuestamente democráticas. La presencia de ciertas formas de disciplinamiento está habitando definitivamente nuestra cotidianidad, una cotidianidad condicionada por el capitalismo y sus lógicas, una realidad que ‘coloniza’ a los ciudadanos, encasillándolos y catalogándolos como mercancía en serie.

Este género de inquietudes protagonizan mis reflexiones sobre la última fase de la narrativa de Diamela Eltit, seis novelas⁶ donde la autora, bajo el prisma de las transformaciones socioeconómicas determinadas por el golpe de Estado, se propone analizar las dinámicas del mundo convertido en mercado, un mundo condicionado por flujos de dinero y productos, más que por saberes e ideas, un mundo donde todo se vende y se compra. El imaginario de la dictadura militar se expande y enriquece con nuevas figuras pertenecientes al horizonte de la globalización: el nuevo teatro del totalitarismo global. Un desplazamiento de bordes y registros (Ortega 2009: 53) que caracteriza los *escenarios del nuevo milenio* aquí dibujados.

6 La producción narrativa de la autora se puede dividir en tres grandes momentos: las novelas de la dictadura, las novelas de la transición y las novelas de la globalización. En este trabajo me ocuparé de este último período. Volveré sobre esta cuestión en el capítulo 1, nota 1.

Escena

La escritura de Diamela Eltit procede por imágenes. La imagen verbal se puede concebir como núcleo estructural de la narración, territorio que reproduce el movimiento analógico de una palabra y se articula en territorio simbólico.

La arquitectura del paisaje literario de la autora se realiza gracias a técnicas y recursos que contribuyen a definir una estructura propia y reconocible: el flujo de conciencia, las marcas de oralidad, el *collage* y el montaje, el *flashback*, las figuras de la repetición, la metáfora, la alegoría, la metonimia, el acento épico. Las novelas no presentan el desarrollo de una historia sino la repetición de una misma escena⁷, la paulatina progresión de fragmentos de una misma imagen que cambia de intensidad, de encuadre, de tono. La acumulación de estos signos, siempre incompletos y móviles, genera un espacio de escritura que tiende a ocupar los vacíos, a recomponer un lugar originario perdido aproximándose a un abismo imposible de alcanzar. El acto de lectura se convierte en itinerario de búsqueda en una red intertextual indefinida, imagen que evoca otra imagen, palabra que resuena en otras palabras, ideas que se contaminan, se funden y confunden.

7 Para una profundización en los mecanismos que rigen el sistema simbólico y la identificación de una comunidad imaginada en las obras literarias, véase Pageaux 2007, sobre todo las páginas dedicadas a la noción de imaginario. El autor reconoce tres planos de observación para el estudio de la literatura: un nivel social e histórico, denominado campo literario, acudiendo a la definición de Pierre Bourdieu; un segundo nivel, estético y morfológico, donde se estudian las estructuras que rigen el texto; y un tercer nivel que se refiere más bien al plano de comunicación y recepción, contribuyendo a la formación de un imaginario común articulado por medio de metáforas culturales que tienen el importante objetivo de operar una mediación simbólica del mundo, capaz de transformarlo en un espacio comprensible y vivible. Este espacio o escena de escritura constituye el imaginario profundo del escritor, el conjunto de formas gracias a las cuales se apropia del mundo y lo transmite a los demás.

El recorrido que trazo en estas páginas se puede definir, análogicamente, como narración en imágenes. Central es la imagen del golpe, que esparce sus fragmentos en el territorio chileno y en el espacio de las novelas. Los mismos títulos evocan imágenes, mejor dicho, se abren a precisos escenarios imaginativos entregando al lector la densidad de su ambigua simbología: *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010), *Fuerzas especiales* (2013) y su última labor, todavía inédita en el momento en que escribo estas páginas, *Sumar* (2018). Los núcleos semánticos que conducen estas palabras (trabajador, mano de obra, fuego, impuesto, carne, fuerza, marcha) se combinan en diferentes arquitecturas textuales capaces de figurar el presente. El movimiento análogo que se produce esboza una cadena de metáforas vivas que se instalan en los textos, originando un espacio de escritura bien definido y reconocible: protagonistas femeninas cuentan (o sueñan) sus hazañas trágicas, historias de resistencia encerradas en espacios claustrofóbicos (tabernas, albergues, hospitales, cibercafés...) de un territorio indiferenciado y sumido en la violencia y el abuso; la memoria del pasado como arma, única posibilidad para restaurar fragmentos de deseo comunitario y salidas de la intrusión abarcadora del sujeto; el movimiento y la marcha como definitiva posibilidad de afirmación. Relatos que afirman la fuerza de la lengua acudiendo a figuras fónicas, sintácticas, tropos. Líneas de fuga, estas, hacia cierta conciencia de la derrota que domina el panorama crítico y cultural chileno, apertura a nuevas comunidades discursivas capaces de reactivar un pensamiento disidente y subversivo en el territorio anárquico del texto.

Metatextos

El ejercicio lingüístico que conduce la palabra hacia sus territorios más oscuros⁸ no es dominio exclusivo de la obra narrativa de Diamela Eltit, lo es también de su reflexión metaliteraria que enriquece y entra en diálogo con la ficción. Esta es la razón de los continuos movimientos de figuras que ocupan tanto los ensayos como la narrativa: el golpe, el temblor, los testigos, la farándula, el cuerpo, la red... En mis *escenarios* intento cifrar estos itinerarios que cruzan permanentemente la producción narrativa y ensayística de la autora y se mezclan con las distintas prácticas de lectura que atraviesan los principales paradigmas socioestéticos capaces de dibujar la contemporaneidad. Estos movimientos de ida y vuelta (el texto y la especulación metatextual, el campo cultural de análisis de la contemporaneidad, la recepción crítica) constituyen el terreno de mi elaboración y evidencian un preciso horizonte metodológico. La voluntad de cifrar en el análisis de la producción narrativa de Eltit su propia voz y su posicionamiento frente a ciertos temas e inquietudes que habitan la contemporaneidad refleja una estrategia de montaje del texto que se propone individuar la constante tensión entre especulación y creación, determinada por una serie de figuras paradigmáticas. Los comentarios, las observaciones, las declaraciones contenidas en sus tres recopilaciones de ensayos, *Emergencias* (2000), *Signos vitales* (2008) y *Réplicas* (2016), crean un extraordinario juego intertextual con la obra narrativa y aportan pistas de lectura para entrar en el imaginario de la autora. Las numerosas referencias a la así

8 Estoy de acuerdo con la apreciación de Gwen Kirkpatrick cuando afirma que el lenguaje de Diamela Eltit “no pretende ser un lenguaje adánico pero tiende a veces hacia la glosolalia, la condición de visitación del lenguaje donde ni el hablante poseído puede comprender lo que dice” (2006: 63). La liberación del significante y el énfasis en su dimensión pura, desvinculada de la encarnación semántica, restituye vida propia y potencia al habla, borrando todos los vínculos y las mallas de la disciplina y del poder.

llamada *theory* (tanto la *French theory* como el *Italian thought*) constituyen líneas laterales que se pueden recorrer para explicar algunos fenómenos de la contemporaneidad, especie de irradiaciones que amplían el horizonte trazado por la misma autora, en su función de mediación entre su imaginario y el mundo en el que vive (que no es otra cosa que su obra, su creación poética).

Voz de voces, polisistema⁹

Quiero concluir afirmando que las reflexiones contenidas en estas páginas no me pertenecen. Prefiero pensarlas como la resonancia de una serie de encuentros, convergencias y colisiones con *voces* que han cruzado mi camino durante la gestación de este libro: la voz brillante de Francine Masiello y Julio Ortega, que me han regalado tonos y claves, la voz cómplice de Rubí Carreño y Patricia Espinosa, afectuosas presencias, la voz hermana de Carolina Pizarro y Andrea Ostrov, a mi lado en la distancia, la voz del maestro Fabio Rodríguez Amaya, la voz en imágenes de Beatrice Scaccia, encontrada en Nueva York, la voz rebelde de

9 La referencia al diálogo y la redundancia en esta introducción de determinados lemas que remiten al territorio de la polifonía tiene mucho que ver con el concepto de polisistema narrativo que Julio Ortega elabora para definir la narrativa de la autora. A partir de la teoría del polisistema de Itamar Even Zohar, en su ensayo homónimo asevera: “Se diría que un polisistema narrativo, por su mismo paradigma de conocimiento articulatorio, donde cada parte de evidencia remite a un todo en disputa, casi demanda esta interpolación que inquieta otros paradigmas de organizar la información. Este modo crítico de interrumpir los acuerdos del debate. [...] Y no es casual que cualquier lectura de una novela de Diamela Eltit sea, en sí misma, una meta-lectura, casi un autorretrato del lector en su turno, entre ceremonias de inmanencia barroca y espectáculos de barriaca funambulesca. El lector asume su papel y se define activamente en el mismo. La lectura de esta obra es, por ello, una alegoría crítica, e incluso novelesca, que forma parte de su polisistema” (2009: 51). Como he adelantado, el juego entre referencias textuales y metatextuales, en diálogo con diferentes aportes teóricos y críticos que iluminan la experiencia chilena contemporánea y los escenarios de la globalización, constituye el terreno híbrido de la presente argumentación.

Alicia Kozameh, las múltiples voces de los compañeros de la Red Internacional de Literatura y Derechos Humanos en el tiempo compartido. La voz de Emilia Perassi, que me acompaña. La voz de Renato Boccali, que es la mía. La voz de Diamela Eltit, coro.

A Ana Sagi-Vela mi agradecimiento más profundo por su cuidadosa labor de lectura de estas páginas. Una mención especial a Paloma Bravo por su trabajo de edición inteligente y puntual. A Marisol Vera mi gratitud por el compromiso y la dedicación en este proyecto.

1. SUEÑOS DEL PORVENIR: EL MUNDO SE HACE MERCADO *LOS TRABAJADORES DE LA MUERTE* (1998)

La Esfinge, justo antes de morir, a Edipo:

“Es inútil, el abismo al que tratas de arrojarme está dentro de ti”.

Pier Paolo Pasolini, *Edipo rey*

Nuestras vidas
son los ríos
que van a dar en el mar
que es el morir.

Partimos cuando nacemos,
andamos cuando vivimos y
allegamos
al tiempo que fenecemos
así que, cuando morimos
descansamos.

Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, III y V

Narración alegórica y oscura, oscilante entre la tragedia y la épica, la novela y la dramaturgia, *Los trabajadores de la muerte* marca un momento de profunda transformación en la poética de Diamela Eltit. Sus mismas palabras en el momento de gestación de la obra nos orientan sobre la importancia del texto en su trayectoria narrativa. En la larga entrevista con Leonidas

Morales¹, la autora asevera que la publicación de *El infarto del alma* (1994) abrió una brecha en su quehacer literario a partir de la reflexión sobre el amor y la locura.

Esta apertura inédita apunta a un nuevo desafío: la composición de una trilogía dedicada a los temas de la locura, el amor y la muerte. Son dos las obsesiones que mueven este nuevo proyecto escritural, en continuidad con su producción de los años noventa e inscritas en la reflexión sobre los espacios marginales, territorios ocultos e inexpressados.

- 1 El conjunto de estas conversaciones se convirtió en un libro publicado en 1998, el mismo año de la edición de *Los trabajadores de la muerte*. Considero que las reflexiones sobre la gestación de la novela, elaboradas por Eltit en este texto, son una clave importante para analizar la poética de la autora y el ingreso en la estación narrativa dedicada a la transformación del mundo en mercado y a las patologías de la globalización. Como ya he adelantado en la introducción, las principales aproximaciones críticas a la producción de Eltit elaboran una división de su obra en tres etapas: la primera, que comprende el momento de la dictadura (desde su primera novela, publicada en 1983), donde las protagonistas, de sexo femenino, intentan forjar un imaginario de fuga de los dispositivos de disciplinamiento y vigilancia que acosan sus identidades; la segunda, que coincide con el periodo de la Transición (1994-1998), donde la autora tematiza la difícil elaboración de un mundo permeado por los signos de la violencia política y la trágica recepción del quiebre de toda ideología; y la última etapa, que empieza con el nuevo milenio y da voz a las temáticas del mundo-mercado y de la globalización, donde los personajes son ciudadanos que se instalan en los espacios institucionales del trabajo y la familia, espacios que ahora están permanentemente sitiados por las leyes del consumo y la producción. Matizando un poco esta periodización propuesta, me parece más oportuno incluir esta novela en la última estación narrativa de la autora. Creo que el texto constituye una especie de puente entre la reflexión sobre la transición democrática en Chile y aperturas más transnacionales y globales, orientadas a la especulación sobre la contemporaneidad. La visionaria descripción del mundo-mercado que cierra *Los trabajadores...*, imagen total capaz de condensar las arcaicas formas de intercambio medieval en las plazas y las dinámicas capitalistas del *mall*, es 'metáfora anamnésica' de un mundo enfermo, donde los individuos, siempre más aislados y subordinados a las lógicas de la venta, han perdido la capacidad de comunicar y entrar en relación. En este escenario árido y devastado, la potencia disidente de la palabra y el espacio anárquico de la narración se convierten en el único lugar de recuperación de una identidad colectiva y relacional, constante deseo y gesto político que ocupa la escritura de Eltit. Aún más, fragmentos y detalles de esta misma imagen ocupan las cinco novelas que acompañan y describen el siglo XXI, como demostraré en estas páginas.

La primera coincide con la voluntad de visibilizar al subalterno: todos los sujetos —de distintas clases, género, razas— olvidados, ocultados y negados por las políticas del Estado. Su atención se mueve hacia el rescate de la etnia kawésqar o alacalufe, grupo indígena de la zona austral de Chile, que ya por aquel entonces se estaba extinguiendo².

La segunda traduce un episodio de crónica roja que leyó en un periódico muchos años atrás y le causó una profunda impresión: “El relato en español, que recorrería este libro, es de un crimen que pasó acá, hace unos años atrás, que es una cuestión que tiene que ver como con el destino, una cosa como medio griega, toda una cosa latina bastarda” (Morales 1998: 232).

Una noticia cualquiera, un crimen sangriento ocurrido entre medio hermanos. Un hombre joven viajó a Concepción y allí conoció a una mujer en un bar. Los dos empezaron una relación amorosa y el muchacho, al descubrir que ella era su hermanastra, decidió matarla organizando un macabro ritual. El asesinato, que trae su origen de la dinámica incestuosa entre los dos, es capaz de movilizar la escritura porque refleja una serie de constantes paradigmáticas en la historia chilena y latinoamericana: la subordinación de la mujer, inscrita en el ideario patriarcal, la violencia de género, la legitimización de las relaciones entre iguales destinadas a la eliminación del elemento indio y negro de los espectros nacionales, las pestes del racismo y el clasismo, bases para la creación de una estructura social inicua e inmoral, el drama del incesto, reflejo de la enfermedad de todo sistema basado en la

2 La necesidad de recuperar desde la contemporaneidad realidades marginadas por la historia, como la del grupo indígena de los alacalufes, tomó consistencia en la última obra de Eltit, la recopilación de ensayos *Réplicas* (2016). La serie de relatos kawésqar, recopilados a mediados de los años ochenta por el lingüista Óscar Aguilera, se convierten en el enmarque que confiere un horizonte de sentido a las diferentes secciones del ensayo, sugiriendo pistas de lectura y opciones interpretativas.

endogamia. Estos elementos se reflejan en las palabras de Eltit que, reflexionando sobre el suceso criminal, afirma:

Me pareció muy interesante cuando la leí en el diario. Yo dije, bueno, todo viaje es a la muerte, si seguimos el hilo. Y por otro lado éste es un crimen de medio hermanos, un medio hermano mata al otro. Y tiene una cosa trágica, pero ellos no sabían, un poco como el Edipo, ¿no?, no sabían, y cuando ya saben es demasiado tarde. Se resolvió de una manera terrible, con la muerte. Me interesa esta cuestión de medio hermanos y me interesa la extinción de los pueblos indígenas en ese contexto de los medio hermanos que se mueren... (Morales 1998: 233).

¿Cuál es el lazo que une la reflexión sobre la desaparición de los pueblos indígenas y la muerte violenta de los dos hermanos? ¿Cómo se vincula este episodio de crónica con la novela? Siguiendo el argumento de la autora y aquel ‘hilo’ que parece abrir el camino a su especulación, la clave reside en las mismas raíces del crimen, en las complejas dinámicas que lo rigen, sintetizadas textualmente en el imaginario mítico de Edipo, que ya reconocemos en este primer acercamiento, y de Medea, que resaltará con fuerza en el proceso creativo.

Antes de analizar esta operación, considero oportuno introducir la estructura de la novela para favorecer la comprensión de mi itinerario hermenéutico.

Violencia y venganza: en los umbrales del texto

Tres son las secciones que componen la obra, unidas por la presencia de la protagonista principal, la niña del brazo mutilado, la única que tiene la capacidad de ‘mutar’, de ‘transformarse’, de vagar y habitar los distintos cuadros narrativos. La primera parte y la última constituyen una especie de marco textual del drama en

tres actos que ocupa la segunda sección: el relato del asesinato de la joven por parte de su hermano.

En el cuadro de apertura, Eltit nos presenta la historia de un conflicto épico entre dos protagonistas sin nombre: el hombre que sueña, dueño absoluto del escenario, ‘contador’ de verdades fuertes con las cuales organiza el mundo que lo rodea, confiriéndole unidad y orden, y la niña del brazo mutilado, acompañada por un par de mendigos permanentemente descentrados y enfermos, expresión plena del margen, el fragmento y la vulnerabilidad.

En los espacios heterotópicos de una taberna, antes, y de un albergue, después, lugares por excelencia del descanso y el recreo, los dos se desafían en un duelo final para tomar ‘posesión’ del territorio: la noble tarea de la interpretación de los sueños. La niña, en un acto de extraordinaria audacia, augura una especie de profecía; su lectura del sueño pasará por otro sueño, en otras palabras, la joven vaticina un sueño capaz de adivinar el misterio del sueño del hombre que sueña: un sueño de los sueños, el suyo, un sueño del porvenir.

La tragedia que ocupa la segunda parte de la novela coincide con el desahogo íntimo de una madre, la historia dolida de su venganza que desembocará en el asesinato de una joven inocente. No es otra cosa sino el mismo sueño de la niña sin brazo, una visión alternativa de las complejas relaciones de subalternidad y poder que han condicionado un sistema social y cultural y la afirmación de la necesidad de un nuevo comienzo, sigilado por un ritual de muerte a mano de dioses ‘vengadores y arcaicos’.

En el cierre de la narración, la mística de los sueños parece dar paso a un escenario completamente diferente. La niña mutilada camina por una plaza con sus dos acompañantes, que piden limosna. El lugar está repleto de vendedores ambulantes, todos concentrados en sus ejercicios de compra y venta. Ensimismados y solos, después de haber perdido la capacidad de entrar en relación, los transeúntes trafican con sus mercancías. El único

vínculo que los une es el intercambio de bienes, regulado por el imperturbable movimiento de cámaras de seguridad y la presencia siniestra de las fuerzas policiales.

Ya desde el análisis de la trama de la novela y del sistema de enunciación es evidente el objetivo de Eltit, que quiere suplantar la linealidad del relato haciéndolo estallar en un abanico de voces y escenarios independientes y, al mismo tiempo, estrictamente imbricados entre sí. Una estructura tripartita donde la primera sección, significativamente titulada “A las puertas del albergue”, contiene la segunda parte del texto –a su vez dividida en tres actos³– y la tercera, el apartado “Los príncipes de las calles”, coincide con la visionaria descripción de un mercado glocal donde se reúnen desordenadamente todos los protagonistas.

La autora evade el modelo canónico de la novela, contaminándola con otras formas narrativas como la tragedia (la segunda parte, en tres actos, destinados principalmente a dar voz a los monólogos de la madre y del hijo) y la epopeya (la mística de los protagonistas sin nombre que habitan lugares sin rostro, el reto de las profecías, la muerte ritual a manos de dioses arcaicos y vengadores). Otro elemento que sigila la evasión de las características clásicas del género es la diseminación de escenarios y voces, que se fragmentan en una polifonía de variantes (el hombre y la mujer que sueñan, la versión de la madre y la versión del hijo, la voz de los dioses interpretada por un inusitado coro). Esta crisis del género es el reflejo de la crisis de un universo y un horizonte, de la ‘verdad’ que articula la narración, como bien afirma Juan Carlos Lértora:

3 Es significativo notar que, en una especie de contrapunto a la evasión del canon mediante la incursión en otras instancias narrativas que trastocan las formas canónicas de la novela, la articulación del texto respeta plenamente la tradición aristotélica de la tragedia: división en tres actos, unidad de tiempo, lugar y acción y presencia de una voz exterior, en la función de coro, que reordena la trama narrativa.

En esta novela no hay nombres propios. Así como no existe una fuente portadora de la verdad que funda el relato, está también en crisis la representatividad del signo pronominal y todos sus revestimientos privados, familiares, sociales. Los roles que tradicionalmente llenan estos significantes no sólo están invertidos, sino desposeídos de su sentido acostumbrado (2000: 153).

La reescritura de Eltit hace hincapié en dos mitos occidentales, Medea y Edipo, problematizando sus interpretaciones culturales y psicoanalíticas. Las dos figuras dejan de representar complejos individuales anclados al sujeto y a ciertas dinámicas intrafamiliares estrictamente codificadas (Medea y el deseo materno de matar a sus propios hijos para vengarse de la traición del amado a través de la destrucción de su filiación, y Edipo, la tensión incestuosa hacia la madre y el deseo de eliminación del padre); se liberan convirtiéndose en simulacro opaco de un orden cultural y de sus patologías. El lado oscuro de Medea y Edipo desvela el reflejo de un modelo cruel y violento de percibir la realidad y ordenarla, un sistema simbólico capaz de crear formas de exclusión y rechazo del cuerpo social que alimenta las tensiones entre iguales⁴.

4 El principal referente de Eltit son los mitos literarios inscritos en las tragedias clásicas. La autora, a través de este camino hacia el grado cero de dichas figuras, deconstruye las narraciones civilizatorias occidentales que las han ocupado. Vuelve a la esencia de los mitos liberándolos de las superestructuras psicoanalíticas capaces de simplificar la heterogeneidad implícita en la escritura literaria que mantiene toda la ambigüedad de las dinámicas pasionales que conducen a la venganza final. La universalización de ciertos principios –la idealización de la figura del padre y la inhibición de las pulsiones de muerte– responde únicamente a un modelo familiar monogámico, típicamente occidental y basado en la triada madre-padre-hijo y en el reconocimiento de la autoridad patriarcal sobre los miembros de la familia. La peculiar reescritura de los mitos de Medea y Edipo operada por Eltit responde a la voluntad de repensar las arquitecturas familiares alumbrando las zonas oscuras de su articulación, más allá de los parámetros impuestos por el pensamiento único y dogmático de Occidente. Una operación de desvelamiento la suya que revela huellas de colonialidad en la construcción del saber (véase Quijano 2000 y Mignolo 2007).

En otras palabras, la autora subvierte a los dos héroes trágicos desvinculándolos de las simplificaciones (y falsificaciones) operadas por la tradición psicoanalítica y devolviéndolos a la complejidad del mito. Su interpretación trastoca un paradigma naturalizado, que parece el único posible pero no es más que el reflejo de una modalidad de organización cultural asentada sobre la lógica de Occidente.

En las tragedias clásicas, Medea representa a la extranjera, la bárbara, amante intensa y total que eleva el grito de su traición recuperando el mandato de sus antiguos dioses, un grito de venganza y odio contra el indiferente Jasón, marido y padre ausente y oportunista. El drama de Edipo, en cambio, consiste en la imposibilidad de sustraerse a las tramas del hado, junto con la secreta constelación de signos que lo rige y lo lleva inexorablemente al designio de muerte⁵.

En ambos casos el asesinato los convierte en inéditos 'trabajadores de la muerte': el gesto violento determina el fin de un sistema, la subversión de un paradigma, de un modelo de organización del mundo; es un quiebre en el orden social establecido. Eltit reconstruye genealógicamente los dos mitos revelando las raíces reales de la venganza de la madre y del hijo: una reacción contra la violencia y el abandono, figuración trágica de la fractura de un mundo monológico y normalizado, que no se deja penetrar por el otro.

5 Me refiero a la versión clásica del mito de Medea interpretada por Eurípides, donde la figuración de la mujer no se reduce a la barbarie por el asesinato de sus hijos, sino que representa un extraordinario ejemplo femenino, grandioso y rebelde, capaz de condenar la traición de Jasón frente a la comunidad de mujeres de Corinto, reclamando a voces la justicia y venganza del abandono; y al Edipo Rey de Sófocles, un héroe sin complejos inconscientes, un hombre que emprende un largo viaje para escapar de su destino gracias a sus capacidades, a su valor y a su inteligencia, pero no logra liberarse del triste designio que los dioses han tramado para él (véase Mimoso-Ruiz 1982 y Vernant 1987).

Recobrar los orígenes de Medea y Edipo significa cuestionar las normas que edifican el modelo patriarcal, la construcción de la familia y del Estado, la legitimación de ciertos ideogramas.

Al mismo tiempo, la autora sabe muy bien que esta operación genealógica no es suficiente para interpretar su mundo: la consistencia de los clásicos no da cuenta de la radical diferencia del territorio americano. Después de depurar los mitos de ciertas interpretaciones culturales y psicoanalíticas, hay que reconsiderarlos en clave latinoamericana trazando un puente entre la “cosa medio griega” y la “latina bastarda”. Para lograrlo, Eltit interviene sobre los textos originarios a la luz de la historia de violación y abuso que funda el continente, una historia inscrita en el cuerpo de las mujeres.

Por estas razones, puedo afirmar con Gisela Norat⁶ que en la peculiar versión de la autora la figura de Medea se superpone a la de Edipo. Los dos, dos en uno, elevan su grito contra la ley del padre, una ley oclusiva y dominante, una ley álgida y trágica de desamparo, ausencia y muerte (Forcinito 2004: 87).

A las puertas del albergue

Ahora cae la tarde, se viene encima con su acostumbrada velocidad rigurosa. Se viene cayendo encima esta tarde arrastrando una considerable nube calurosa que tiñe de irrealismo el albergue más solicitado con que cuenta la ciudad. Es el tiempo en que se multiplican los automóviles y el instante en que aquellos conductores más precavidos ya viajan con las luces encendidas.

6 Para Norat (2002: 211) es el mito de Medea el que protagoniza la narración. Edipo está incorporado en la historia de la madre y su plan de venganza. La mujer tiene el pleno control de la narración, tanto en el afán de su voz monologante, que entrapa la figura del marido traidor y violento, como en el proyecto de venganza y odio diseñado por el hijo que enmarca la narración edípica.

Ubicada a un costado del albergue, la taberna a estas horas no da abasto para atender a sus múltiples parroquianos, iluminados prematuramente por una luz que compite con la claridad que se filtra a través de sus ventanas (13).

La primera sección de *Los trabajadores de la muerte* presenta un ambiente sin claras coordenadas espacio-temporales, donde los personajes, desprovistos de nombres propios, se mueven en espacios cerrados (la taberna, el albergue) en un momento ambiguo del día (la puesta del sol, el intersticio entre la tarde y la noche) denso de signos apocalípticos que se difunden en la atmósfera (la sequía, el bochorno, las imágenes de destrucción evocadas por los periódicos esparcidos sobre las mesas⁷...). Todos estos elementos –el escenario ritual⁸, la ejemplaridad de

7 Esta referencia a las figuras de los periódicos totalmente ignorados por los integrantes del grupo, que prefieren dedicar su atención a la palabra oral, refleja ya de por sí una forma de resistencia al imperio de las imágenes en la contemporaneidad. Gracias a su capacidad de síntesis icónica, la imagen parece haber suplantado la forma más tradicional de transmisión del saber, es decir, la narración. La movilidad de los signos que caracteriza la imagen verbal requiere una recepción más activa y atenta, que contrasta con la velocidad de adquisición de los contenidos culturales preconfeccionados de la cultura de masas, guiados por los diseños de las agendas políticas institucionalizadas. Creo que una de las razones que justifica la incursión en los dominios de la epopeya y del mito consiste precisamente en la potencia de figuración de determinadas imágenes verbales, en su intensidad y radicalidad. Eltit quiere recrear una épica de la resistencia, donde la palabra se convierte en ejercicio estético, praxis que devuelve poder al proceso de significación en su infinito abanico de variantes. Como sostiene Francine Masiello: “Sus historias, en apariencia menores, son las grandes narraciones épicas de nuestro tiempo; ellas superan la fuerza de los relatos que se originan en el estado” (2000: 172). Para un detenido análisis sobre las peculiaridades de la imagen verbal, véase el trabajo de Boccali sobre la obra de Gaston Bachelard (2017, sobre todo la introducción).

8 Muchas de las características del escenario que abre la novela evocan el ambiente propio de la iniciación que protagonizará el sueño de la niña mutilada. El viaje a Concepción del hijo mayor se configura como un verdadero rito de paso articulado en tres fases (recordemos que tres son las secciones de la novela y tres los actos de la tragedia que ocupa la parte central, el sueño de la niña): la separación de la madre y de la familia, la marginalización –la vida irregular que conduce el hijo y que posibilitará su viaje a Concepción– y la incorporación tras el asesinato de la medio hermana. La referencia

las figuras protagónicas, los lugares de descanso y recreo que albergan a los distintos actores— evocan un clima de suspensión del flujo de la realidad y el ingreso en una dimensión mítica. Una puerta de entrada en un espacio sagrado, donde los protagonistas no son simples individuos incorporados en el flujo de la historia sino figuras extraordinarias, especie de héroes que encarnan fuerzas y dinámicas capaces de cambiar el mundo.

Los dos principales personajes de este primer cuadro son el hombre que sueña, y con sus sueños proféticos parece regular los ritmos y las vidas de los integrantes del grupo, y la niña mutilada, que rompe la tranquilidad de la taberna con su presencia perturbadora:

Cuando entra la niña del brazo mutilado se produce una fracción de silencio. Los dos inválidos que la acompañan, con sus movimientos penosos y extremadamente enfermos, se ubican en uno de los rincones del local y de inmediato se apoyan desarticulados contra la pared. Las miradas de los parroquianos se posan en la figura de la niña pero luego, con un vértigo errático, se desvían hacia cualquier punto indefinido (13).

La misma descripción de la joven subraya su radical diversidad. La falta de integridad de su cuerpo y de las fisicidades de sus acompañantes (penosos y enfermos), la extrema labilidad de sus posturas desarticuladas y sus presencias silenciosas que alimenta

a esta estructura ritual es una clave importante en la economía narrativa porque problematiza las figuraciones apocalípticas que, en una primera lectura, parecen permear la entera narración, y, al mismo tiempo, convoca un imaginario apocatastásico con la promesa de un nuevo comienzo. Dicho en otras palabras, en mi personal lectura, la muerte (ritual) de la medio hermana abre paso a un nuevo estadio de la existencia, a un nuevo re-nacimiento colectivo, liberado de la esclavitud del patriarcado y de las castraciones de los signos de Occidente. Un mundo entre ruinas donde permanece viva la posibilidad de una palabra resistente y subversiva. Sobre las características del rito de paso y de la iniciación véase Van Gennep 2013 y Eliade 2001.

un aura de misterio, suscitan sentimientos de miedo y repulsión en el grupo de la taberna; los obliga a desviar su mirada, a perder sus puntos de referencia, moviéndose y removiéndose en su aparente plenitud. El hombre que sueña quiebra el silencio estupefacto de los parroquianos y revela el secreto de la identidad de la niña: “dice que ella es la que muta y añade que es ella también la que altera sus propias órdenes” (15). El cuerpo imperfecto y tumefacto de la joven es la imagen metonímica del desorden y del caos que invade la taberna-mundo: el único causante del repetido mal sueño que los atraviesa.

El campo semántico de la parálisis y del disgusto ocupa las diferentes reacciones del grupo de la bodega: “vértigos erráticos; miradas desviadas hacia cualquier punto indefinido; leve temblor que los recorre, fragilizando los bordes de sus dedos...” (13-14). El único que mantiene cierta entereza frente a estas siniestras figuras es el mismo hombre que sueña, totalmente hundido en su exuberancia de palabra⁹, en su intensa actividad de contador de sueños apocalípticos: “habitados por soldados metálicos absortos en la esperanza de la resurrección” (15).

La muchacha y sus mendigos, con sus presencias incómodas, han ocupado el territorio inmaculado del hombre, grávido de visiones apocalípticas y de rotundas verdades¹⁰. La única solución

9 La incontinencia de su palabra se traduce en la presencia constante de verbos y sustantivos que infieren el acto de habla. La dimensión oral del relato se reproduce mediante la reiteración constante del verbo “decir” en estilo indirecto: “dice que”. El movimiento anafórico confiere un ritmo muy especial a la narración, típico de las leyendas y de las parábolas.

10 El contrapunto entre el hombre que sueña y la niña mutilada se instala en un mismo horizonte de marginalidad. La diferencia entre los dos no consiste en la opción de resistencia y anhelo de un mundo mejor, sino en las formas de articulación de lo real. Los sueños del hombre siguen fundándose en rígidos procedimientos dialécticos; en cambio, la niña, que tiene la capacidad de ‘mutar’ y ‘transformarse’, elabora una visión distinta de la realidad, revelación capaz de iluminar los pliegues, los eriazos, lo que no se ve, una visión que aborda las contradicciones y las ambigüedades.

para disciplinar sus mutuas presencias es un combate verbal, capaz de erradicar la influencia de la niña sobre los ‘grupos callejeros’; es él quien se mueve primero, brindándole con tono solemne la oportunidad de descifrar “el sueño más cargado que ha interpretado en toda su vida” (16).

Mientras el hombre se enfurece y reitera su propuesta, la niña, en un gesto de entrañable ternura, peina los cabellos de uno de los mendigos, se hace cargo de su fisicidad lastimada, lo toca y lo cuida, lo acaricia con cariño. Un gesto maternal el suyo que quiebra la eléctrica atmósfera de competición que los rodea y suplanta el deseo de identidad e integridad del hombre, que se percibe como el único (y poderoso) detentor de la capacidad de soñar e imponer sus sueños revolucionarios sobre los demás.

El grupo callejero se desplaza hacia el albergue, heterotopía de recogimiento, donde la niña está llamada a escuchar el sueño del hombre y descifrar su enigma: la suya es una visión apocalíptica en tres cuadros, donde las notas dominantes son la pérdida de control, la caída, la destrucción, la catástrofe, el ocaso de un mundo y de su organización.

No satisfecho de la minuciosa anamnesis de lo real realizada en sus visiones, el hombre sigue con una serie de delirios y quejas, no deja de hablar, hace resonar las paredes del albergue con su exceso de palabra, una palabra que quiere disciplinar y mediar la anarquía del porvenir representado por el desorden de las calles, las seducciones de los gritos mercantiles, las amenazas de los cuerpos móviles capitaneados por la niña.

Luego de escuchar el sueño, la joven suplanta el reto de la interpretación afirmando que no le sirve ninguna herramienta. No quiere resolver el enigma, su intención no es la de desentrañar las mallas simbólicas del sueño del hombre para imponer una nueva visión, la suya. Las imágenes oníricas son el pretexto para continuar en el proceso imaginativo, para elaborar otro sueño, para diseñar otra mitología que pueda figurar el mundo, ofreciendo

una lectura, siempre errática, inestable y provisional, múltiple, cambiante, de su consistencia:

La niña dice que no necesita de ninguna clave. Vuelve a tomar la rata con su mano. Dice que desde hace meses se le repite un sueño, donde, sin embargo, van cambiando levemente las formas y que en la vaguedad de las modificaciones radica lo más crucial de la repetición, dice que pese a todo le resulta difícil referirse a un sueño tan ingrátido pero con el fin de mostrar la buena voluntad que la conduce, va a unir su sueño con el sueño del hombre. Que va a descifrar el sueño. Dice que va a definir el sueño mientras juega con la rata que mantiene apretada contra el piso y empieza a hablar utilizando frases cortas (30).

El gesto poético y político de Eltit se inscribe en la voluntad de leer lo real a través de un acto de figuración que subvierte las narrativas civilizadoras de Occidente cuestionando los modelos organizativos de la familia y del poder. Es más, la autora se transforma en un personaje de papel, en una sospechosa niña del brazo mutilado, afirmando la importancia de la narración y de la imaginación literaria en el apocalipsis sin fin que vivimos; la literatura, tanto escrita como oral¹¹, con su poder imaginativo, contiene las múltiples contradicciones de lo real y logra decir lo que es indecible porque es impensable pero no inimaginable. Eltit describe un mundo en ruinas que no se puede desentrañar mediante rígidos y sintéticos esquemas, no se puede explicar linealmente, no se puede definir y segmentar. Una de las vías para acceder a esta realidad ininteligible consiste en su recomposición en el escenario imaginativo, acudiendo a todas las herramientas

11 En realidad, la obra de Eltit parece un himno a la tradición oral de la leyenda y de la epopeya. Véase la lectura de Francine Masiello (2000) sobre la novela como defensa de la tradición oral, en línea con los planteamientos de Benjamin sobre el contar historias como arte en vías de desaparición.

retóricas que posee nuestro lenguaje. En otras palabras, el mundo se puede re-nombrar, recrear en figuras y detectar en los umbrales, en los intersticios, en los infinitos pliegues de estas figuras, nuevas posibilidades de afirmación y dicibilidad. Esta niña imperfecta y frágil (¿la protagonista?, ¿la autora?) se pone a la escucha del mundo que la rodea, no le tiene miedo, lo toca y se hace contaminar por sus fragmentos mortíferos, lo mira a la cara sin dejarse petrificar, escava en sus escombros, en sus restos, para darles voz, para hacerlos germinar en nuevas e inusitadas significaciones.

Ocupar el mito para hacer memoria. Medea y Edipo frente a la ley del padre

La segunda parte de la novela, que coincide con el sueño de la niña sin brazo, está dividida en tres actos y cada acto se articula en tres escenas, en las cuales se repiten imágenes de violación sobre el cuerpo de la madre y se narra la historia del viaje a Concepción del hijo, especie de itinerario hacia el delito sobre su amante y medio hermana. Como bien sugiere Lértora (2000: 153), la instancia básica de la enunciación está difuminada en un abanico de voces narrativas: la primera escena de cada acto contiene el flujo de conciencia de la madre; la segunda, el discurso en segunda persona de un narrador autodiegético (¿la madre?, ¿la niña sin brazo?, ¿los dioses arcaicos y vengadores?) que dicta órdenes al hijo durante su viaje a Concepción; y la tercera, el monólogo del hijo que recobra sus orígenes a través de un sacrificio ritual.

El complejo discurso de la mujer crea una red semántica múltiple que superpone sentimientos ambivalentes y contradictorios

de rencor y odio frente a los abusos del padre¹², amor incondicional hacia sus hijos, cansancio y sufrimiento por la agotadora tarea de una maternidad forzada y repulsiva, venganza frente a la traición y al abandono del hombre.

En los umbrales de su monólogo delirante divisamos una historia común, ejemplo del maltrato hacia el sexo femenino. Una joven de modales elegantes y delicados mantiene una relación amorosa con un hombre vulgar y rudo, que abusa verbal y sexualmente de ella. De esta unión nacen dos hijos varones que se convierten en su única razón de vida y, al mismo tiempo, encarnan el fruto de la violencia y de la dominación paterna. Los sentimientos ambivalentes frente a estas dos criaturas causan un profundo estado de postración en la mujer, que se traduce en síntomas físicos y psíquicos siempre más preocupantes: dolor, agobio, cansancio permanente, desesperación, depresión. El hombre, después de ocho años de vida juntos, la abandona y se va a Concepción para casarse con la hija de un rico hacendado. Este episodio es la brecha que desencadena sentimientos de venganza y odio y alimenta la tragedia final protagonizada por la filiación trágica de la pareja: el asesinato de la hija del padre por parte del hijo mayor, una matanza entre medio hermanos tras una relación incestuosa.

Más allá de las tragedias clásicas de Medea y Edipo, Eltit reconoce en esta historia aparentemente banal la matriz trágica de la identidad colonial latinoamericana. En el centro, el cuerpo

12 Para subrayar la radical ausencia de la figura masculina, Eltit incrusta el discurso del padre en el monólogo de la madre, en los restos de memoria que iluminan la violencia y el sufrimiento de su vida. El uso del tiempo presente diluye la cronotopía creando un efecto dual: por un lado, la voz de la conciencia de la mujer traduce los diferentes estratos de su memoria, superpuestos y difuminados en un único tiempo del horror; por el otro, universaliza su experiencia convirtiéndola en paradigma de la condición de la mujer. En otras palabras, la voz sincopada de la madre representa el grito de todas las madres abusadas y abandonadas, palabra que se eleva en los silencios de la historia.

de la mujer, violado y violentado por un padre ausente y traidor, agente de la generación de una estirpe bastarda y huérfana¹³. Los hijos, abandonados y desposeídos, irradian la falta de la figura paterna en un deseo de reconciliación que pasa por la unión entre iguales. La recomposición de este trauma originario coincide con la muerte del amante, simulacro del padre que abandona a los hijos y causa principal de la trama incestuosa¹⁴.

La peculiar reescritura del mito realizada por Eltit trae su origen de la yuxtaposición de las figuras de Medea y Edipo con las instancias de sujetos marginales y menores: un drama entre hijos, donde la venganza se vincula con la historia de una estirpe rebelde que reacciona a su trágico destino. Como bien afirma Masiello: “[La autora] regresa a los elementos de la narración mítica, situando la experiencia de los actores populares en perfecta concordancia cultural con los deseos arcaicos” (2001: 327). Una operación de carácter decolonial que da origen a una épica popular de resistencia.

- 13 En diálogo con la presente argumentación véanse las páginas del ensayo “Los hijos de Malinche” “Los hijos de la Malinche”, donde Paz analiza la construcción del mito de la chingada en la cultura mexicana. El autor aquí subraya la dificultad de elaborar la violencia originaria del padre en la definición del cuerpo de la nación (1998: 202-227).
- 14 Respalda esta lectura la larga tradición de la novela fundacional latinoamericana, donde el tema del incesto es central en la construcción de la trama narrativa. Si por un lado traduce ejemplarmente las tensiones sociales y raciales de la época, por el otro nos hace reflexionar sobre las dinámicas psicológicas en la construcción identitaria colonial. La figura del padre/patria ausente e inaccesible es el motor que alimenta la figuración de una múltiple estirpe incestuosa que compensa sus carencias mediante la unión entre iguales. Como ejemplos de la relevancia del tema del incesto en la dinámica narrativa: *Cumandá*, del ecuatoriano Juan León de Mera (1879); *María*, del colombiano Jorge Isaacs (1867); *Aves sin nido*, de la peruana Clorinda Matto de Turner (1889); *Cecilia Valdés*, del cubano Cirilo Villaverde (1882). Para una profundización de las características de dichas novelas véase Sommer (2004). A partir de estas reflexiones matriciales, no es casual que los autores del *boom* (García Márquez, Vargas Llosa, Julio Cortázar, Juan Rulfo, entre otros) retomen el tema del incesto en sus novelas, instaurando una profunda especulación sobre la identidad del continente en el prisma de la dimensión individual, familiar y autobiográfica.

La versión de la madre

La versión de la madre ocupa las tres escenas de apertura de los tres actos: “La cigüeña”, “Ahogar a la guagua” y “El mar”. Ya en los mismos títulos el elemento acuático es central, reflejo de una simbología profundamente femenina.

La protagonista del relato comparte con muchas de las heroínas de Eltit¹⁵ el afán memorioso que se explicita en un monólogo en primera persona contaminado con fragmentos de conversaciones, retazos rotos de memoria en tiempo presente. Su habla sincopada es portadora de un contra-discurso que subvierte la figuración clásica de la mujer/madre del ideario patriarcal. Ya desde las primeras líneas que abren la segunda sección¹⁶, la madre, en un inusitado vuelco, trastoca los lugares comunes que habitan el imaginario del primer parto para introducirnos en un escenario de dolor y suciedad, interrumpido tan solo por la vívida memoria de los abusos por parte del hombre, su verdugo:

El primer parto se prolongó por horas y en estas horas casi me mató. Casi me mataron los dolores tantísimos que nadie lo podría creer. [...] Sucia, terriblemente sucia, oliendo sin trabas, sucia de

- 15 Esta novela inaugura la serie de figuras meta-testimoniales que ocupan la tercera fase de la poética de la autora. Son heroínas de papel que se convierten en verdaderos lugares de la memoria, condensando en su cuerpo lastimado siglos de abusos y vejaciones. El cuento de sus hazañas edifica un contra-discurso capaz de quebrar los silencios de la historia e iluminar intensas zonas de abandono. En el capítulo 5, dedicado a la novela *Impuesto a la carne*, analizaré detenidamente la función testimonial en la narrativa de Eltit.
- 16 El título de la primera escena, “La cigüeña”, orienta la lectura introduciendo una serie de reflexiones sobre la maternidad como experiencia corporal, la dependencia de sus dos guaguas, la total dedicación en los primeros meses de su vida. La mujer habla detenidamente de las transformaciones que padeció su físico, la sensación de permanente agotamiento, la suciedad y el cansancio. El retrato de los sacrificios y la abnegación inscritos en el rol de nutriz contribuye a deconstruir cualquier mística de la maternidad, subrayando el sufrimiento físico y psíquico que conlleva el cuidado de los hijos, totalmente dependientes y mandones.

abajo y de los costados cochina. Mi memoria, resto de alcantarilla, no puede olvidar el ratón corriendo por encima de la cama. No puedo olvidarme de la difamación, de la traición, de la herida. [...] ¿Está cómoda?, ¿se siente como en su casa?, ¿desea una copita de vino blanco?, ¿tinto?, ¿un licor?, ¿dulcecito?, tome pisco. Tómame un pencazo de aguardiente, mierda, porque ni te imaginái la que te va a llegar (33-34).

Las oraciones en discurso directo que recogen recuerdos de violencia doméstica funcionan como interrupciones¹⁷ en el monólogo sincopado de la mujer, especie de aperturas, brechas que posibilitan un cuestionamiento del paradigma materno. ¿Puede una madre amar incondicionalmente a sus hijos? ¿Dicho amor es capaz de borrar el horror y el abuso? ¿Qué pasa cuando una mujer proyecta en la cara de su hijo adorado años de vejaciones y miedo?

Este género de preguntas resuenan en sus recuerdos y encuentran un correlativo simbólico en la imagen de las ratas que se insinúan por todos lados, corrompiendo su existencia.

La exuberancia de palabra está vinculada a la imposibilidad de olvidar, de descansar de sus recuerdos, los recuerdos de un pasado marcado por el nacimiento trágico de sus dos guaguas hombres que, como en un acto de canibalismo, fueron capaces de destrozarle la vida, quitándole energías y alterando la consistencia de su cuerpo, metafóricamente representada por su espalda torcida¹⁸:

- 17 Como ha sido adelantado en la nota 12, esta especie de interrupciones son los únicos lugares que contienen el discurso del padre, bajo la forma del recuerdo. La figura paterna nunca tiene acceso directo a la palabra.
- 18 Esta imagen de alteración de la integridad del cuerpo representa una constante en la narrativa de Eltit. En sus novelas encontramos muy a menudo referencias a espaldas torcidas y dolientes. Las heroínas memoriosas de *Impuesto a la carne* y *Fuerzas especiales* padecen de estos defectos físicos y pasan sus días luchando contra la degeneración de

Dos críos obligatoriamente míos que se me agarraron con una fuerza que me dejó indefensa, porque yo quedé indefensa sin posibilidades de escapar a esa violencia infantil que finalmente terminó por torcerme la espalda, sí, la espalda torcida, alevosamente atacada por la carga de estas dos guaguas que llegaron por llegar no más a mi vida (40-41).

La imposibilidad de escapar de su destino, condicionado por la refracción trágica de la violencia originaria en los cuerpecitos ansiosos de sus hijos, es la condición que impide todo descanso, junto con la imposibilidad de detener el flujo de los recuerdos y los sueños:

Me gustaría dormir una sola noche sin que me despierten estos sueños plagados de catástrofes, una noche entera para poder pasar después un día como la gente. Un día decente, limpio, sin memoria. Duermo a saltos, me salta el cuerpo como si fuera una equilibrista enferma. Duermo apenas por el miedo que me ocasiona yacer atravesada por tanta pesadilla (40).

En el curso de estas noches apocalípticas, la mujer recibe la visión que originará el drama, una imagen que traduce la necesidad de venganza como reparación, “una venganza anclada a un pasado contra el que hay que luchar para que no se pierda en el olvido” (141).

En un juego de cajas chinas, la madre ‘une los hilos de la narración’, superpone su sueño al sueño de la niña sin brazo, trastocando los confines del metarrelato y haciéndolos estallar:

su cuerpo, doblegado por el dolor. Símbolo del ‘peso’ de la historia que incumbe sobre el cuerpo de la nación, un cuerpo lacerado, en fragmentos, pero que sigue resistiendo.

[...] fui atando cabos, uniendo los hilos, aparentemente desmadejados, que mis dioses me fueron entregando, hasta que reconocí la imagen de la afilada daga que me habían fabricado, esta daga elegante e histórica con la que se había puesto fin a tanta miseria. Una daga hecha por pedazos, por acumulaciones de sueños, que se encargaron de acrecentar y pulir el brillo de su delgada superficie, un regalo que me dieron mis dioses, esa arma que me entregaron tardíamente para defenderme (142).

El sueño de la madre y, al mismo tiempo, de la niña y de la misma autora es revelación y responsabilidad: la mujer tiene que interrumpir la cadena de opresión que invadió su mundo, desde sus mismos orígenes, invirtiéndola de signo. Los dioses¹⁹ claman su venganza; ha llegado el momento de acabar con la estirpe del patriarcado gracias a una muerte ritual: muerte y cancelación de un modelo social, representado por la unión entre pares, el quiebre del incesto en una sociedad endogámica y asfixiante:

Se acerca la hora lujosa y salvaje de la guagua primera. Tomaré otra taza de agua, pare que baje, para que baje y se consolide, de una vez por todas, mi irreprimible y ávida necesidad de que estalle en el medio de la pieza, allá en Concepción, un reguero de odio y sangre (152).

19 Estos dioses malignos, capaces de evocar escenarios infernales, encuentran una plena figuración en Hécate, ayudante de Medea en la organización de su trama de muerte. Como bien asevera Lértora (2000: 163-164), uno de los elementos que definen la simbología de la diosa es la daga, que usa en su ambigua función de comadrona. La diosa encarna otro ejemplo de 'trabajadora de la muerte' en su función de protectora de los caminos y de las fronteras entre dos mundos. Su figuración solitaria en los límites de la sociedad, maga y profeta, bien simboliza la mística de la narración y representa una de las variantes femeninas que promueven la transformación y el cambio.

Rumbo a Concepción: una conversación con el espejo

En las escenas centrales de los tres actos (“La sequía”, “Desde Santiago a Concepción”, “La violencia de la lluvia”), el hijo mayor cuenta la historia de su viaje a Concepción en el papel de un (im)perfecto narrador autodiegético. El desdoblamiento de su personalidad le permite explicitar el abanico de emociones que lo acompañan en su ‘viaje a la semilla’. Los tonos del relato oscilan entre el soliloquio y la conversación; en algunos pasajes el destino del protagonista parece controlado por una fuerza ajena que determina su acción. Este cuestionamiento de la identidad narrativa coincide con la voluntad de quebrar la integridad del yo, abriendo dimensiones más abarcadoras y colectivas de comprensión de lo real. La conciencia dialogante del protagonista está contaminada por todos los actores que cruzan el texto: la madre, “tan llena de memoria” (54), las numerosas amantes, simulacro de goce y seducción, los parroquianos de las fiestas, compañeros fieles de las múltiples borracheras, el esqueleto del padre. Todos concurren en difuminar la integridad del sujeto, preparándolo a su porvenir de destrucción y muerte, apertura hacia un nuevo sentido de la realidad:

Decides que es imperioso cambiar de una vez por todas el curso amorfo de esta fiesta. No puedes entender en cuánto y con qué saña tu deseo se verá reconocido. Ciego de ti, no ves que la sombra satisfecha de un Oráculo empieza a agregar una marca más en el centro de la piedra (59-60).

Una serie de elementos apocalípticos figuran en el texto (los pastizales quemados por la sequía, los animales hambrientos y nerviosos, el brillo de la afilada daga) para subrayar que no se trata de un viaje cualquiera, sino de un itinerario definitivo y total, un estruendo, el fin de mundo.

Y en medio de la fiesta, el encuentro fatal, un encuentro que pertenece al orden de la ininteligibilidad, un encuentro que no

es palabra sino puro gesto, ciego, sin brújula, un encuentro que roza el abismo de la nada, otredad que desorienta y aturde:

Ves lo que ves: a la muchacha. Te has cegado. Te ciega el recorrido subterráneo de la llama en su cintura, sus ojos obligatoriamente negros que transportan los átomos del mal apoyado en tu pupila negra. Concepción se incendia, estalla en mil pedazos, se pulveriza entero para reaparecer en el fragmento de esta fiesta (99).

El mutuo reconocimiento es el sigilo de un destino compartido, un destino común y trágico: la amante es su medio hermana, la hija de su propio padre, fruto de la relación con una mujer joven y rica que suplantó las caricias de la madre y causó un difuso sentimiento de abandono. La lluvia que se desata ante la vista atónita del protagonista se convierte en un oscuro presagio. No puede esperar más, ha llegado el momento de enfrentar a la joven y romper la cadena de iniquidades que entranpan su existencia mediante una inusitada línea de fuga: la muerte: “Ahora el Oráculo, empapado, vuelve a mutar y se mimetiza con la forma más neutra de la piedra” (156).

La versión del hijo

La versión del hijo cierra los tres actos y se compone de tres escenas: “La espera”, “El caballero tigre”, “El libro de la noche”. En su monólogo, el hijo traza la historia de su padre ausente, junto con una serie de episodios familiares que condicionaron profundamente el curso de su existencia y su percepción del mundo. Su atracción por la dimensión nocturna revela la ambigüedad de la vida a la luz del día y el reconocimiento de la hipocresía de una existencia articulada alrededor de la inmovilidad de un paradigma, la claridad dogmática de una determinada visión del mundo. El elogio de los misterios de la noche contradice las álgidas geometrías del patriarcado, difuminando los contornos de un mundo cerrado e implacable:

¿Qué verdades podrían haberme enseñado mis padres cuando ellos cultivaban la mentira? No pretendo abjurar de mi amor a la mentira, sin embargo mis padres desconocían la lógica en la que transcurre el acto de mentir. La noche miente. Sé que la noche miente porque la he sorprendido en una infinidad de contradicciones. Pero es allí, en el centro de la contradicción que descansa su potencia. Las mentiras de mi padre, en cambio, demostraban el terror ante la contradicción y, con ello, su aversión paradójica a la mentira. Yo amo la mentira porque reverencio la contradicción. La reverencio como un hijo de la noche que debe albergar en el interior de sí mismo lo que en apariencia resuena como antagónico (65).

Ya a partir de sus primeras palabras el hijo revela un sentimiento de profunda soledad y diferencia, que lo lleva a ocupar un espacio excéntrico respecto a los integrantes de la familia, una especie de tercer espacio, “carente de toda jerarquía” (64), una superficie de inteligibilidad alternativa, que confiere un nuevo sentido a las cosas, una apertura de lo real que posibilitará el gesto final. El reconocimiento del poder de la contradicción, la unión de los opuestos, la capacidad de habitar los intersticios del dualismo occidental es el motor que posibilita el acto de rebeldía final, concretado en el asesinato ritual²⁰:

Pronto lo sé. Sé que muy pronto habrán de caer de bruces los poderosos que han convertido la pureza en una forma de esclavitud. Caerán de bruces como la noche lo ha presagiado con una impresionante lucidez (159-160).

Bajo esta perspectiva, la muerte de la joven amante no es exclusivamente el reflejo de la voluntad materna, inspirada por

20 La intensa y reiterada figuración del incendio de la biblioteca de Alejandría y sus incontables manuscritos es emblemática a este respecto, el ocaso de una tradición.

dioses arcaicos y vengativos, sino la traducción plena de un designio subversivo, ruptura radical de una institución. El hijo no se libera del simulacro del padre para cumplir con el mandato de la madre o con el oráculo de sus oscuros dioses, lo hace porque en el fondo es un ‘trabajador de la muerte’, acepta dejarse llevar por la contaminación de la nada, del vacío, evade la palabra del yo que todo sabe y todo controla para perderse en lo indiferenciado y hacerse cargo de su alteridad trágica a través de un acto definitivo y total:

Yo soy el indigente portavoz de la noche, aquel que debe anunciar un desorden inaudito. La noche me escogió desde el momento de mi nacimiento, aun antes de que se consumara el delito. La noche me escogió para aniquilar la huella de mi padre y borrar de la memoria cualquier rasgo de nobleza de su carácter (164).

Paradójicamente, el asesinato de la medio hermana restituye dignidad a los dos, los devuelve al mundo, les confiere una colocación en el flujo de los eventos. La primera vez que los dos amantes se llaman con sus nombres de pila, Patricio y Mónica, coincide con el momento delictuoso, como para subrayar una inversión en el curso de sus vidas. Gracias a este acto han adquirido un rol central en la historia, no representan únicamente una serie de funciones en el marco del patriarcado, se han convertido en héroes rebeldes y decoloniales, capaces de interrumpir la cadena de subalternidad que ha determinado sus mismas existencias.

Ha llegado el momento, la daga cumple con el destino de los dos amantes, un gesto fatal e inevitable que cierra la narración. En la cumbre del acto, las palabras de Patricio insinúan un mensaje sagrado: “No soy yo. Es mi cuchillo inevitable el que te sangra y asesina. Y allá arriba, entre las vigas, la sombra de mi madre me espía, clavada en una cruz digital” (175). La suya es la acción de un yo individual con trazas edípicas, que se rebela a la iniquidad de su destino castigando al fantasma del padre y

pulverizando su memoria en el ensangrentado cuerpo de su hija, su medio hermana. Es un ritual necesario, que recompone una comunidad de resistencia. A través del asesinato, Patricio posibilita un nuevo mundo, insumiso, que ha logrado sobrevivir al peso de la historia. Más allá de la violencia, la subordinación, el abuso, el horror, una comunidad resistente ha levantado su voz, su grito, su palabra sagrada.

Huella de este espíritu de insubordinación es la intensa figura de la madre clavada en una cruz digital. Una rabiosa Medea que no huye hacia el mundo de los dioses con el carro de Helio, sino que permanece en su lugar de sufrimiento para vigilar a sus hijos y seguir instalando una palabra resistente y anárquica en la realidad violenta y trágica que le ha tocado vivir²¹.

La guardiana de la palabra y el mundo-mercado

Este mundo violento y trágico no ha desaparecido con la muerte ritual, sigue existiendo pese al sueño anárquico y rebelde de la niña sin brazo, símbolo de obstinada resistencia. Después de su personal reescritura de los mitos de Medea y Edipo, en un intenso relato de subalternidad y rebeldía, Eltit cierra su novela a través de la construcción de un cuento épico que habla del presente gracias al libre montaje de imágenes, fragmentos, restos del siglo que se está cerrando.

La autora nos presenta una plaza pública convertida en un gran mercado, donde una serie de sujetos, solos y ensimismados, pasan el tiempo traficando mercancías de todo tipo, bajo la mirada atenta de la muchacha mutilada, acompañada por sus

21 La misma imagen reaparecerá en el cierre de otra novela de Eltit, *Fuerzas especiales*, donde la pandilla del ciber muta, pixelada en el primer videojuego chileno, bajo la atenta supervisión de una inusitada Juana de Arco electrónica, que vigila desde el epígrafe de la novela (véase *infra*, cap. 6: 187-195).

fieles mendigos, que piden limosna. Los transeúntes se detienen en una febril actividad de compra y venta que bien traduce las patologías de la modernidad tardía: la transformación del hombre en consumidor, epifenómeno de un narcisismo dilatado y frívolo, el sentimiento de total soledad, la difusa alienación y la incapacidad de proyectarse hacia el futuro²². Encerrados en el álgido espacio del sujeto, refracción de un mundo dilatado por las demandas del mercado, estos individuos han perdido la capacidad de desear e imaginar, de resistir.

En un ensayo publicado a pocos meses de distancia de la novela y titulado “Sociedad anónima”, Eltit reflexiona sobre el proceso de espectacularización de la vida cotidiana²³ que está caracterizando nuestra contemporaneidad y encuentra en la imagen del teatro, de la ‘puesta en escena’, el correlativo literario ideal para darle consistencia:

¿Qué nos deja el siglo? podría ser una de las preguntas elementales, sencillas, previsibles. Nos deja –quizás así lo diría precipitadamente el ingenuo respondedor de preguntas– un conjunto de ensayos generales, una serie de puestas en escena siempre a punto de representarse. Variadas puestas en escenas de un texto teatral marcado por detalles crueles. Pequeños detalles incrustados a una escenografía signada por la deliberación o la dominación o la avaricia (2000: 29).

- 22 Un detenido análisis de las patologías de la tarda modernidad y de la disolución posmoderna lo encontramos en Lipovsky (2002, sobre todo el capítulo 3, “Narciso o la estrategia del vacío”).
- 23 Siempre Lipovsky subraya que en la época posmoderna el deseo de producción ha sido suplantado por la comunicación y la expresión: una democratización de la palabra sin precedentes donde lo importante no son los contenidos expresados sino la misma actividad de hablar, de diseminar la propia voz. Una comunicación donde el emisor y el receptor coinciden, puro juego de la redundancia. Esta comunicación vacua, donde la naturaleza de lo comunicado es pura excedencia, es el simulacro de un narcisismo vacío e indiferente, que reclama su derecho a expresarse para nada, para sí mismo, para un ejercicio de pura resonancia (2002: 14-15).

Creo que la modalidad de construcción de *Los trabajadores de la muerte* responde perfectamente a esta praxis: fragmentos de tragedias inacabadas que se sintetizan en una puesta en escena final, un universo enamorado de sí mismo hasta el paroxismo. En una plaza se celebra la gran fiesta de la mercancía con música y bailes; el poder de la imaginación y de la creación ha dejado paso a la reproducción de una lengua estereotipada y muda, al servicio del consumidor. El gran mercado es la imagen metonímica de un mundo donde el yo, descentrado y deseante, se vincula siempre más a la infinita accesibilidad de los productos:

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

En este nuevo universo globalizado todo se vende y se compra, hasta la presencia de una linda muchacha con “su camiseta en cuyo frente está impreso un gran signo monetario” (179).

La intensa simbología que ha ocupado la novela parece condensarse en la colección de instantáneas que describen la vida de la plaza: los ratones, ahora convertidos en juguetes eléctricos que corren por el suelo, los inválidos que exhiben sus cuerpos deformes, una mujer que reza una oración ritual y secreta, las imágenes-simulacro de héroes revolucionarios y santos, que sobreviven tan solo en las coloreadas estampas de las camisetas de los comerciantes. Imágenes a la venta, como todos los trastos de la plaza.

En el epílogo de Eltit la figura dominante es la repetición²⁴. Todo es copia (falsa) de un original irrepetible, un original que ya no está, desaparecido en la noche de los tiempos, un original que ha perdido sus contornos, como las vitrinas capturadas por una densa neblina capaz de contaminar su aséptica transparencia:

Atrás las vitrinas de las tiendas duplican los objetos que se extienden sobre el suelo. Utensilios, ropas, relojes, cosméticos comparten el abigarrado espacio. Utensilios, ropas, relojes, cosméticos que presentan una leve diferencia con sus vecinos, los callejeros, esa diferencia que separa a la serie, de la copia de la serie, la misma distancia sutil que se advierte entre la camiseta de la muchacha que acaba de alejarse y la camiseta de los vendedores que permanecen (180).

La autora parece sugerirnos que vivimos en una realidad donde los héroes, los mitos, los ideales, reflejo de un origen y de un comienzo, han sido reemplazados por fragmentos sobresaturados y densas imágenes seriales, simulacro de una matriz caída en un tiempo indefinido y lejano. El mundo ha perdido su objetividad, convirtiéndose en mero reflejo, en escenario de las pretensiones narcisistas del yo.

Lo único que podemos hacer en este universo carnavalesco, frívolo y falso, es atravesarlo en busca de aquellas huellas, de aquellos restos, capaces de restituírnos una parcela del pasado. Un detalle siempre indefinido que revela nuestra imperfección. Como la niña sin brazo que conserva su capacidad de visión, pese a todo.

Los hombres y las mujeres que deambulan en la plaza, totalmente absortos por sus actividades de intercambio, no ven, no

24 Tanto a nivel semántico como retórico. Muchas frases se articulan a través de parejas (o cadenas) sinónimas de sustantivos y hay un uso abundante de la anáfora.

sienten, no imaginan. Ciegos y sordos frente a lo real, subyugados por las lógicas implacables del mercado, no perciben la vigilancia extensiva de las cámaras de video y el “vasto poder impersonal de sus lentes” (182), aceptan las perversiones del panóptico y de sus dispositivos inmunitarios²⁵ sin oponer resistencia, haciéndose permear por su lógica y su idioma.

Ciudadanos obedientes y pasivos los de la plaza, ciudadanos paralizados por el miedo y la incertidumbre, ciudadanos que han perdido su capacidad de reacción y resistencia.

La chiquilla, “la que muta”, es la única que rompe el velo de apatía que envuelve la ciudad: grita, empuja a los peatones, interrumpe la conversación de una pareja, escupe a una vieja anciana, intenta afirmar su presencia y despertar de la radical indiferencia que ha invadido la plaza (181, 188, 191). Es más, con su brazo mutilado, parodia los dispositivos de control del panóptico (183), denunciando su presencia, y la única reacción que obtiene es la mera imitación de sus gestos (otra vez la repetición).

La niña con el brazo mutilado observa con obstinación todo lo que la rodea, detectando los movimientos, las imperfecciones, las fisuras. Sus gestos anárquicos y rebeldes encarnan un profundo sentimiento de solidaridad y empatía frente a un mundo sin trascendencia, un mundo que ha perdido su capacidad de imaginar: guardiana de sueños, traficante de imágenes rebeldes. A partir de estas sugerencias resulta más claro el final de la novela, que es preciso transcribir integralmente:

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

25 Volveremos sobre el concepto de inmunidad en el capítulo 5, dedicado al análisis de la novela *Impuesto a la carne* (2010).

se preparen a combatir la expansión de las epidemias. El dibujo de una caravana de ratas amaestradas cruza monumentalmente los avisos y termina delineando un lavatorio lleno de excrementos. La fosforescencia de los distintos avisos empieza a ganar terreno. Los vendedores se aprestan a levantar sus mercaderías. *La niña del brazo mutilado parece custodiando la entrada del paseo principal.* Por su cara impávida, por la altanera recurrencia de su pose, *se desliza la potencia con la que encubre el legendario enigma* (194, las cursivas son mías).

La imagen final es una síntesis del escenario que ocupan las últimas seis novelas de la autora: un mundo-mercado, inestable y precario, caracterizado por la aceleración de la tecnología (la ciudad de Santiago que muta y se disloca), sobresaturado por palabras que comunican e informan pero no ‘dicen’, palabras que suplantán la naturaleza de lo comunicado por el poder efímero e insustancial del acto de comunicación, un universo que lucha contra el miedo y la incertidumbre exhibiendo sofisticadísimos dispositivos inmunitarios que truecan la libertad y la democracia por una efímera ilusión de seguridad y control (la caravana de ratas amaestradas). En esta apocalíptica visión del presente sobrevive la capacidad de contar historias rebeldes, historias resistentes. La niña del brazo mutilado (junto con otras heroínas de papel que pronto aprenderemos a conocer) da voz a esta épica menor a través de su cuerpo (y el cuerpo de la narración), que es grito y proclama. Aun así, sabe imaginar el futuro, sabe encontrar las palabras y los gestos para decirlo. Su afán memorioso es ya de por sí una solución al enigma: sueño que interpreta otro sueño, imagen del umbral.



2. *MANO DE OBRA* (2002): LOS CAUTIVOS DEL *MALL*

Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.

Federico García Lorca,
“New York (oficina y denuncia)”, 1930

El capítulo final de *Los trabajadores de la muerte* presenta un mundo transformado en mercado donde los ciudadanos, convertidos en espectadores, trafican objetos e imágenes de contrabando en serie, repeticiones de un original perdido, re-citaciones que no remontan a una fundación, a la fuerza de un origen o una pertenencia, sino que exaltan el plagio, la exhibición paroxística de la copia, la copia de la copia.

Según mi parecer, este movimiento analógico, incestuoso, popular y subversivo contamina la escritura de Eltit y se disemina en toda su producción narrativa más reciente. En un juego de cajas chinas, nuevos fragmentos procedentes del sueño de la niña mutilada, imagen de imágenes, se irradian en las cinco novelas llamadas a ilustrar el siglo XXI, delineando un palimpsesto híbrido que

quiebra los confines de los distintos textos e instala la repetición¹ como forma y figura dominante.

El mundo-mercado de Eltit se presenta como una superposición enloquecida de fragmentos del presente que, con su potencia serial, desbaratan cualquier anhelo de filiación posible y reflejan la imagen de un yo que ha perdido sus confines, sus límites: un yo hipertrófico que vive en un mundo de infinitas posibilidades².

El resultado de esta ruptura, figurado por el caótico mercado, se puede explicar siguiendo dos líneas interpretativas imbricadas entre sí: la primera responde a una distinta orientación epistémica, una rebeldía posmoderna que rehúye el orden mimético y el sentido homogeneizante del discurso y se deja penetrar

- 1 Siguiendo la sugerente lectura de Francine Masiello (2001: 326-327) puedo afirmar que la repetición no es solo el principal recurso retórico que sustenta la articulación narrativa de la autora, sino uno de los elementos formales más recurrentes. La repetición como copia y como doble presencia en el texto crea un *collage* de imágenes y referentes que constituyen la base del polisistema narrativo de Eltit: una red de signos que escapan a toda definición posible, poniendo en tela de juicio las modalidades de configuración de las prácticas discursivas (véase también Ortega 2009).
- 2 En los escenarios que describen la transformación del mundo en mercado, el sujeto es siempre protagonista. Se trata de sujetos frágiles y ensimismados, que no encuentran sus límites, sus fronteras, en el otro, sino que expanden sus potencialidades de forma incalculable. Como afirma Byung-Chul Han, la sociedad “negativa” del control, de la prescripción y del confinamiento del otro parece haber dejado paso a una sociedad de la positividad plena, de obesidad de los sistemas de información, de comunicación, de producción. El yo, abierto incondicionalmente al mundo, se ha convertido en una máquina para la realización de proyectos, iniciativas, ideas. Esta constante presión por el rendimiento y la producción introduce nuevas formas de violencia que no proceden de la voluntad de marcar confines y separaciones. Se trata de una violencia “positiva”, feroz y subliminal, una violencia que no se basa en una cadena de prescripciones, en sistemas inmunitarios y de confinamiento de la diversidad, sino en la indeterminada voluntad de poder y en el exceso de producción, lo que da origen a “infartos psíquicos” (Han 2014a: 11-24). En la realidad contemporánea, a la violencia viral, que se rige por el esquema inmunológico de lo propio y lo extraño, se suma una violencia immanente que no combate lo otro, sino que traduce la sobresaturación de lo idéntico determinada por la globalización; los efectos de esta violencia se explicitan en reacciones ‘neuronales’ como la depresión, la asfixia, el agotamiento.

por prácticas discursivas densas y opacas, capaces de pluralizar el proceso de significación; la segunda, más matérica, coincide con la misma imagen del golpe de Estado³, figura metonímica de un mundo que se puede representar exclusivamente como estallido, detonación, descarga.

El golpe contaminó irremediablemente el proceso de escritura de la autora: signos de derrota y de duelo, palabras impregnadas de odio y violencia, verbos corrompidos por el dolor y la miseria. Afirma Eltit:

El siglo XX chileno me parece que quedará prisionero de un relato enteramente contaminado por el golpe de Estado de 1973. El golpe será el hito visible tras el que se agrupará laberínticamente el centenario. Una ordenación circular que permitirá atisbar, con cierta nitidez, la escala programática de los distintos tipos de violencia que han recorrido los últimos cien años (2000: 30).

Después de esta ‘detonación’, que borró la imagen de la realidad plasmada por la Unidad Popular, el proyecto de instauración de una democracia fundada en valores de mayor justicia, igualdad y solidaridad pareció una tarea imposible.

La Concertación de Partidos por la Democracia, concentrada en la represión del autoritarismo y en la restitución de la confianza en las instituciones democráticas, no logró controlar la penetración profunda del modelo económico neoliberal en la trama nacional. La instalación de este sistema capitalista conllevó nuevas formas de control y subordinación de los ciudadanos, que

3 Me refiero a la dictadura de Augusto Pinochet que, con el apoyo de Estados Unidos, destituyó al gobierno socialista de Salvador Allende en 1973. Es cierto que este sentimiento de desilusión y derrota surge y se extiende por todo el mundo occidental a partir de los años sesenta como reacción a la destrucción de las últimas utopías revolucionarias, que se sumó a los espectros tanatopolíticos diseminados en la Segunda Guerra Mundial.

encontraron un terreno muy fértil en Chile. En continuidad con las medidas de desarrollo iniciadas en la dictadura, durante la transición se mantuvieron las mismas políticas macroeconómicas: el fomento del sistema de crédito, la promoción de una lenta y progresiva reindustrialización y la reorganización del mercado interno a través de un mayor vínculo con las capas empresariales de la sociedad. Para evitar desequilibrios y tensiones que pudieran provocar una nueva crisis política se normalizó el modelo socio-económico vigente, pese a la desigualdad social y al aumento paulatino de la desocupación (Moulian 1997: 89-92).

Esta segunda revolución industrial⁴ determinó un cambio radical en la articulación de la ciudadanía: el poder sirénico de los objetos se impuso radicalmente, convirtiendo a los sujetos en víctimas del ciclo del consumo, un deseo que no responde a necesidades concretas sino a una pulsión irrefrenable determinada por la pura seducción de los productos.

El sistema de libre mercado se supo organizar a través de un poderoso dispositivo discursivo que construyó la mitología de un Estado moderno y competitivo. Imágenes transparentes, de triunfo, éxito y admiración capaces de sobresaturar el imaginario social. En esta misma línea de reflexión, Eltit parece sintetizar el neoliberalismo chileno con un inédito retrato: un Pinochet inexplicablemente rechoncho y vestido de blanco y rojo, siniestra máquina al servicio del capitalismo salvaje donde la violencia

4 Esta es la definición con la que Günther Anders describe las grandes transformaciones de la sociedad de consumo. Para el sociólogo, el poder de los medios de comunicación de masas ha cambiado radicalmente la percepción de la realidad, inventando una serie de imágenes fantasmagóricas e irreales implantadas para el control social. El resultado es la creación de nuevas necesidades vinculadas al incontrolado consumo de bienes. La demanda virtual del mercado se impone sobre la voluntad del hombre y lo desvincula del mundo real y de sus redes de sociabilidad, esclavizándolo en su lógica de compra-venta (2011: 107-132).

militar y la desenfrenada carrera al consumo se superponen y confunden:

Pinochet, victimario de Allende, Papá Noel del empresariado chileno, animita ambigua de la derecha política, patriota del mundo militar, se transformó en el terremoto ideológico que abrió grietas en el interior de un proyecto que se caracterizaba por refugiarse en iniciativas carentes de toda propuesta política y que provocaba, a mi parecer, una ya perdurable modorra (2000: 31).

Las imágenes del caótico mercado ‘sudaca’ y la informal penetración de todo género de mercadería, copias de pacotilla de originales demasiado caros para el consumo de masas, quiere evidenciar la democratización de ciertas prácticas relacionadas con el consumo que se han convertido en un factor crucial para la construcción del sujeto globalizado, un sujeto que puede afirmar su ilimitado poder y su voluntad en el rendimiento y la producción.

La falta de confines y límites⁵ es uno de los resultados más evidentes de la aparición de un nuevo paradigma de definición de lo real, donde “los proyectos, las iniciativas y la motivación reemplazan la prohibición, el mandato, la ley” (Han 2012: 29). Esta sociedad de rendimiento no cancela el signo de la violencia, sino que la transforma: se trata de una violencia sistémica,

5 En realidad los confines no se borran radicalmente. Cierta tendencia inmunitaria permanece en la organización de la sociedad de masas. Si es posible afirmar, siguiendo las argumentaciones de Byung-Chul Han (2014a), que la máquina ontológico-política organizada por medio de cesuras, fronteras y umbrales a partir del nuevo siglo empezó a diluirse en un mundo sin límites, caracterizado por una tendencia a la hiperproducción y al superrendimiento, ciertas formas inmunitarias de invención y confinamiento del otro siguen existiendo y dan origen a inéditas comunidades endogámicas del miedo, agregaciones dirigidas a la preservación de la vida frente a la amenaza material y disgregadora de lo diverso, espacio seguro contra los riesgos de las sociedades globalizadas (Pulcini 2009: 11-14).

determinada por la obesidad de los mecanismos de producción, que provoca un colapso en los sujetos:

Al nuevo tipo de hombre, indefenso y desprotegido frente al exceso de positividad, le falta toda soberanía. El hombre depresivo es aquel animal *laborans* que se explota a sí mismo, a saber: voluntariamente, sin coacción externa. Él es, al mismo tiempo, verdugo y víctima (Han 2014a: 30).

Esta ‘explosión’ en el imaginario social presenta una serie de evidentes contradicciones y paradojas, como el desfase entre la glorificada modernización y la pobreza extrema de ciertos sectores de la sociedad o la falta de recursos e inversiones en cultura y educación. De todos modos, la eficaz campaña mediática supo reorganizar la visión de la nación, imponiendo un lenguaje oclusivo y saturado, un lenguaje transparente, capaz de proyectar toda expectativa vital en las indefinidas posibilidades de la producción y en el circuito de compra y venta.

Espectros y tramas urbanas

En una especie de evolución de la figura del mercado de *Los trabajadores de la muerte*, Eltit proyecta este género de reflexiones a nivel espacial: es preciso notar que las novelas destinadas a analizar las transformaciones sociales y económicas de la globalización no están ambientadas en el espacio abierto de la ciudad. Los escenarios propiamente urbanos desaparecen, dejando paso a heterotopías de control y de consumo, traducción del paradigma disciplinario y de rendimiento⁶.

6 En las figuraciones de la autora conviven el modelo de la sociedad disciplinaria y su evolución posmoderna, la sociedad de control de Foucault y la sociedad del rendimiento tal como ha sido elaborado por Baudrillard y Byung-Chul Han. Yo también

La representación de la ciudad latinoamericana siempre ha sido lugar de expresión de las tensiones y los conflictos de la sociedad, espacio de negociado más o menos pacífico entre distintas fuerzas políticas, mapa siempre inacabado del orden de poderes que ocuparon el territorio en el curso de su historia. La ciudad ha dominado la reflexión sobre la identidad latinoamericana, dando voz a una serie de contradicciones y paradojas. Me refiero al ambiguo sistema de cancelación y desvelamiento que la misma configuración del espacio urbano conlleva: la acumulación en un mismo escenario de signos correspondientes a los diversos estatutos socio-culturales que se han estratificado en el curso de la historia afirma mientras niega. Carlos Monsiváis nos explica muy bien este peculiar mecanismo del ‘hacerse entre ruinas’ que parece caracterizar la sustancia misma de las tramas urbanas en América Latina, convirtiéndose en poderosa metáfora de resistencia y subversión. En su ejemplar descripción de la Ciudad de México el autor sostiene:

Instalada sobre la destrucción de un imperio, la ciudad de México encontró en este hecho –un hacerse entre ruinas– su primera y última definición. Desde entonces, y a lo largo de los siglos, la ciudad ha crecido hasta perder la conciencia de sus límites, ha canjeado los cantores por los gestores, se ha dejado ceñir por lemas donde la adulación vence la mala fe (“La Ciudad de los Palacios”/ “La región más transparente”), y ha vuelto siempre al principio: la relación entre los arrasamientos de toda índole y el proyecto inacabable de construcción (1990: 11).

creo que los dos paradigmas describen perfectamente el escenario del presente, donde asistimos tanto a formas de resistencia inmunológica, sobre todo en términos de protección y seguridad, como al rechazo depresivo frente a la presión por el rendimiento de la sociedad de masas.

La superposición de signos y culturas logra mostrar en simultaneidad la historia de la ciudad, historia de sus diferentes colonizaciones. El pasado no se cancela, sino se exhibe en toda su consistencia trágica.

Contrariamente a este género de rostros urbanos, la ciudad a la que se refiere Eltit parece haber perdido la capacidad de evocar una densa disposición de signos. Es una ciudad uniformada, normalizada, donde los acentos de ambivalencia determinados por los restos de la historia que Monsiváis celebra se disolvieron en visiones claras y transparentes, mediadas por la publicidad y la televisión. La urbe contemporánea representada por la autora es el reflejo del proceso de desactivación de lo social y de los mecanismos de ocultamiento de lo conflictual para la preservación de un orden cristalino, sin fisuras ni pliegues. Según Nelly Richard, después de la dictadura:

Una hegemonía tecno instrumental que solo sabe de formas lisas, de significaciones vaciadas de antagonismos, de representaciones sin dobleces figurativos, redujo y tradujo las ambigüedades simbólico-expresivas de lo social, a la trascripción numeraria de sus estadísticas del consumo (2012: 195).

Esta ciudad positiva y sencilla, habitada por signos que aplazan toda opacidad y contradicción, encuentra su plena representación en una serie de heterotopías⁷: hospitales, psiquiátricos,

7 Michel Foucault en su célebre conferencia de 1967 las define con estas palabras: “También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables”. Según Foucault, las heterotopías son utopías realizadas en lugares reales, son lugares que, paradójicamente, se ubican fuera de los

cárceles, oficinas, supermercados, locutorios⁸. Estos escenarios siempre iguales a sí mismos, caracterizados por sus superficies neutras, la falta de ambigüedad e invadidos por poderosos sistemas de control, reemplazan a la ciudad real en la narrativa de la autora: el espacio urbano de signos estratificados y densos, un espacio que habla de subordinación y de dominio, un lugar heterogéneo que se puede deconstruir y recorrer anárquicamente en búsqueda de lugares de descontrol y deformación, de conflictos y tensiones, está suplantado por territorios planos y uniformes, superficies translúcidas de un yo que ha perdido sus límites.

Esta re-visión del espacio real, sustituido por espacios virtuales en serie, es funcional al proyecto crítico de Eltit: la construcción de una épica de resistencia en el escenario de la memoria. El quiebre de la relación entre tiempo y espacio representada por la extensión de las heterotopías, lugares otros y oclusivos capaces de 'allanar' las rugosidades de lo real, coincide con la afirmación de una última zona de evasión y subversión. La autora parece decirnos que el único lugar para almacenar el pasado, con sus restos y sus ruinas, y re-componer un inédito archivo es la memoria. El afán mnésico de sus protagonistas femeninas se convierte en una zona plástica capaz de recobrar y revertir las franjas de la historia, transformándolas en narración, relato menor e inaudito. El sueño de la niña sin brazo, los monólogos de las mujeres que sobreviven en el hospital o al acoso de las fuerzas policiales, el cuento de las hazañas de los empleados del súper, las especulaciones óseas de la militante sobre el ocaso de la revolución socialista: todo concurre

lugares pero que pueden ser localizados. Son sitios de reconexión, de compensación, de concreción de ilusiones, y funcionan como microcosmos, especie de islas paralelas al espacio real.

8 También la red y los videojuegos se pueden leer a través del prisma heterotópico. Estos espacios logran deslocalizar la vida de los sujetos hacia experiencias nuevas, tecnológicas (véase Baudrillard 1981).

en el poderoso territorio de la memoria, condensación de signos rebeldes y ocultos, resistentes a la cultura del olvido.

Para responder a las patologías de lo glocal en el mundo virtual y amnésico de la información hay que movilizar el recuerdo, mosaico de las ruinas de la historia, simulacro de un pasado que se quiere aniquilar y cancelar en la fiebre de la desmemoria.

Retazos de memoria o lo que queda de la ciudad

Esta especie de ‘giro espacial’ y la voluntad de reemplazar la representación del espacio urbano con escenarios heterotópicos y seriales no cancela la sed de ciudad de la autora. Este territorio permanece en el trasfondo, como presencia fantasmática, significativa en su ausencia. Para entender plenamente el sentido de esta desaparición, dejándome guiar por una de las praxis favoritas de Eltit, emprenderé una excursión etimológica en los secretos de la palabra ‘ciudad’, una especie de viaje hacia el grado cero del concepto. A través de este itinerario, intentaré individuar una serie de signos que me ayuden a iluminar las raíces de la transfiguración/desaparición del espacio urbano.

Si nos remitimos a la etimología de la palabra “ciudad”, podemos detectar su significación más esencial: inestabilidad, flexibilidad, transformación y cambio. Massimo Cacciari, basándose en las reflexiones del lingüista Émile Benveniste, subraya que desde la tradición griega la ciudad coincide con la *polis*, la estancia, la morada, el lugar de nuestras raíces, el espacio que lleva nuestro *genos*, el territorio que habitamos y, al mismo tiempo, nos habita (2010: 9-28).

En cambio, en la tradición romana el término ‘ciudad’ conlleva un significado totalmente distinto: la ciudad es *civitas*, producto de sus *cives* y de su ‘convenir juntos’, el heterogéneo confluir de personas. Para los atenienses es el espacio urbano el que decreta la ciudadanía, mientras que para los romanos, antes

que la ciudad existen los ciudadanos y sus redes de relaciones, configuradas en una cadena de felices colisiones. En el sentido romano de ciudad, heredado por la civilización occidental, podemos vislumbrar el indicio de una convergencia: la ciudad es un espacio móvil que integra y absorbe. Un espacio constituido por atracciones y repulsiones, flujos y confinamientos, un espacio poroso y abierto a la alteridad.

A partir de este periplo etimológico, son dos las líneas de pensamiento que emergen, diferentes entre sí: la griega, centrada en el sentido de origen, y la romana, caracterizada por su movilidad y relacionalidad, por la búsqueda de un objetivo común, imagen de concurrencia conjunta. En otras palabras, la ciudad romana es el reflejo de las actividades de sus ciudadanos, es un proyecto de expansión y desarrollo. La ciudad occidental no es esencialista, no se determina por sus genes, se caracteriza por su capacidad de *de-lirar*, de apartarse del surco⁹. Es una ciudad que rompe sus confines, desbarata sus fronteras, es espacio de sociabilidad, circulación de bienes y saberes. Por todas estas razones, el rostro de la ciudad, inestable y provisional, es el espejo de las redes de relaciones que se articulan en sus espacios, es síntoma de la circulación de productos, lenguajes, saberes.

Atendiendo a estas reflexiones, me pregunto, junto con Diamela Eltit, si la ciudad sigue siendo el reflejo de la acción del hombre en el mundo, su manera de nombrarlo, plasmarlo, edificarlo según sus proyectos y fines. Si pensamos en nuestras ciudades posmetropolitanas, la respuesta es negativa. La ciudad ha dejado de ser monocéntrica y multicéntrica. Ya no se puede adscribir a la categoría de metrópolis, debido a la sublimación de su función de intercambio económico, social y cultural. Si a

9 Como bien afirma Cacciari, “la lira es el surco, la huella que delimitaba la ciudad, ‘delirio’ quiere decir salirse fuera de la lira, ir más allá de los límites de la ciudad” (2010: 16).

principios del siglo XX las ciudades representaban el centro de las relaciones entre producción y mercado, en nuestros tiempos encarnan el simulacro del libre comercio y reflejan el proceso de enajenación y deshumanización puesto en marcha por la globalización y los últimos desarrollos de las políticas neoliberales.

En la segunda modernidad el hombre parece sustraerse al espacio y al tiempo: la compresión cronotópica determinada por las nuevas tecnologías y caracterizada por formas de comunicación que rozan el grado cero del instante borra toda posibilidad de localización. En la nueva dimensión de la sociedad-mundo, proximidad física y cohesión civil se han separado de forma irreversible. Hasta el punto de que todos los proyectos comunes y los pactos sociales, representados por los flujos y las circulaciones de capitales, bienes y saberes en la ciudad, se convierten en formas abstractas de reglamentación del trabajo y de las fuerzas productivas. La progresiva abstracción de las normas y de las reglas borra la corporeidad del rostro urbano, transformando a los ciudadanos en huérfanos (de localidad y sociabilidad) expuestos al riesgo (Beck 1998: 63-70).

En síntesis, el desarrollo de la globalización conlleva la evaporación de los viejos modelos de ciudadanía y de comunidad. La ciudad, núcleo del vivir juntos, ha dado paso a su imagen refleja, a su simulacro. Abandonado el sentido de la *communitas*, los individuos se mueven por el territorio solos e indecisos sin horizontes ni expectativas, inseguros, siempre más necesitados de protección, solicitantes de asilo.

Después de este recorrido, puedo afirmar que la ciudad occidental, posindustrial y posmetropolitana se ha transformado en un espacio que se sustrae al espacio real, un espacio paralelo, una heterotopía crónica, en los términos de Foucault. Cascos históricos malvendidos a clientes-turistas, conurbaciones diversificadas, casas-fortalezas, moradas-refugio listas para recibir a habitantes en busca de un espacio de amparo y defensa, centros de articulación y de control, sedes de corporaciones privadas, agencias

de seguros, bancos, inmensos centros comerciales. Heterotopías anónimas, estandarizadas, seriales. Escenarios vaciados de su sustancia de lugar, células autosuficientes donde el espacio es contemporáneamente representado, refutado y subvertido. Paradójicas localidades transparentes y virtuales donde se asiste a un radical desanclaje de lo social.

La ciudad permanece como resto, como huella en la memoria de los ciudadanos, ahora obligados a ocupar nuevos espacios y a inventar nuevas formas de habitabilidad.

La ciudad-supermercado

Entre estos ‘lugares otros’ de la supermodernidad, el supermercado¹⁰ ocupa un rol fundamental por ser el prisma de los cambios epistemológicos que estamos viviendo: centro de almacenamiento de bienes, productos y deseos, simulacro silente e indefenso del intercambio identitario, cultural, económico. El *mall*, siempre idéntico a sí mismo y reproducible en serie, parece haber absorbido todos los demás lugares, convirtiendo a sus habitantes en clientes a-tónicos e inmovibles.

Sublimación del mercado –espacio de negociación de saberes y productos–, es el símbolo de las contemporáneas tecnologías de consumo, donde el cuerpo se reduce a resto orgánico, nuda vida sometida a una cadena de leyes y normas capaces de organizar su existencia, de vigilarla, organizarla, normalizarla.

Los fríos pasillos de *Mano de obra* son el escenario de una existencia disciplinada por los rígidos mecanismos del consumo, donde la proyectualidad ha dejado espacio a la burocratización,

10 Uso los términos *mall*, súper y supermercado de manera indiferenciada porque me interesa enfatizar la función de estos espacios más que las actividades específicas que se realizan en los mismos.

a funciones abstractas incapaces de encarnar el valor humano, vaciado de sus contenidos éticos y morales (Baudrillard 2007: 223-228).

Ya a partir de la arquitectura textual resulta clara la operación contrapuntística que la autora quiere realizar: la misma estructura de los paratextos subraya la voluntad de cuestionamiento de la función del hombre en el mundo y la puesta en tela de juicio del sentido de la historia. Para empezar, el título problematiza la función del *homo faber*, el hombre hacedor de lo real, capaz de nombrar las cosas que lo rodean, plasmándolas y edificándolas según un proyecto determinado (Anders 2011: 164-192). En segundo lugar, el epígrafe –que reproduce una cita de Sandra Cornejo: “Algunas veces, por un instante, la historia debería sentir compasión y alentarnos”– es el indicio de una historia despiadada que corre más veloz que los hombres, sin dejarles aliento ni ninguna posibilidad de pensar y crear. En conclusión, los distintos capítulos, encabezados por una serie de citas de las principales voces de la imprenta obrera chilena del siglo XX (desde 1911 hasta 1970), encarnan el sueño destrozado de un proyecto de clase, otorgando una consistencia específica, un territorio y una orientación política a la entera narración.

El texto está dividido en dos apartados que encuadran la obra en un puntual marco diacrónico: “El despertar de los trabajadores-Iquique, 1911” y “Puro Chile, Santiago, 1970”. La primera sección está aparentemente dedicada a visibilizar una polifónica *doxa*, como reflejan los titulares de los periódicos de los movimientos laborales que encabezan los diferentes párrafos: un viaje por la ciudad chilena obrera y revolucionaria de principios del siglo XX¹¹. En realidad, penetrando en las distintas crónicas,

11 En palabras de Jean Franco: “Títulos como *El despertar de los trabajadores* (Iquique, 1911), *El proletario* (Tocopilla, 1904), *Nueva era* (Valparaíso, 1925) o *Acción directa* (Santiago, 1920), son índices fantasmales de la distancia ante el presente neoliberal,

nos encontramos frente a una inédita reescritura que suplanta la esperada arqueología de la clase obrera. La ciudad industrial se reduce a las cuatro paredes de un supermercado, que representa la fatal dinámica entre vendedor y cliente y traduce el reflejo de la acción del neoliberalismo sobre los cuerpos de los ciudadanos, ahora pasivos y obedientes a las leyes del consumo. Ya desde las primeras líneas es evidente el estado de confinamiento y opresión de los empleados, ocupados en las frenéticas actividades del *mall*. La paulatina penetración del poder en los cuerpos de los empleados del súper los transforma en seres agónicos y subordinados a la mercancía¹², esclavos obedientes y vigilados por el control aséptico de las cámaras de vigilancia.

cuando todo lo sólido se disuelve en el aire, y el pasado, cuando los que trabajaban tenían el poder de negociar, la huelga era su instrumento y el sindicato una fuerza política, y cuando los trabajadores podían soñar con heredar el mundo” (Franco 2007: 145).

- 12 Michael Lazzara, en su ensayo sobre la novela, profundiza en las relaciones entre biopoder y economía a través del paradigma del *homo sacer* teorizado por Agamben. El autor postula que la novela de Eltit “construye la visión de un sujeto dócil, agobiado y destruido por el constante ejercicio del poder sobre su cuerpo” (2009: 158). Según Lazzara, el escenario del supermercado, donde los vínculos de solidaridad están reemplazados por el sistema darwinista de la sobrevivencia de los más aptos, edifica sujetos dóciles y sumisos; los individuos, siempre más vinculados a la lógica pragmática de la compra y venta, están constantemente preocupados por la acumulación de bienes, y los que no cumplen con ciertos criterios utilitarios no merecen pertenecer al ciclo de consumo y se convierten en objetos desechables. A partir de esta noción de biopoder, un poder externo, divino, capaz de controlar a los sujetos, dividiéndolos en hundidos y salvados, Diamela Eltit, en las páginas de *Mano de obra*, introduce nuevos elementos de reflexión. Según mi interpretación, los empleados asépticos y ensimismados del súper representan una forma inédita de expresión del poder, un poder que ha sido introyectado en la hipertrofia de un yo que ha perdido sus confines. Esta condición de por sí borra toda trascendencia cancelando la ‘pensabilidad’ misma del concepto *homo sacer*, hombre sagrado que se puede expulsar, excluir de la sociedad, pero que es, al mismo tiempo, inaniquitable. A la transparencia e inestabilidad de un yo precario y total, a su consistencia efímera, se puede reaccionar únicamente con un exceso de actividad, de producción, una autoexplotación donde la condición de víctima y verdugo terminan por coincidir (véase Byung-Chul Han 2014a: 41-51).

Tomamos como ejemplo la crónica que inaugura la sección. El protagonista sin nombre no soporta su labor de “control de los productos”. Sufre acosado por la horda de clientes molestos que habitan su mente, sufre y pierde su consistencia vital hasta el punto de desvanecerse: “Sumergido de lleno en la violencia, me convierto en un panal agujereado de terror” y “transformado en un ser pálido y enjuto, me desplazo a lo largo de los pasillos con un doloroso agujijón plateado que se incrusta en el costado más precario de mi encía” (13). Se trata de un sujeto atacado por una hiperactividad mortal que pone en tela de juicio constantemente su mismo ser, hasta el punto de fragmentarlo.

La presión del rendimiento causada por el exceso de positividad instaurada en la sociedad de trabajo compromete su misma condición existencial, convirtiéndolo en pura transparencia.

Esta hipótesis parece encontrar respaldo en el etéreo poder del cliente, que tiene autoridad para separar y ordenar, catalogar, establecer métodos y sistemas alternativos y coercitivos (el desorden percibido por el empleado). El ‘divino cliente’ es una imagen en el espejo, el símbolo de una especie de obligación autorreferencial que se insinúa en los cuerpos, que los controla, los norma y los gestiona: “Ingresan [los clientes] como mártires de mala muerte, famélicos, extemporáneos, pero al fin y al cabo, orgullosos de formar parte de la dirección general de las luces” (15-16). Tanto los clientes como los empleados hacen parte de un mismo horizonte, donde libertad y coacción coinciden. Una libertad obligada y paradójica que transforma a los trabajadores en mártires del rendimiento.

En este nuevo universo la palabra, encarnación de la creatividad proactiva, modalidad gracias a la cual el individuo explora el espacio que lo rodea ordenándolo en una narración que lo hace existir, que le da forma, ha sido suplantada por la pura imagen, por la cadenciosa dialéctica de apariciones y desapariciones, luz y sombra, emblema de una mera exposición a impulsos externos.

Mientras tanto, en el revés de mí mismo, no sé qué hacer con la consistencia de mi lengua que crece, que se enrosca y me ahoga como un anfibio desesperado ante una injusta reclusión. Me muerdo la lengua. La controlo, la castigo hasta el límite de la herida. Muerdo el dolor y ordeno el ojo (16).

El verbo, confinado y reprimido, deja de ser herramienta de denuncia y afirmación (la crónica de la revolución obrera); vaciado de todo referente se convierte en grito, mueca, mero significante que se aleja definitivamente del significado, pura alusión vacua.

En su lugar, el ojo, como un gran angular listo para encuadrar y seleccionar, iluminar y mostrar, simulacro de un pasivo estado de abandono a la llamada del instinto y de los estímulos.

Pongo en marcha el ojo. Este ojo mío, dispuesto como un gran angular, sigue el orden de las luces. Entre la bruma provocada por el exceso de luz, advierto que una aglomeración humana se me viene en contra con una decisión y una lentitud exasperantes. Cierro el ojo. Parpadeo. Parpadeo una y otra vez hasta que recobro la visión (16).

La desnarrativización del mundo-supermercado refuerza la sensación de fugacidad e inestabilidad de los sujetos/empleados y produce nuevas obligaciones. El vacío determinado por la falta de horizonte se compensa con la hiperactividad y la autodisciplina, y se traduce en ritmos forzados de trabajo. Este escenario representa la violencia del omnívoro y etéreo 'capital', un lugar que los cuerpos no habitan sino que los habita, un territorio que confina y segrega, conduciendo a un permanente cansancio que cancela todo impulso vital e imaginativo.

Estos cuerpos reducidos a nuda vida, puros cuerpos, no son dueños de sí mismos. Esta pérdida de conciencia autónoma está metaforizada por la paulatina deriva entrópica del sujeto, obligado a poner en escena mecanismos de control para contrarrestar

el caos que acosa su rutina cotidiana. Son actitudes típicas de los estados alterados de conciencia de ciertos síndromes depresivos donde, para dominar la pérdida de control sobre el yo, el sujeto empieza a buscar un orden alternativo, empeñándose en actividades de organización, catalogación y colección (en este caso representadas por la manía de los empleados hacia los productos, que deben yacer immaculados sobre escaparates lindos, expresión de la 'legibilidad' del mundo). Leemos el íncipit de "Acción directa (Santiago, 1920)":

A una distancia inconmensurable de mí mismo, ordeno las manzanas. Ya se están desdibujando los contornos geométricos en los que adquieren su incisivo destino los metales. Estoy infectado, atravesado por la debilidad. Este enorme sopor me mantiene exhausto y vencido ante la impenetrable linealidad de los estantes [...] Entre pedazos de imágenes inciertas, pienso, ya lo dije, entregado a un caos absoluto, en la legibilidad de los productos. De manera momentánea se agolpan en mi mente, pero, de inmediato, se despeñan cuesta abajo cayendo desde el abismo de mi discapacitado ojo interno. La lista alcanza una dimensión móvil más que impresionante. Ay, esta lista que tan cuidadosamente hube de memorizar ha terminado por desmoronarse (47-48).

Esta actividad de organización de los espacios parece ser la única forma de control sobre un mundo que ha perdido sentido y consistencia, un mundo que no se puede narrar sino enumerar y catalogar.

"Luz y vida (Antofagasta, 1909)" muestra que el nuevo orden impuesto por la sociedad del capital no deja espacio a la transmisión de lenguajes y saberes. La vacua vida del consumismo, confinada en un eterno presente, censura los segmentos vitales no productivos, removiendo aquellas porciones de la existencia que están exentas de la influencia directa de la lógica neoliberal: la infancia y la senilidad.

Los niños, fuerza del futuro y espejo de un proyecto y de una potencialidad, se convierten en seres siniestros:

Representan un verdadero castigo de Dios cuando aparecen aullando por las esquinas, empujándose y llorando sin la menor vergüenza [...] Se va a pique mi existencia. Así de radical es el estado al que me inducen sus actos (18).

Su mirada inocente, no permeada por las jerarquías del biopoder, logra quebrar la imagen de aséptica perfección del supermercado, contaminando irreparablemente el álgido orden que imponen sus aparatos de mando. Su abierto deseo de conocimiento, su creativa y libre apropiación de las cosas quebrantan la rígida normalización de lo real, asimilada por el empleado:

Parapetado tras una experiencia somática intransferible, observo cómo (los niños) le ponen encima sus manos sucias a cualquier juguete y [...] manchan los vestidos de las muñecas. Cuando no consiguen aniquilar los vestiditos, les jalan el pelo mientras contemplan, arraigados en una abstracción hipnótica, el movimiento rígido de los mechones rubios entre sus dedos [...] (18).

De la misma manera, también los ancianos están excluidos de las jerarquías del súper: su lentitud e incapacidad les hace imposible moverse entre los pasillos y adaptarse al círculo del consumo: “Inseguros, oscilantes, con la mirada errática [...] confundidos y encandilados con los productos” (37).

Estos viejos viven en la invisibilidad, expulsados de un mundo al que no pertenecen y que no pueden aguantar física y psíquicamente:

¿Qué hacen ellos en el súper? Pues ciertamente –para qué mencionarlo– son escasas las posibilidades que adquieran alguno de los productos. O si compran –si llegaran a comprar– su aporte va a

ser insignificante, irrisorio, unas pocas mercaderías blandas que no los prestigian como clientes (37-38).

Su absoluta ineptitud se figura a través del lento deterioro de sus funciones orgánicas: la vista, el tacto, el vigor físico. Estos hombres se reducen a materia orgánica imperfecta e inútil.

Sin duda alguna, el capítulo de crónica obrera que mejor encarna las lógicas de la heterotopía comercial a la que la vida parece haberse reducido es “El obrero gráfico (Valparaíso, 1926)”. La historia del vendedor obligado a vestir el hábito de un improbable San José en el marco de un excéntrico pesebre artificial simboliza el ocaso definitivo de toda ideología y fe y, al mismo tiempo, representa la pasiva y mecánica inscripción en el orden anestésico del circuito consumista. El divino mercado se ha apoderado del alma y del cuerpo de los hombres:

El mismísimo Dios es quien me sigue. Este envuelto en una sofisticada, y a la vez, populista, nomenclatura sintética, se monta encima de mis lentes (infrarrojos) [...] Es Dios encarnado en Dios el que actualmente me acompaña [...] Estoy poseído por un Dios que me invade con un brillo que me ubica en la mira ávida de todos los presentes (61-62).

Es un Dios simulacro, elogio de lo idéntico y réplica de sí mismo (el pesebre armado con animales sintéticos y urticantes), es un Dios que dona luz (artificial) a sus elegidos, preservándolos de la exclusión y de la muerte.

A partir de estos ejemplos de “crónicas urbanas y obreras” podríamos pensar que Diamela Eltit trata de describir una sociedad perdida, sin salvación, privada de impulso y proposición, una sociedad replegada en las álgidas estructuras de la cotidianidad neoliberal. En realidad, la voz de la autora se expresa en los intersticios, edificando una serie de puntos de fuga que quiebran los modelos enajenadores de la segunda modernidad y ponen al descubierto sus mecanismos de funcionamiento. Protagonista

absoluto de dicha operación subversiva es el cuerpo o, mejor dicho, la memoria del cuerpo. Una memoria que elude la perfecta burocracia del universo/supermercado y sangra, se fragmenta, expone sus quejas. La vuelta al cuerpo y su presencia como narración incómoda abre nuevas figuraciones y posibilidades de recuperar el contacto con la sustancia humana e imperfecta que somos. Como asevera Nelly Richard:

Si la máquina capitalista opera distanciando, produciendo modos separados de existencia en los que el producto queda cortado de su historia de sudor y lágrimas, aquí los avatares corporales traen a escena una memoria física de órganos y vísceras, de flujos, que infectan y contagian –con sus líquidos turbios, sus humores acuosos– la nítida perfección del orden seriado. El sistema translúcido, que ordena la visibilidad de las imágenes del mercado, no admite máculas. La orina, la sangre menstrual, el excremento, son los desechos que polucionan el orden y sus fronteras entre nitidez y opacidad, quietud y turbulencia, regularidad y caos (2012).

Como ejemplo de esta estrategia vuelvo a la descripción del pesebre artificial, síntoma más concreto de la penetración de la precariedad corporal en las glaciales simetrías del súper. El empleado disfrazado de San José habla de sus pies y dice:

¿Qué hacer con la sandalia? Mi pie, casi desnudo, está expuesto a la mirada. Las uñas de mis pies se ven tan sucias, diosito lindo, hasta dónde se extiende la fealdad roñosa de mis patas. No somos dignos de dejarnos caer ahora en la vergüenza, (pero cómo cubrir el pie el ojo legañoso, la horrible vena hinchada que surca mi tobillo) (66).

La evidente imperfección del pie del trabajador sin nombre es el expediente subversivo que se insinúa en las rígidas paredes del *mall*: quiebra la representación transparente del mundo-mercado, subraya la posibilidad de ‘evasión’ de los esquematismos

capitalistas, anuncia, enuncia y denuncia nuevas posibilidades de afirmación del yo.

Del supermercado al hogar: visiones de comunidad

Después de registrar en una especie de repertorio los diferentes testimonios de estas vidas votadas al comercio, Eltit sale de la ciudad-mercado y entra en la intimidad de una casa¹³.

En la segunda sección de la novela, titulada “Puro Chile, 1970”, la autora se reapodera de su rol de demiurgo del texto¹⁴ y construye un largo relato que tiene como protagonista un inédito núcleo familiar¹⁵.

La arquitectura de los personajes refleja la estructura dual de la novela: Eltit construye su escenario narrativo a través de un esquema binario, representado por dos parejas antagónicas: Enrique/Isabel y Gloria/Gabriel.

La primera es el reflejo cabal de la lógica consumista de la ciudad/supermercado; la segunda, en cambio, representa una posible línea de fuga de este modelo: la autora, gracias a Gloria y Gabriel, edifica una historia de resistencia y rebeldía, un cuento

- 13 El único escenario que acompaña las diferentes heterotopías en las novelas de Eltit es la casa, espejo de la intimidad de los protagonistas. Una de las habitaciones que se describen con mayor intensidad son los dormitorios (en *Jamás el fuego nunca* los dos protagonistas se pasan la mayor parte del tiempo recogidos en una cama. Su único movimiento coincide con el recuerdo de su militancia y el relato de sus hazañas. Véase capítulo 4, *infra*).
- 14 En la primera parte de la novela la estrategia de *collage* y resemantización de documentos testimoniales contribuye a desdibujar la autoridad aural. Eltit deja paso a una colectiva *doxa* que se encarga de describir el mundo en el cual le ha tocado vivir. En cambio, en la segunda parte, retoma las riendas de la narración para proponer una personal línea de fuga a las lógicas del hipercapitalismo.
- 15 El cuestionamiento de la institución patriarcal se abre gracias al mismo episodio del pesebre. En la reproducción serial de la familia prototípica y sagrada, la autora desautoriza su visión clásica para postular nuevas posibilidades de agregación, evocando formas alternativas de cohesión comunitaria.

épico en clave menor¹⁶. La narración de las empresas de los dos jóvenes quiebra la estática visión de un mundo inmóvil y pasivo, obstruido por las frías transparencias del mercado y reintroduce la capacidad de imaginar, de construir, de soñar: una acción la cuya altamente subversiva y radicalmente otra.

Los demás personajes que articulan la narración constituyen una especie de trasfondo de la dinámica de fuerzas desencadenada por los protagonistas y, al mismo tiempo, actúan como caja de resonancia de las crónicas urbanas elaboradas en la primera sección de la novela.

La familia de Eltit no refleja relaciones de filiación directa, índice de una genealogía determinada, ni es el índice de un proyecto comunitario propiamente dicho. Esta libre asociación de personas representa el negativo de la comunidad clásica: es el reflejo de un déficit de relación social determinado por la evaporación de los grandes dispositivos explicativos de las sociedades modernas, el estado-nación, la familia, las ideologías. Los vínculos de estos sujetos coinciden con un simple deseo de cohesión y

16 En la narrativa de Eltit se pueden reconocer muchas formas y modos que se remontan al relato épico: la difuminación de las coordenadas temporales y espaciales, la constante referencia al pasado y al origen, el marcado alegorismo de ciertas descripciones. El lector pudiera preguntarse por qué siento la necesidad de referirme a un género tan connotado para definir la escritura de la autora. El mundo de héroes gloriosos y milagrosas hazañas no parece tener mucho que ver con el universo en ruinas que vivimos, un universo habitado por sobrevivientes, un universo sin redención posible. Creo que la epopeya, concebida como dispositivo formal que logra activar el pensamiento mítico y producir formas alternativas de articulación de la realidad mediante la alegoría, representa para la autora una línea de fuga, es el mecanismo narrativo que le permite edificar un contradiscurso capaz de evadir los lenguajes y las formas del presente. Su contranarración épica, su épica de la resistencia, construye un espacio donde la significación liberada de las mallas del lenguaje y la compleja estratificación de los signos trazan posibles vías de escape al apocalipsis sin fin que estamos viviendo. Estos recorridos inéditos y matéricos se concretan en la sustancia misma de la lengua, una lengua que se pone en marcha, que se moviliza, una lengua en fuga. Retomo esta argumentación sobre épica y novela en la nota 3 del capítulo 5, dedicado al análisis de *Impuesto a la carne*.

reterritorialización, alimentado por sentimientos de inseguridad y miedo que responden tanto a una defensa inmunitaria como a la necesidad de encontrar respaldo a la obsesión por lo idéntico.

Los personajes/tipos que la constituyen intentan recrear sentimientos de solidaridad y unión dentro de las precarias paredes domésticas, estableciendo geografías íntimas y arcaicas. Es un fenómeno que el sociólogo francés Michel Maffesoli define como tribalización del mundo:

Frente a la anemia existencial suscitada por un social demasiado racionalizado, las tribus urbanas destacan la urgencia de una socialidad empática: compartir emociones, compartir afectos. [...] Nos encontramos lejos del universalismo moderno, el de la Ilustración, el de Occidente triunfante. Universalismo que no era, de hecho, más que un etnocentrismo particular generalizado: los valores de un pequeño cantón del mundo extrapolándose en un modelo válido para todos. El tribalismo nos recuerda, empíricamente, la importancia del sentimiento de pertenencia, a un lugar, a un grupo, como fundamento esencial de toda vida social (2004: 20).

La casa de *Mano de Obra* alberga a los empleados del supermercado, que se reúnen para compartir los gastos y ampararse mutuamente satisfaciendo sus necesidades primarias: calor, protección, comida, consuelo. En continuidad con la imagen de la realidad trazada en la primera parte de la novela, la lógica de la microcomunidad responde al mismo orden del *mall*, transformándose en su mero reflejo. La figuración de un Yo absoluto, ensimismado, deprimido, ha sido suplantada por un Nosotros fusional que ostenta las mismas características de estéril autoafirmación identitaria¹⁷.

17 Véase las páginas que Pulcini dedica a la descripción del comunitarismo endogámico (2009: 60-112).

La figura de Enrique es central: es el paladín del grupo. Es preciso notar que su liderazgo no refleja peculiares capacidades carismáticas, organizativas o intelectuales. El joven se define de acuerdo a las cosas que posee, su valor se mide por la acumulación de una serie de objetos, de bienes, que le permiten adquirir cierta visibilidad. Enrique es dueño de un moderno televisor (ojo abierto sobre el mundo) y otorga a los demás inquilinos la posibilidad de ‘ver’ sus programas: les dona un acceso pasivo y forzado sobre lo real. Debido a estas cualidades, es el joven quien dicta las reglas en la casa y los amigos se sirven de sus capacidades de mando para solucionar los pequeños problemas de todos los días.

Es más, son sus mismas características somáticas las que subrayan su posición de superioridad:

Sí, Enrique era alto. Más alto que cualquiera de nosotros. Su piel era mucho más blanca. Tenía bonita risa (102).

Era una persona extraordinariamente pensativa. Nosotros sabíamos que él pensaba y por eso lo dejábamos tranquilo. Resultaba reconfortante, después de todo, que Enrique nos quisiera tanto [...] Enrique era tan generoso con nosotros. [...] No tenía una gota de rencor (93-94).

Isabel es su perfecto *alter ego*. Su hermosura y atractivo la convierten en permanente objeto de deseo. La mujer hace gala de sus dotes físicas polarizando las miradas voluptuosas de los supervisores y de los clientes¹⁸. Siempre arreglada y compuesta, es un ejemplo para todos:

18 El cuerpo de Isabel se convierte en objeto de consumo. Su apariencia física reproduce las mismas formas de seducción de las mercancías. Las miradas voluptuosas de los clientes y de los vendedores tienen un antecedente figurativo en la hermosa joven que cruza el mercado en la escena final de *Los trabajadores de la muerte* (1998: 179). La bella muchacha, que parece confundirse con las mercaderías, paraliza a los vendedores que

Isabel sabía de precios, pasaba gran parte de su tiempo examinando las características de los productos. Se había convertido en una experta. La consideraban una de las mejores promotoras de la ciudad. Incluso le dieron un diploma por sus incontables méritos. Ese día, el día de su premio, nosotros no podíamos más de felicidad. Acudimos a la ceremonia. Nos sentíamos tan orgullosos de ella. [...] Se veía linda Isabel arriba del escenario. Había bastantes promotoras pero ninguna lucía como Isabel. Estaba preciosa, preciosísima Isabel. Tenía un estilo, una mirada, un porte, un peinado, una manera de caminar... (95-96).

La pareja de amigos encarna todas las características del hedonismo narcisista de la sociedad de mercado: la lucha desenfundada por el dinero, la exhibición de una serie de bienes simbólicos, reflejo del estatus adquirido, y la consiguiente cosificación del cuerpo, reducido a simple objeto de consumo. Su hiperactividad no consiste en una transformación creativa de la realidad, sino que representa únicamente la registración pasiva de una serie de estímulos vehiculados por los aparatos de información (internet, televisión, etcétera), la reproducción/copia de modelos y formas determinados por los circuitos comerciales.

Los demás habitantes de la casa parecen caer en el yugo del imaginario mediático creado por Enrique e Isabel. Sonia, Andrés, Alberto, Pedro son seres frágiles, obsesionados por sus debilidades, lastimados por su cuerpo imperfecto y precario: jóvenes que no logran sustraerse al círculo perverso que los domina.

La perfecta armonía de la casa pronto empieza a comprometerse, acosada por las lógicas caníbales del súper. Los primeros síntomas de dicha ruptura están determinados por la paulatina pérdida de visibilidad –activa y pasiva– de la pareja protagonista.

por un instante se olvidan de la dura competencia que los consume. La contemplación del objeto del deseo difumina los confines entre sujeto y objeto, transformando la belleza física en un bien de consumo que garantiza estatus, ingresos y reconocimiento.

Enrique, atormentado por las deudas, tiene que devolver el televisor y el equipo de música, prótesis abiertas sobre el mundo y consistencia misma de su ser:

Enrique quedó sin respiración cuando lo supo. Se puso ligeramente amoratado de furia. Nosotros pensamos que le iba a dar un ataque [...] Sabíamos lo feliz que se sentía con su equipo y con su tele. [...] Pero ahora no estaba enojado. Parecía profundamente triste (93).

En cambio, Isabel no logra mantener el alto nivel de ventas de sus productos debido a la pérdida de brillo de su hermosura:

La lamentable situación por la que atravesaba Isabel aminoró el impacto. Ahora promovía sólo dos productos. Había perdido un tercio del sueldo. Estaba más flaca, macilenta [...] Resultaba evidente cómo y en cuánto decaía su poder con los supervisores (119-120).

En una especie de cadena de degeneraciones, los demás miembros de la casa quedan aglutinados por esta deriva entrópica. Sonia, con sus cíclicos problemas de estómago, obsesionada por la degradación progresiva de su cuerpo, pierde un dedo mientras corta y confecciona carne de pollo, actividad serial y enajenadora; Pedro y Andrés, cansados de la monótona rutina de todos los días, se abandonan a los efluvios báquicos y empiezan a consumir drogas.

Los únicos que resisten, contrarrestando el desequilibrio que se ha generado, son Gloria y Gabriel¹⁹. La pareja se ha diferenciado

19 La misma onomástica de los cuatro personajes confiere un tono épico y alegórico a la narración. Isabel, 'perfección de Dios', y Enrique, 'el poderoso', 'el dominador', contrastan con Gloria, signo de transformación y buen auspicio en el medioevo, y Gabriel, nombre que evoca heroicidad y fuerza. En la Biblia es el mensajero de Dios, que anuncia a María el nacimiento de Jesús. Si la pareja Enrique/Isabel es el reflejo de la estática perfección de un sistema social asentado, Gloria y Gabriel reflejan movilidad

por su propia condición periférica: determinada a evadir las lógicas del supermercado, rechazan los excesos de positividad del *mall*, se apartan de sus modelos de hiperactividad y superproducción y deciden aislarse en un tercer espacio, subalterno, marginal y rebelde. Gloria, después de haber intentado ingresar en el circuito comercial como recepcionista y vendedora, opta por permanecer en casa y ponerse a disposición de sus coinquilinos. La mujer se encierra en el ‘cuarto de atrás’, abdicando autónomamente a su visibilidad y a su rol oficial en el orden doméstico. Al mismo tiempo, su deseo de ocuparse de sus inquilinos, haciéndose cargo de sus necesidades, cocinando y limpiando, lavando y planchando, representa la abierta refutación de las lógicas individualizadas del sistema-supermercado y desvela retazos de solidaridad y relación.

Gloria quiebra la actitud fusional, ciega y entrópica de la comunidad del súper, recobrando la capacidad de mirar al otro, de detectar sus necesidades y exigencias:

Ella entonces, decidió permanecer en la casa. Se ocuparía de limpiar, cocinar, ordenar, lavar, planchar, coser, comprar, realizar nuestros trámites. No logramos oponernos. [...] Naturalmente Gloria debía dejar su cuarto y empezar a dormir en la minúscula pieza del fondo. [...] Tenía que dormir alejada de nosotros y dejarnos sus frazadas, sus sábanas, el cubrecama. [...] Empezó a dormir atrás. (Pobremente) (84).

La dislocación de Gloria, su descentramiento, coincide con una asunción de responsabilidad frente a los que comparten su espacio vital. Gloria se encarga de sus vidas, intentando hacer todo lo que está en su poder para conservar su integridad y

y cambio. Vale la pena subrayar que Enrique es el nombre de pila de Arancibia Clavel, protagonista del asesinato Prats. El imputado del célebre proceso en que se basa *Puño y Letra* parece compartir las mismas características de este personaje de papel (véase *infra*: 108-112).

bienestar, hasta el punto de convertirse en catalizador de las emociones y pulsiones (consejera, amante, madre) de sus individualidades heridas y lastimadas:

Sí, pero afortunadamente estaba Gloria. Ella nos esperaba y nos apaciguaba con sus agudos comentarios cuando ingresábamos a la casa demolidos por la fuerza del día. [...] Parecía feliz de aguardarnos, de escuchar lo que teníamos que contarle, de planificar los siguientes movimientos con nosotros (112).

Esta nueva actitud de apertura, postura disidente y subversiva, empieza a desencadenar las primeras sospechas. El hecho de ‘donarse’ gratuita e incondicionalmente al otro, el intento de construir una nueva comunidad, no encuentra su razón de ser en un sistema social en donde cada acción tiene un objetivo determinado y riguroso, aséptico e individualizado. Gloria es una traidora.

Gabriel es el único que parece no ‘ceder’ a esta interpretación de los hechos. Y no es casual. Gabriel, tanto como Gloria, vive en los márgenes de la ciudad/supermercado. Gabriel, el nombre del arcángel que lleva la palabra de salvación, símbolo de fuerza y amor, decide abandonar las lógicas mortificantes del empleo normalizado y dejar espacio a su creatividad. Su tarea, autogestionada y liminal, consiste en ayudar a los clientes a empaquetar los productos recién comprados. Gabriel, ubicado en las inmediatas afueras del espacio normado del supermercado, transforma la simple actividad de embalaje en un verdadero acto mágico:

Así era Gabriel. Se sostenía en el trabajo por su habilidad desmesurada con los paquetes. Depositaba la fruta en las bolsas de una manera verdaderamente científica: los plátanos, las naranjas, las manzanas, las peras, las sandías, las frutillas, los melones, las chirimoyas, los pepinos, los caquis. Después, cuando la fruta quedaba enteramente adaptada en el interior de la bolsa, se dedicaba

frenético a la carne. Lograba armonizar la posta, el chochillo, el asado de tira, el filete, el asiento de picana, la carne molida, el tapapecho, el lomo vetado, el lomo liso, los riñones, las panitas. Con una habilidad cercana a la magia, convertía a esa carne sanguinolenta en un espectáculo. [...] Sus manos trazaban una suerte de malabarismo que deshacía la catástrofe que portaban los productos. Su manera de empaquetar causaba conmoción en los clientes del súper. Su don, como decían las cajeras. De esta manera conseguía el dinero que necesitaba. El súper no le otorgaba sueldo (126-127).

Gabriel elude las actividades del súper inventándose una profesión totalmente ajena al circuito productivo. El joven regala emociones. Su arte (los clientes lo definen artista popular, tragafuego, músico, malabarista, payaso...) derriba las barreras enajenadoras del hipermercado y trastorna sus rígidas geometrías. No es casual que los supervisores (junto a Isabel y Enrique) miren con difidencia sus espectaculares gestos listos para detectar una mínima infracción en sus operaciones, un signo de abierta rebeldía y disidencia: quieren castigar y eliminar su presencia siniestra.

Que dijera, que dijera lo que las cajeras, los empaquetadores, los carniceros, los cargadores, los vigilantes, los supervisores y los clientes adivinaban. Que Gabriel abriera su boca sucia, contaminada y desobedeciera a Isabel, que se insubordinara frente a los mandatos de Enrique: "Mantén el hocico cerrado ¿Entendís culiado?" Y Gabriel no lo hiciera. Y, por fin, abriera su hocico y mirara a cada uno de los supervisores a los ojos para lanzar al aire ese mordisco suyo cruel y destructivo (129).

Gabriel, instalado en los márgenes del supermercado, y Gloria, dueña de los umbrales de la casa, se perfilan como nuevos líderes de una comunidad alternativa: dentro de los espacios que habitan urden una nueva proyectualidad, un nuevo orden. La pareja se pone arbitrariamente fuera de la luz del (bio)poder, se hace voluntariamente invisible y sólo de este modo puede

edificar una nueva forma para ‘estar en el mundo’, dejando espacio al deseo, a la creación, a la imaginación.

Después de la fatal traición de Enrique (169-179), causa de la definitiva expulsión del supermercado, la familia eltitiana, cansada y estremecida, vaga por las calles (¡por primera vez las calles!) de una ciudad fantasmal. Sin la protección del espacio normalizado del súper, los protagonistas de la novela se fragmentan, se disuelven. Perdido el amparo del trabajo, ni las paredes domésticas logran darles consuelo y visión:

Salimos temblando del súper con cada uno de los productos aún impresos en nuestras pupilas, salimos traspasados por un hielo que provenía de una reserva pétrea instalada en nuestro propio interior. Vencidos, sí, victimizados por un arma que nosotros mismos habíamos construido. De esa manera, agrupados como banda indigente, caminamos de manera penosa por las calles que tanto despreciábamos (y temíamos) y que ahora empezaban a resultarnos insoportablemente familiares. Caminamos sin tregua para entrar, por última vez, a la casa y erradicar los restos de nuestros enseres. Nuestra casa ya carecía de sentido. No era. No nos contenía (171).

El grupo familiar queda reducido a una comunidad nómada y errante, expulsada de su morada (el supermercado, la casa). Solo Gloria y Gabriel parecen estar exentos de dicho sentimiento de degeneración, ausencia y terror: “Pero alcanzamos a entender la distancia que nos separaba, porque entre Gloria y nosotros se interponía el súper y una violencia que siempre resultó desconocida para ella” (172).

Los dos seres del margen por primera vez pueden hablar, decir la suya fuera del orden del supermercado. Pueden afirmar una alternativa, pueden susurrar, sugerir, insinuar la posibilidad de un nuevo comienzo. Pueden pronunciar palabras de esperanza, pueden elaborar un nuevo proyecto, construir un nuevo destino para su comunidad, más allá del supermercado:

Mientras salíamos desolados de la casa hacia lo que se iba a convertir en nuestro destino para nosotros, Gabriel empezó a decir las primeras palabras después que se hubiera desatado la catástrofe. El estallido de su ira callejera nos devolvió una inesperada plenitud. Gabriel nos dijo que teníamos que querernos, lo ordenó con un tono parco, duro, mirándonos con un grado de reconocible inquina. Aseguró que iba a implementar con urgencia una nueva organización (175).

Gabriel, ángel de la fuerza y del amor, declama palabras de fundación edificando un nuevo espacio de resistencia/existencia, un espacio libre de coparticipación, colaboración y convivencia. Más allá de la catástrofe del presente, de la derrota y del olvido, las mismas palabras de Gabriel reterritorializan una zona de rebeldía y de indefinida posibilidad.

La familia de papel, iluminada por una flébil y auténtica luz capaz de suplantar la irradiación artificial del supermercado, se identifica con el proyecto de Gabriel y habita, por primera vez, la ciudad recorriendo anárquicamente sus espacios:

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

Las palabras insolentes de Gabriel –unas palabras inestables y precarias, vivas, unas palabras que son, al mismo tiempo, fuerza y acción– manifiestan un nuevo proyecto, una nueva esperanza,

sentando las bases para una nueva comunidad chilena²⁰, expresión dinámica y polifacética de la totalidad de sus integrantes, imperfectos e inestables.

Una comunidad de papel la de Gabriel, única línea de fuga posible en el presente neoliberal. Refundar la comunidad a través de la palabra es un acto totalmente subversivo porque perturba los códigos y las formas establecidas e inmóviles de los lenguajes dominantes, inaugurando un idioma alternativo, donde la significación, el movimiento y la fuga instauran una esperanza de salvación.

20 La reflexión sobre la comunidad y su construcción teórica y textual tomará cuerpo en las páginas dedicadas a *Impuesto a la carne* (*infra*: 141-169).



3. ENTRE ESPEJOS Y ESPEJISMOS, EL TESTIGO. *PUÑO Y LETRA* (2005)

Despertad, cantores:
acaben los ecos,
empiecen las voces.

Antonio Machado, *Proverbios y cantares*, XXIX

Uno de los primeros interrogantes que el lector tiene que enfrentar al acercarse al entramado narrativo de *Puño y letra* (2005) radica en la consistencia misma del texto, que roza diferentes tipologías escriturales, eludiendo toda definición genérica fija. La misma autora incide en la incertidumbre al afirmar que: “Quizás este libro representa lo más ‘experimental’ que he realizado porque existe un riesgo, un espacio impreciso, un hueco en su posible catalogación” (Matus 2005).

Universalmente reconocido como novela, por razones editoriales más que sustanciales, la operación narrativa surge de una serie de condiciones que la aproximan a la dimensión testimonial, y aunque el marco de la operación bien responda a las coordenadas que rigen dicho género en la definición que le dio la academia norteamericana, es cierto que la presencia constante de una serie de dudas, cuestionamientos y ambigüedades pone en tela de juicio sus principales elementos definitorios: el espacio-tiempo de la narración, el rol y la consistencia del testigo, la denuncia de una verdad silenciada, la referencialidad del

lenguaje, el efecto oralidad-verdad¹. La escritura de Eltit no se propone contar y reproducir una historia ‘lateral’, oculta y desconocida, no quiere exponer dialécticamente un saber alternativo, una visión e interpretación otra de la realidad. Su palabra se pone al servicio de las minorías, exhibiéndolas más que dándole voz, dejándolas fluir en las infinitas/indefinidas articulaciones de su habla, mostrando su materialidad y posibilidades². El lenguaje entra en relación con lo vivido, encarna sus paradojas y dudas, no se somete a la disciplina de lo referencial, para vehicular contenidos únicos y transparentes.

Una de las consecuencias más directas del golpe de Estado fue la paulatina simplificación del lenguaje, la aniquilación de

- 1 Hugo Achugar, en su ensayo “Historias paralelas/ejemplares: la historia y la voz del otro”, reflexiona sobre los vínculos entre testimonio original y su mediación subrayando que la duplicación de enunciados en un único relato encuentra una solución plausible en la producción de una serie de instancias orales en el texto escrito, que generan ciertos ‘efectos de oralidad’. El autor subraya que: “El llamado efecto de oralidad es central al testimonio por otra razón: su contribución al llamado efecto documental o, como preferimos llamarlo, ‘efecto de oralidad/verdad’ [...]. La permanencia o huella de la oralidad permite generar en el lector la confianza en que se trata de un testimonio auténtico, reafirmando de este modo la ilusión o la convención del propio género, o sea, que se está frente a un texto donde la ficción no existe o existe en un grado casi cero que no afecta la verdad de lo narrado” (Achugar 1992: 75-76). En clave de paradoja, en un conjunto de experimentaciones testimoniales (me refiero a *El padre mío*, 1989, y a *El infarto del alma*, 1994) Diamela Eltit, a través de estos ‘efectos de oralidad’, logra poner en tela de juicio el concepto mismo de ‘verdad’, demostrando que el lenguaje es una construcción política y socialmente orientada. La deconstrucción del habla, que roza su grado cero en la palabra fragmentada de *El Padre Mío*, se eleva a metonimia del Estado chileno y su pérdida de ‘sentido’ tras el golpe. En la misma línea de articulación del discurso, Eltit selecciona una serie de fragmentos del juicio Prats para lograr un doble objetivo: cuestionar el lenguaje de la ley (los fragmentos del interrogatorio de Zambelli presentan a un testigo ‘falso’, que se contradice, que puede afirmar tan solo lo que desconoce, que no sabe lo que vio y no está implicado moralmente con su causa) y, por ende, mostrar las debilidades del lenguaje tras la dictadura. El golpe de Estado ha provocado una gran infección de la lengua, ha quebrado todo proceso de significación y la única forma para recobrar una dicibilidad posible está en la detenida observación de las fisuras generadas por el habla, de los intereses de la palabra, de sus umbrales.
- 2 Para una profundización de estos conceptos, véase Scarabelli 2017a.

su capacidad de contener la diferencia en las pluralidades de la significación. Una lengua siempre más binaria y dogmática, al servicio de las rígidas analíticas del poder, una lengua estereotipada y fija, que contribuyó a trazar una nueva imagen de la realidad, donde “el nosotros fue construyéndose contra los otros, los enemigos” (Eltit 2000: 23).

Los artistas responden a estas circunstancias con las armas que poseen: Eltit se ‘hace’ testigo y expone la crisis del lenguaje referencial dejando libre la significación, visibilizando la sustancia misma del habla, su consistencia material, una propiedad de todos y para todos, capaz de afirmar identidades y territorios negados y ocultados (los suburbios, el hospital psiquiátrico, los locos, los vagabundos, las prostitutas...) y eludir las normalizaciones y jerarquías de las estructuras discursivas³. Con este gesto, subversivo y vanguardista, recupera la esencia del testimonio: transmite la ‘verdad’ del gran acontecimiento que ha presenciado (el golpe) a través de su personal interpretación y digestión. Una lectura fidedigna porque expresa el compromiso de la palabra y con la palabra⁴, rescatando la memoria, reparándola.

Para entender la peculiar construcción de *Puño y Letra* es sumamente importante evaluar el profundo interés de la autora por esta práctica, que cruza su entera producción y que alimenta

3 Un primer acercamiento a la escritura de Eltit en el ámbito testimonial se encuentra en Nelly Richard, *Residuos y metáforas. Ensayo de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago, Cuarto Propio, 1998 (sobre todo el capítulo V, “Puntos de fuga y líneas de escape”).

4 Recupero la acepción de testimonio de Paul Ricoeur. Para el filósofo, el testimonio no es una prueba sino un acto, no depende del vínculo entre la declaración y la realidad que describe, sino de la acción del sujeto que manifiesta públicamente su convicción y entrega personal: “¿qué es un testigo verídico, un testigo fiel? Todo el mundo comprende que es otra cosa que un narrador exacto, es decir, escrupuloso” (1972: 42. Véase también Ricoeur 2004) La atestación no es certeza sino creencia, pero no la creencia dóxica del “yo creo que”, sino una creencia basada en la relación con el testigo, en la fe en la palabra del otro “yo creo en”.

su reflexión teórica⁵. A partir de estos umbrales, es necesario esclarecer las condiciones que posibilitaron el gesto testimonial, las premisas para su articulación, los referentes literarios que armaron la cadena de citas y el peculiar desdoblamiento de la función del testigo que posibilitaron la construcción narrativa (Zambelli, testigo en el juicio, y Eltit, testigo del desastre chileno).

Pre-textos: pistas y desvíos en la construcción del escenario narrativo

En el año 2000, Diamela Eltit reside en Argentina y tiene la oportunidad de frecuentar “de manera sistemática” (13) las sesiones del juicio contra el chileno Enrique Arancibia Clavel, acusado de complicidad en el doble asesinato del general Carlos Prats González, ex comandante en jefe del ejército de Chile durante el gobierno de Allende, y de su esposa Sofía Cuthbert Charlione.

Los hechos se remontan a la medianoche del 30 de septiembre de 1974, siempre en la capital argentina. El coche Fiat 125 de Prats explota debido a un artefacto explosivo colocado bajo la caja de velocidades. El estallido es impresionante y los restos del automóvil y de los cuerpos mutilados de la pareja se esparcen por los alrededores.

5 En uno de sus ensayos más recientes, la autora reflexiona sobre la importancia de la práctica y materialidad testimonial en su poética: “En algunos momentos me resultó necesario también salir de la ficción, del conjunto de ficciones posibles, para ingresar en otros espacios colmados por relatos y transcurros que no me pertenecían y que, sin embargo, me habitaron de una manera verdaderamente poderosa”. Es importante subrayar que el mismo palimpsesto de la colección, que orienta y crea un horizonte de sentido al conjunto de lecturas literarias, teóricas y sociales, se basa en un trabajo etnográfico y testimonial a la vez: la recopilación de una serie de relatos kawésqar, realizada con el lingüista Óscar Aguilera (2016: 381).

La experiencia del juicio queda impresa indeleblemente en la autora, convirtiéndose en materia privilegiada para la escritura: “Cuando asistí no pensé en el libro. Esa necesidad se presentó más tarde, cuando me di cuenta de que el conjunto del escenario jurídico me daba vueltas y vueltas. Ya se había anclado en mi memoria” (Jazmín 2005: 35). Finalmente, entre los años 2003 y 2004 la autora se pone a seleccionar los materiales pertinentes para el libro (“lecturas múltiples y audición de horas y horas de cintas”, 13).

Es preciso subrayar que el hipotexto más evidente que justifica la permanencia del ‘escenario jurídico’ en el imaginario de Eltit es el “proceso Eichmann”, en el que participó Hannah Arendt y que dio origen a su controvertida reflexión sobre la banalidad del mal. El gesto de la autora parece ‘citar’ la praxis de la filósofa⁶. Ambas atienden un juicio que abrirá el paso a una profunda reflexión sobre el pasado, ambas tienen que ‘desplazarse’ para elaborar lo vivido (Arendt vuelve a Jerusalén, Eltit se separa del entorno chileno para recobrar el recuerdo del ‘golpe’).

El resultado de este trabajo de montaje es un texto híbrido, que oscila entre el documento y la ficción y reúne diferentes formas narrativas: el testimonio del juicio por parte de Eltit (la Presentación, dividida en tres partes); la reproducción de una carta de Pinochet al General Prats el día de su sucesión al mando del ejército; la transcripción literal del interrogatorio de uno de los testigos principales, pareja del imputado

6 En apoyo a mi argumentación, Áurea Sotomayor (2012) en su ensayo sobre la obra subraya la tesis de Shoshana Felman, quien reflexiona sobre los vínculos entre trauma colectivo e inconsciente jurídico. Según Felman, todo gran juicio contiene la cita de un juicio anterior. La escena del proceso, así como la reconstruye Eltit, está inscrita en un imaginario compartido que se remonta a los grandes juicios contra los criminales del Holocausto y puede fácilmente evocar un paralelismo con la acción de Hannah Arendt en Jerusalén.

(“Textualmente”, con el subtítulo: “Las contradicciones de Zambelli. Crimen y farándula”); la reproducción de las intervenciones de los abogados de la familia Prats (“Alegato”) y un ensayo de la misma autora que, a partir de las premisas contenidas en la “Presentación”, ofrece su testimonio, conectando la experiencia del juicio con la historia de Chile a partir del golpe (“Transversal-mente”). Como en el caso de otras experimentaciones testimoniales de la autora⁷, los cuatro apartados que componen el texto no están ordenados según un índice que guíe la lectura, dejando al lector la ‘responsabilidad’ de orientarse en el texto. Es evidente que la sección final, “Transversal-mente”, tiene el objetivo de romper la continuidad del discurso testimonial, hecho de pruebas e intervenciones judiciales, para introducir un testimonio de segundo grado, autoral⁸. Eltit se encarga de transmitir la circunstancia del proceso y lo hace recordando la historia de Chile a partir de 1973, la historia entera de su pueblo, una historia a la que ha(n) sobrevivido⁹, una historia que se debe ‘relatar’ y ‘revelar’, volver a contar, como acto de justicia frente a un pasado que no pasa.

7 Me refiero a *El infarto del alma*, foto-texto que Eltit publica en 1994 junto con la artista Paz Errázuriz. En el peculiar testimonio del poder del amor en la locura, las páginas carecen de numeración y los diferentes apartados que componen el texto no están disciplinados por un índice de lectura. Véase Scarabelli 2017b.

8 Se crea un juego dialéctico entre las dos figuras de testigo, que reflejan dos tiempos de la narración: Zambelli, que durante el juicio traduce sin convicción sus conocimientos sobre el imputado, su amante, y Eltit, testigo digna de fe, que relata su historia de sobreviviente tras el golpe de Estado chileno.

9 Demostraré en mi argumentación que el yo testimonial de Eltit se convierte en un ‘nosotros’. La autora habla por los que no han sobrevivido, intentando restituir dignidad y memoria al cuerpo olvidado de la Nación.

El juicio y sus fisuras: re-pensar el testimonio y re-citar las paradojas

A partir de estas premisas, es decir, el reconocimiento de una serie de gestos citacionales en la operación narrativa (cita del hipotexto de Arendt, cita de los fragmentos del juicio, cita de las intervenciones de los jueces), mi lectura se propone reflexionar sobre la peculiar función del paradigma testimonial en la obra de la autora. Volviendo al grado cero del testimonio, Eltit traduce y transmite su experiencia como testigo, refiere fragmentos de vida y los hace relucir en la praxis narrativa: los ‘relata’¹⁰ gracias a la materialidad del lenguaje. Su aproximación nunca es radical ni pretende exhibir pruebas definitivas. Su acción testimonial es más bien un acercamiento al abismo y a la insensatez de lo vivido, expresa el quiebre de toda posibilidad de entender y evaluar ciertos acontecimientos porque ya de por sí pertenecen a un horizonte de sentido irracional y caótico.

Dicho en otros términos, la organización del texto no contribuye a ofrecer una serie de datos referenciales que puedan abrirnos un horizonte de lectura para desentrañar el ‘proceso Prats’, sino todo lo contrario. La misma autora declara que su objetivo es presentificar las contradicciones que no la abandonaron a partir del mismo juicio. Más que una argumentación bien articulada, quiere mostrar una serie de paradojas y dudas.

Eltit disemina esta sensación de incertidumbre y vacilación a lo largo de su puerta de entrada al texto, la Presentación. En las primeras líneas del texto afirma:

...sumergida en la ambigüedad constante que me provoca el ingreso hacia textos no ficcionales, las imágenes del juicio seguían y

10 Es interesante notar la etimología del verbo ‘relatar’, del latín “refero”, es decir, volver a llevar (Coromines y Pascual 1997).

seguían asaltándome, con la misma fuerza que la suma de problemas que no conseguía sortear (13).

Y sigue diciendo:

Al menos elaboré tres versiones distintas que necesitaban rehacerse, repensarse. Pero los reparos ante las paradojas y contradicciones que yo, como autora, experimentaba frente al texto seguían intactas [...] Entonces, decidí que lo más pertinente sería evidenciar los obstáculos que me han rodeado en el tiempo de producción de este libro (13-14).

Las figuras de la repetición y los verbos con valor reiterativo contaminan la lengua ya desde la primera página de la presentación: la experiencia intensa del juicio en la que *se volvía a transitar* la historia chilena, las imágenes de las sesiones que *seguían y seguían* asaltándola, las tres versiones distintas del libro, que necesitaban *rehacerse, repensarse*. Estos constantes retornos, explicitados en el lenguaje, parecen encontrar correlación en la misma práctica de construcción del texto¹¹. Como hemos visto, el ochenta por ciento de la obra coincide con la cita literal de fragmentos del interrogatorio y de las intervenciones de los abogados de la familia Prats, en los que se incrusta el testimonio de la misma

11 Leonidas Morales cierra el prólogo de su libro-entrevista con Diamela Eltit con algunas reflexiones sobre los mecanismos de la oralidad de la autora y reconoce un estrecho vínculo entre las diferentes formas de la repetición y las frecuentes interrupciones de su habla, especie de “parálisis momentánea del flujo discursivo”. Según Morales, la repetición no tiene una función meramente enfática, reflejo de las redundancias típicas de la oralidad. Es algo más profundo que responde a una peculiar forma de articulación del pensamiento, analógica, lateral. Las repeticiones introducen un quiebre en la linealidad de la argumentación para abrir nuevos sentidos y cuestionamientos, así como planos paralelos del discurso dialógico. La función de la repetición en este texto, reflejo de la dimensión oral del juicio, recobra esta multiplicación de planos, por lo menos desdoblado los niveles testimoniales: los testimonios involucrados en el juicio Prats y el testimonio de una sobreviviente a la dictadura, la misma autora (1998: 18-19).

autora, que (des)orienta la lectura del texto. Las citas del juicio y las continuas vueltas y revueltas en la mente de Eltit logran crear un vínculo analógico entre la sustancialidad del proceso y la condición chilena tras la dictadura. El desplazamiento determinado por estos movimientos, esta libre circulación de sensaciones alrededor de un mismo objeto, el asesinato Prats, crea una especie de desdoblamiento que revela un múltiple escenario testimonial: de un lado, el juicio Prats, Humberto Zambelli, las querellantes, los abogados; del otro, Diamela Eltit frente a la circunstancia trágica del golpe.

Un camino parafraseado por los mismos movimientos de la autora al entrar en la sala del tribunal.

Ingreso a la sala. Experimento una sensación de extrañeza no exenta de vacío. Pero entonces, asombrada, reconozco cuánto se aloja en mí el atisbo del miedo antiguo que resurge. Porque se desencadena una masa confusa de recuerdos que me impulsa hacia un lugar caótico e incierto donde está impreso ese tiempo político que nunca ha cesado [...] Pese a que estoy en Buenos Aires, me invade un rencor antiguo, enteramente chileno (21).

Puedo afirmar que lo que queda de la frecuentación ‘sistemática’ a las sesiones, la interpretación/traducción del proceso, no consiste en una redacción orgánica y transparente de lo ocurrido sino en la exhibición de una serie de baches, quiebres, zonas oscuras, concretadas en tres imágenes (o escenarios) que se imponen en la mente de la autora y se convierten en metáfora viva de la condición chilena a partir del golpe de Estado. Estas figuras, móviles y escurridizas, literalmente ‘esparcidas’ en los textos, logran contener el movimiento analógico que une Argentina y Chile, la situación del juicio y la condición de la nación, la ley frente a los culpables y la palabra como último espacio de reparación. Palabras anarquistas y nómadas, diseminadas casualmente en el entramado narrativo, palabras que podemos reconstruir y recuperar, en un renovado gesto testimonial y citacional.

Del golpe al estallido: giro militar

En su célebre ensayo titulado “Las dos caras de la moneda”, Diamela Eltit analiza la historia política chilena a través de una detenida reconstrucción del escenario del 11 de septiembre.

En el esfuerzo por recordar el pasado “sin caer en el absorbo vértigo testimonial”, la autora no se deja arrastrar por el poder de las palabras y, desde su “lugar literario”, abre un intenso juego analógico (y anafórico) alrededor de la palabra ‘golpe’:

Digo golpe pensando en cicatriz o en hematoma o en fractura o en mutilación. Digo golpe como corte entre un instante y otro, como sorpresa, como accidente, como asalto, como dolor, como juego agresivo, como síntoma (2000: 17).

No es casual que su reconstrucción del juicio Prats presente una imagen similar, la de la detonación de la bomba que destruyó los cuerpos del general y de su mujer, una explosión que canceló sus vidas, su integridad, su presencia en el mundo. Estallido que la misma autora retoma en la dedicatoria, vinculando la historia de estos cuerpos hechos pedazos a la “memoria pulverizada” de su madre¹². Cuerpos y memoria. Cuerpos violados y violentados de miles de chilenos, memorias fragmentadas y rotas.

Tanto el golpe como el estallido remiten al mismo campo semántico de la fractura, de la interrupción, del quiebre.

Estas palabras/imágenes ya de por sí representan una respuesta, una reorganización de los procesos de significación, interrumpidos definitivamente por el gesto de la junta militar. El movimiento analógico que une el golpe al estallido instauro un contra-discurso capaz de releer analíticamente el poder militar, desentrañando su textura, explicitando sus debilidades, mostrando su insensatez.

12 La dedicatoria: “A mi madre y su memoria pulverizada”.

Una nueva lengua que se desplaza entre las fisuras de la significación, “Transversal-mente”, una palabra/acción capaz de rozar la superficie de la (nueva) lógica, cruzando sus signos estereotipados y mostrando sus absurdas configuraciones.

Eltit nos explica que uno de los primeros obstáculos que la han rodeado durante el tiempo de producción del libro fue la distancia con las estructuras militares:

La realidad o la virtualidad bélica, la vocación a las armas, la rigidez institucional, su filiación patriótica y nacionalista, sembraron en mí un campo de desconfianza que no pudo sino expandirse hacia una abierta aversión luego de los 17 años de dictadura (14).

Y una de las primeras imágenes capaces de encarnar la figura del imputado, Enrique Lautaro Arancibia Clavel, es la de un “prisionero exhibido en medio de una tropa enemiga”, “un soldado capturado, sometido a un consejo de guerra” (21): de este modo quiere aproximarnos a las álgidas jerarquías de las estructuras militares, a las estáticas geometrías que determinan relaciones de poder omnisciente y absoluto, reflejo opaco del pinochetismo.

El hombre es el mediocre¹³ producto de esta condición y refleja la imagen de la banalidad del mal elaborada por Hannah Arendt tras el juicio Eichmann.

La autora (d)enuncia la tesis de la obediencia debida, fruto de la institución de cierta tecnología del poder que difuminó los confines entre disciplinados burócratas, pasivos frente a los dictámenes de un orden y una ley perversa, y odiosos criminales. La descripción de Arancibia Clavel exhibe una serie de detalles que bien representan la incapacidad de pensamiento propio, junto con una superficialidad extrema que se convierte en desafío al

13 “Se trata de un hombre físicamente común, regordete, neutro” (22).

pensamiento, características que la filósofa judía de origen alemán indicó como principales atributos del mal:

Ahora estoy convencida de que el mal nunca puede ser “radical”, sino únicamente extremo, y que no posee profundidad ni tampoco ninguna dimensión demoníaca. Puede extenderse sobre el mundo entero y echarlo a perder precisamente porque es un hongo que invade las superficies. Y “desafía el pensamiento”, tal como dije, porque el pensamiento intenta alcanzar cierta profundidad, ir a la raíz, pero cuando trata con la cuestión del mal esa intención se ve frustrada, porque no hay nada. Esa es su “banalidad”. Solamente el bien tiene profundidad y puede ser radical (14).

Es más, Eltit nos presenta una evolución de esta ‘incapacidad del pensamiento’, que no responde únicamente al seguimiento ciego de hábitos y pautas establecidas, sino que está estrictamente vinculada a ciertas ‘patologías’ del mundo global, impulsadas por el diseño pinochetista¹⁵: el vínculo siempre más evidente entre mundo y mercado, el deseo narcisista de omnipotencia y autoafirmación, el anhelo ilimitado por la presencia y visibilidad. Una actitud antiprometeica¹⁶ que se nutre de inmediatas y

14 La cita es un fragmento de la respuesta de Arendt a la carta de Scholem, tras la publicación de su estudio sobre la banalidad del mal. “Eichmann in Jerusalem: An Exchange of Letters between Gershom Scholem and Hannah Arendt”, publicado inicialmente en *Encounter*, enero de 1964: 51-56. La carta de Arendt a Sholem fue reimpressa en Feldman, 1978: 250-251.

15 Véase Moulian 1997. El autor, reflexionando sobre la condición chilena de fin de siglo, afirma: “Chile Actual proviene de la fertilidad de un ‘ménage a trois’, es la materialización de una cópula incesante entre militares, intelectuales neo liberales y empresarios nacionales o transnacionales. Coito de diecisiete años que produjo una sociedad donde lo social es construido como natural y donde (hasta ahora) sólo hay paulatinos ajustes” (18).

16 Cuando hablo de ‘actitud antiprometeica’ me refiero a las reflexiones de Marcuse sobre la imagen de Narciso. Véase Marcuse 1983, sobre todo la segunda parte (cap. VIII). La filósofa italiana Elena Pulcini ha subrayado los riesgos de esta afirmación liberatoria del placer y de la imaginación y el rechazo del orden, del progreso y de la producción

reiteradas satisfacciones personales, vaciadas de sentido y reflejo de un hedonismo extremo¹⁷, una conducta movida por un deseo de autoafirmación y éxito, que contribuye a borrar las bases de toda ‘comunidad’ posible en la cancelación del vínculo que nos une a los otros y en la entropización del amor hacia uno mismo. El escenario del proceso introduce este elemento de afirmación absoluta y autorreferencial del yo como única razón que justifica la presencia del imputado en la escena criminal.

Como primer acercamiento a la figura de Arancibia, la autora, en una especie de retrato en negativo, subraya su inconsistencia:

Un sujeto que consigue una notoria singularidad debido al proceso que lo pone en el centro de una escena jurídica. Incluso se pudiera pensar que esta escena le acomoda porque lo visibiliza. Lo arranca de un anonimato de más de cuatro años de cárcel para adquirir una vida en la que se volverá a revisar, de manera activa, su historial. Es así. Porque el Juicio Oral se ha constituido para él, por él (22).

Su presencia como sujeto se explicita únicamente en su deseo de visibilidad. No importan las circunstancias que lo fundamentan, se convierte en valor de por sí. El yo de Arancibia proyecta todas sus fantasías en el reflejo vaciado de su imagen:

inscritos en la ‘revolución capitalista’. Su posible degeneración coincide con una serie de efectos patológicos típicos de las sociedades de masas: la destrucción y pérdida de la relación empática con los otros, reemplazada por el anhelo del propio bienestar personal, el mito del éxito personal, la paulatina pérdida de los lazos sociales y civiles (Pulcini 2009: 29-59).

17 Siempre Pulcini, a partir de las argumentaciones de Lipovestky sobre la contemporaneidad y sus desvíos individualistas, define esta patología como “individualismo ilimitado” (2009: 29-59).

Y esto, sin duda, lo gratifica. Permite que su rostro retome un sentido, ese mismo rostro que accederá a la ansiada fotografía proporcionándole una fama más que dudosa que, sin embargo, la linealidad monótona de su prontuario ha perseguido de manera irreprimible (22).

Una voluntad de afirmación que lucha contra la debilidad y la entropía. Arancibia quiere mostrar y mostrarse en un mundo en el cual solamente la superficie parece tener sentido.

La misma descripción del vestido contribuye a trazar la actitud autárquica del protagonista, empezando a proyectar una sombra siniestra sobre su rostro:

Vestido prolijamente, la idéntica indumentaria que exhibe de sesión en sesión, de semana en semana, semeja un uniforme (escolar, militar, siempre un simulacro). Pero de manera especial, la prenda que lo recubre se acerca de manera ostensible a un chaleco antibalas. Sí, como si la *protección blindada* de un chaleco antibalas lo pudiese precaver ante la profusión de palabras que se dirigen hacia él como único blanco (23).

La protección de las prendas, que parecen sigilar la identidad del imputado protegiéndolo de la avalancha de palabras que lo ocupan, nos recuerda la figura de Pinochet en su primera aparición en pantalla, tras el golpe de Estado:

...*amparado* tras lentes oscuros, escamoteando la dirección de la mirada, una mirada imposible de detectar detrás de estos lentes que eran otra forma de *blindaje*, ratificándose la implantación de una atmósfera rígida, solventada por el nuevo lenguaje público que perseguía una comunicación idéntica a los bandos militares, idéntica a su abismante escasez, por su tono impositivo (Eltit 2000: 21-22).

La mirada imposible del general, especie de prisma opaco que filtra una inédita visión del mundo, representa la nueva imagen del

Estado, subrayando una dramática interrupción entre el programa comunicativo del gobierno y su referente, Chile. La junta militar ha dejado de representar un proyecto común y compartido, vinculado a las exigencias del territorio, del pueblo. Representa solo el reflejo cóncavo de un diseño (global) de destrucción, una mera reacción determinada por la voluntad de poder de un grupo reaccionario.

Los discursos sincopados y caóticos de los militares crean un quiebre en la cultura chilena, volviéndola ajena e ininteligible.

Podemos trazar una analogía entre la aparición de la junta en la pantalla, aquella tarde del 11 de septiembre, y el escenario del proceso basada en la teatralización, en la ficción, en la pose:

Enrique Lautaro Arancibia Clavel *se escuda* tras una distancia artificiosa que roza con una indiferencia igualmente impostada. [...] Buscará *representar al personaje* que, con seguridad, le dicta su estereotipada imaginación. [...] Ubicado plenamente en la sala, en el centro de lo que será su *escenario*, pareciera que estuviese actuando la *ficción cinematográfica* de un soldado capturado...

Y:

Los cuerpos de los militares que encabezan el golpe comparecían, en las últimas horas de la tarde, como el último elemento que faltaba para completar la escenografía, esa puesta en escena de una obra política que se iba a representar por los próximos 17 años. Allí estaban, sentados tras una mesa oficial, los cuatro uniformados elaborando discursos entrecortados y no exentos de una confusión, señalando el fin de los partidos políticos, el fin de prácticamente todo para dar inicio a una nueva era –la era del orden– en las postrimerías de uno de los días chilenos más álgidos y caóticos del siglo (21, las cursivas son mías).

Tanto Arancibia, en sus múltiples identidades¹⁸, como la junta militar se convierten en los protagonistas oscuros de un espectáculo, de una “obra política”, “pieza teatral”, un simulacro del pasado (creado por la Unidad Popular) que parece haber desaparecido para siempre, dejando paso al artificio y al travestismo.

Un espectáculo que empezó justo el día de la toma de La Moneda, determinando una alteración de los signos culturales, de los imaginarios, de las formas de apropiación del espacio:

Ese año, el 74, hubimos de olvidar forzosamente los rituales en los que habían transcurrido nuestros pasados pensantes. Olvidar que las calles nos pertenecían, olvidar un conjunto importante de palabras que nos podían denunciar. Olvidar las estéticas en las que antes nos organizábamos. Olvidar cada milímetro de rebeldía (189).

La contrarrevolución golpista, basada en la negación casi atávica de los presupuestos ‘comunitarios’ de la Unidad Popular, se fomentó gracias a los intereses particulares de las facciones burguesas chilenas que, tras una política de cancelación y olvido de la revolución socialista que había reformado el Estado en los últimos años, contribuyeron a preservar sus propios intereses, adaptándolo a las nuevas exigencias del mercado global (Moulian 1997: 24-30).

La escena del proceso y la actitud egoísta y ensimismada de sus protagonistas evoca, mediante un constante desplazamiento del sentido, el escenario que posibilitó la dictadura. La sed irracional y vacía de poder es la clave principal que moviliza la acción de Arancibia, el deseo de fama y revancha. De la misma manera, los militares se embarcan en la aventura del golpe de Estado sin

18 Enrique, Juan Felipe, Luis Felipe, Miguel. Bajo estos nombres se oculta y construye la identidad de Arancibia, confirmando la extrema inestabilidad de un sujeto que se edifica en un juego de espejismos.

un proyecto propio, por simple voluntad de poder, que encontró en el programa de desarrollo del neoliberalismo su concreción ideológica.

Las palabras-imágenes de Eltit funcionan como dispositivos de desvelamiento, un contra-lenguaje de resistencia al olvido y a la destrucción que tiene como último recurso el mismo cuerpo: la superficie de un cuerpo despojado, inerme, abusado, pero rebelde.

La evocación de la bomba en el proceso Prats se abre a una serie de movimientos semánticos que se condensan en el rostro trágico de Pinochet tras los cuerpos pulverizados de las víctimas; el viaje entre el golpe y el estallido moviliza pistas subversivas de afirmación de la memoria en el verbo. Un desplazamiento que subraya siempre un vacío, una ausencia, una falta, una asimetría. Tan sólo en los intersticios de la metáfora viva y libre se puede sacar un sentido y esbozar una interpretación, dejar testimonio. Porque la evocación del golpe tras el estallido convoca en la escena a sus verdaderos protagonistas. Por un lado, los responsables: Pinochet y su rostro impermeable en el día del golpe de Estado, la junta militar, los demás jefes, los militares “de verdad”¹⁹. Por el otro, las víctimas, todas, no tan sólo las más célebres, la gente común que padeció todo esto. En el medio, una derecha política difusa, dispuesta a ceder su soberanía por un falso deseo de inmunidad y seguridad, demasiado ocupados en preservar sus pequeños poderes y sus subjetividades.

19 Otros recursos que posibilitan la afirmación de estos vacíos son la cita y el montaje. La recopilación de las transcripciones del juicio se abre con una carta amistosa del mismo Pinochet a Prats, escrita después del golpe, en la cual el general sella su traición. La exhibición de dicho documento contribuye, en cierto sentido, a denunciar la ausencia de Pinochet en el juicio y evoca la atmósfera de protección e impunidad que lo rodeó durante años, hasta su detención en Londres. A partir de entonces, afirma Eltit: “... pudo ponerse lenta, tensa, parcialmente, en forma menos temerosa, la ejecución de la ley. No la justicia, apenas una porción de ley” (33).

Humberto Zambelli. El falso testigo y la farándula mediática

El segundo obstáculo que emerge de las palabras de la autora y se convierte en material para la escritura consiste en el reconocimiento de ciertas asimetrías en los procesos de rememoración del golpe de Estado. El 11 de septiembre se registró en los medios de comunicación y en el imaginario colectivo de forma metonímica, mediante el recurso a (pocas) víctimas ejemplares capaces de encarnar el desastre. Este procedimiento produjo el inevitable ocultamiento de los crímenes sobre miles de ciudadanos, una comunidad entera que ‘desapareció’ materialmente y simbólicamente, transformada en “meras cifras o simples nombres en el memorial público de una catástrofe” (15). Propongo una lectura alternativa de la transcripción del interrogatorio a Humberto Zambelli, una de las figuras claves en el juicio, a partir de las paradojas del mismo concepto de desaparición, en la puesta en tela de juicio de la dialéctica visible/invisible.

Cifrando las mismas palabras de Eltit, su presencia en el proceso y el estudio profundo del contexto que generó el asesinato Prats la llevó a reflexionar sobre el mismo ‘montaje’ del escenario judicial, encontrando en la figura de Zambelli una posible apertura a nuevas significaciones. Su evidente homosexualidad, su diferencia y singularidad se convierten en núcleos de interés por parte de una sociedad que encuentra sus valores exclusivamente en el sensacionalismo y en el mercado, y precisamente en este territorio problemático la autora encuentra una brecha para la escritura, exhibiendo una inusitada y nueva marca testimonial.

Si en la economía del interrogatorio el hombre representa el caso de un testigo inútil e inoportuno²⁰, en un curioso vuelco la

20 Muchos críticos, siguiendo las argumentaciones de Agamben, han subrayado que la voz de Zambelli es un claro ejemplo de la imposibilidad del testimonio (Sotomayor

autora lo transforma en testigo de su tiempo, del tiempo artificial y caótico tras la dictadura, el tiempo de la farándula:

Pero atravesando esta condición, el cruce cómplice entre farándula y represión me pareció estratégico y, más aún, estimo que estas zonas complejas, confusas, en principio sorprendentes, conservan de una manera oblicua su vigencia en los sistemas actuales (15).

La puesta en escena de Zambelli, pareja inédita de Arancibia, es la puerta de entrada para una reflexión sobre la pérdida de los vínculos sociales y civiles en un mundo siempre más mediático y globalizado, condicionado por los flujos del mercado, en el cual el hombre se ha convertido en simple consumidor y espectador. Es el pre-texto para mostrar la transformación de lo real en vaciado juego de pantallas.

Es interesante notar que Eltit, en un ensayo escrito en los mismos años de la gestación del texto, describe las representaciones del golpe, a treinta años de distancia²¹, incidiendo en la excesiva proliferación de imágenes confusas y superpuestas, que no logran restituir la narración de lo que pasó sino todo lo contrario. Esta sobreabundancia de figuras fragmentadas, después de un silencio exagerado, le parece inoportuna, hasta siniestra: “Se trata de una mera bacanal de imágenes superpuestas hasta el estallido. Que no permiten ver nada. Nada más que un estallido

2012; Noemi 2009). En realidad la misma autora en su ‘Presentación’ nos indica las razones que la llevaron a prestar una peculiar atención a la figura del testigo. Lo que le importa no es tanto su discurso, el testimonio de por sí, sino los umbrales de su enunciación, su presencia como testigo, los signos que su cuerpo exhibe, expresión más plena de la relación entre dictadura y mercado.

- 21 El conjunto de dudas y ambigüedades que cruzan la mente de la autora al recopilar los materiales de *Puño y Letra* parece evadir los confines del texto para contaminar una serie de reflexiones paralelas, de carácter ensayístico, que confluirán en varios textos publicados en los años de gestación de la obra. Un ejemplo contundente de esta práctica de diseminación es “La memoria pantalla” (2003), contenido en la recopilación de ensayos *Signos vitales* (2008).

de imágenes” (Eltit 2000: 101). Y sigue afirmando: “Treinta años después, las conmemoraciones parecen un festín para las nuevas masas (esas masas alienadas ante la luz cada vez más tóxicamente superficial de las pantallas)” (103).

La misma sensación de exceso que contribuye a desplazar indefinidamente los significados, carcomiendo toda posibilidad de elaboración del pasado en memoria, se crea en la sala del proceso, en la proliferación borrosa de las palabras de Zambelli, que no aportan ninguna información relevante para el desarrollo del juicio y contribuyen a difuminar los planos de la narración, descentrando la ‘razón’ de la querrela: farándula²².

Ya desde las primeras descripciones de la pareja homosexual de Arancibia, la autora incide en su singularidad, sellada en su opción sexual. Estas referencias introducen una forma de ‘desviación’ del crimen, echando una sombra a la dimensión pública del juicio. Arancibia es el engranaje de una célula, es un elemento secundario de una cúpula poderosa, culpable real de la destrucción y de la muerte del Estado chileno. Es la parte de un todo oculto y ausente, que lo trasciende. El acto ominoso de Arancibia responde a un plan de muerte colectivo, no individual.

La presencia de Zambelli, coreógrafo y bailarín, el sensacionalismo relacionado a su excentricidad, los escenarios de las revistas en los teatros bonaerenses, los estrenos, las luces, perturban

22 Todas las definiciones del término que encontramos en el diccionario de la Real Academia (“1. f. Profesión de quienes se dedican al mundo del espectáculo, especialmente del teatro; 2. f. Conjunto de personas que integran la profesión teatral; 3. f. Ambiente nocturno formado por personas famosas de distintos ámbitos, especialmente del espectáculo. U. t. en sent. despect; 4. f. Compañía ambulante de teatro que, por lo general, interpretaba comedias”) evocan, en una especie de multiplicación infinita, el mundo del teatro, del espectáculo, de la actuación, como para subrayar la total artificiosidad del escenario y, al mismo tiempo, el deseo de aparecer, de tomar consistencia en las múltiples pantallas que caracterizan nuestra contemporaneidad. Para echar luz sobre la consistencia trágica de Arancibia hay que desviar la mirada y abrirla a las nuevas obsesiones determinadas por el mundo-mercado.

la consistencia de la acción criminal, trastocando sus confines. ¿Quién es Arancibia? ¿Cuáles son sus implicaciones reales en el asesinato? Y sobre todo, ¿por qué ha decidido hacer parte de la DINA? ¿Cuál es el itinerario que lo llevó a convertirse en uno de los funcionarios más importantes de la Operación Colombo?

La imagen de un hombre mediocre, volcado a la causa de un organismo superior y todopoderoso, se disemina en un prisma de variantes posibles. Y Arancibia no es tan sólo un sujeto neutral, pasivo y programado para obedecer órdenes que lo trascienden, es más. Es el producto de un mundo-mercado global, donde los únicos valores capaces de dar sentido a la existencia coinciden con el consumo y la fama²³.

El principal motor de la acción de Enrique Arancibia no se relaciona con la obediencia a una célula sino con el deseo auto-referencial, de presencia y potencia. Principal protagonista de un escenario creado por él y para él.

Y las palabras vacías de Zambelli no nos ayudan a entender las razones e implicaciones en el asesinato de los Prats, no nos ofrecen elementos para corroborar la causa de culpabilidad pero constituyen un testimonio fundamental de la transformación del tejido cultural, social y civil tras la dictadura. No echan luz sobre la vida de pareja de los dos: la memoria del testigo está totalmente centrada en la reconstrucción de su identidad de artista, no cabe espacio para la relación, para la pareja, para el otro. La figura de Arancibia es solamente un elemento de decoración en su vida teatral, hipertrófica, ensimismada.

Las palabras rotas del interrogatorio, junto con la descripción absurda de la pareja, nos ofrecen la clave para vislumbrar otro quiebre: la evaporación del sentido mismo de la comunidad, del bien común, fundamento del diseño utópico de Allende. Ciudadanos,

23 Para un detallado análisis de la transformación del ciudadano en consumidor, véase García Canclini 1995b, sobre todo la introducción.

siempre más solos y ensimismados, que se refugian en las múltiples imágenes creadas por las pantallas y en los teatros, especie de protecciones que los aíslan del mundo, filtrando lo real y quebrando cualquier posibilidad de relación no mediada²⁴. La imagen de Enrique Arancibia ofrecida por Zambelli contiene y condensa este retrato del individuo contemporáneo, metonimia de las principales patologías del Chile de la transición.

El gesto testimonial de Eltit se mueve entre la Argentina del asesinato Prats y Chile treinta años después del golpe: tiempos y espacios diferentes y una herida que sigue intacta²⁵.

El cuerpo residual de la Nación: enfermedad obstinada

Puño y letra se cierra con una sección que parece trozar el palimpsesto textual mediante un corte vertical, “Transversalmente”. Siempre gracias a la técnica del desplazamiento (textual y corporal), explora otro ‘estallido’, otra ‘destrucción humana’ que ocurrió en 1974 en Chile:

El 18 de marzo de 1974 fueron encontrados muertos en una acequia, agujereados por múltiples balazos, Santiago Áviles, pintor, y Nicolás Flores, ayudante de tapicero, después que fueran detenidos durante un allanamiento en la población Quinta Bella.

Se institucionalizó una zona de abusos incesantes. Justo este año.

El 74 transcurrió de manera borrosa o inamovible, tal como si el paisaje hubiese petrificado y el único movimiento perceptible fuese el de los cuerpos (183).

24 Eltit habla de “masas alienadas ante la luz cada vez más tóxicamente superficial de las pantallas” (2000: 103).

25 Como bien afirma Daniel Noemi esta herida es, al mismo tiempo, la visibilización de una falta: una falta inscrita en el mismo juicio, en su traducción, una falta que se traduce en la acción del lector, en su compromiso con el texto (2009: 312).

La fragmentación de los cuerpos del matrimonio Prats se mueve y alcanza otros cuerpos quebrados por la dictadura, cuerpos trizados por las balas de las armas, víctimas del terror, de la violencia y del abuso, cuerpos invisibilizados y ausentes, que bien representan la cancelación del mismo ‘cuerpo de la Nación’. Esta referencia a los muertos de la población de Quinta Bella es una clara ‘reparación biográfica’ a las tantas víctimas del golpe, a sus historias olvidadas y sin narración, sujetos que han perdido su consistencia en los pliegues del desastre y que ahora recobran un nombre propio en la materialidad del cuento.

El escenario que nos transmite Eltit es fantasmal: la dictadura parece haber paralizado todo. Las mentes no pueden pensar, el paisaje se ha petrificado, los contornos de la realidad son siempre más borrosos, no existe signo capaz de definirlos: “El año de la bomba de Buenos Aires fue el año en que nosotros definitivamente dejamos de decir. Simplemente hablábamos, no decíamos nada” (184). Palabras vaciadas, inútiles, inoportunas, palabras que no logran rellenar los silencios.

Tras la cancelación de todo vínculo comunitario, la destrucción y la renuncia de la ciudadanía, referencia y umbral de la individualidad, la autora nos muestra una última posibilidad, instalada en el mismo ‘saber del cuerpo’: “No, no los cuerpos, sino las piernas ensayando pasos subrepticios para abrirse camino en una nueva realidad” (183). Estamos otra vez frente a la presencia de un cuerpo en pedazos, un cuerpo que ha perdido su integridad, convirtiéndose en piernas, capaces de penetrar alternativamente la realidad dictatorial, resto resistente, despojado, desalojado, solo, que sobrevive, pese a todo, resto que aprende a renacer en un nuevo orden, vigilado, “militarmente diagramado, ferozmente reducido” (186), fragmentos de un cuerpo inerte pero que sabe hablar, que todavía tiene palabras. En estos signos impasibles, inscritos en la superficie de la piel, se halla la única respuesta política posible, la única reacción tangible frente a una realidad insoportable: “Contaminados de arriba abajo por

la violencia nos obligamos a sobrevivir a la violencia a fuerza de habitarla [...] Aprendimos a destruirnos” (188-189).

Estas sílabas rotas, sincopadas, estas ‘piernas’ en tránsito habitan la álgida geografía de la dictadura, explorando aquella ‘zona gris’ que la cultura del golpe ha alimentado: las políticas del olvido y blanqueamiento del proyecto de la Unidad Popular, el clima de superficial bienestar que se introdujo en Chile, junto con las bombas, los allanamientos, la violencia, el paulatino ensimismamiento de un pueblo entero: “Muchos de nosotros entendíamos vagamente que el destino de nuestros cuerpos iba a ser únicamente incrementar el adentro. Nos quedábamos. Permanecíamos” (184).

La destrucción del cuerpo, su estallido, sus pedazos, sus heridas exhibidas, los cortes, la sangre, los órganos que se abren a la vista representan ‘lo que queda’, el resto enfermo de ciudadanía, de la Nación: “Mi cuerpo crónico, a partir de este año ya no tuvo cura. Arrastro la cicatriz que encubre la herida moral que me atravesó el alma de manera irreversible” (189).

Restos de cuerpos preparados para soportar, cuerpos destrozados que han aprendido a vivir en un pliegue, cuerpos crónicos y rígidos, obligados a enfrentar diariamente la violencia.

Si por un lado la imagen del cuerpo enfermo ya de por sí representa los efectos de las políticas del Estado sobre los ciudadanos que aprendieron a someterse al nuevo orden, del otro, esta misma neutralidad, esta aparente pasividad, se transforma en arma: “un instrumento, la única respuesta política posible con la que contábamos ese año” (187). El silencio y la inmovilidad densa de miles de civiles paralizados por la dictadura es un grito frente a la ferocidad del régimen. Un grito y un gesto que se convierten en denuncia.

La presencia de estos cuerpos, la épica muda de sus luchas, la historia menor de sus desapariciones, el cuento paradójico de sus elipsis, exhibidos en la superficie neutra de su misma piel, quiebra definitivamente el silencio.

En un curioso vuelco, la cadena de ‘olvidos’ que parece cerrar el recorrido testimonial de Eltit (“Olvidar que las calles nos pertenecían, olvidar un conjunto importante de palabras que nos podían denunciar. Olvidar las estéticas en las que antes nos organizábamos. Olvidar cada milímetro de rebeldía”, 189) hace memoria.

Memorias inscritas en cuerpos que acogen la escritura, en superficies, la escritura en superficie, como herida, memorias menores y enfermas, memorias colectivas de un pueblo contaminado pero resistente, siempre rebelde.



4. *JAMÁS EL FUEGO NUNCA* (2007). DISGREGACIÓN CELULAR Y COMPROMISO ÓSEO

Desatado del cuerpo, desatado
del ansia, vuelvo al ansia, vuelvo
a la memoria de tu cuerpo. Vuelvo.
Y arde tu cuerpo en mi memoria,
arde en tu cuerpo mi memoria.

Cuerpo de un Dios que fue cuerpo abrasado,
Dios que fue cuerpo y fue cuerpo endiosado
y es hoy tan sólo la memoria
de un cuerpo desatado de otro cuerpo:
tu cuerpo es la memoria de mis huesos.

Octavio Paz, *Aspiración*, 1960

En las intensas páginas de *Mano de obra*, Diamela Eltit nos presenta un universo replegado en los recovecos del sujeto, un escenario cerrado y claustrofóbico que traduce las ansiedades y los miedos de un yo que ha perdido sus confines y toda posibilidad de contacto con la realidad y de relación con el otro. En este mundo convertido en mercado no hay espacio para la ciudad, que existe tan solo en las proyecciones visionarias de sus habitantes (la pandilla del súper), en su imaginación, en sus sueños. Lo que queda del mundo es el lugar heterotópico del *mall*, un espacio patinado y evanescente, donde las zonas abiertas a la duda, el cuestionamiento y el deseo han desaparecido.

Este universo inmóvil y apático, permeado por la violencia y el conflicto, no se parece al infierno, reino de todos los males¹, sino que se presenta como un escenario neutral, gris, indefinido, sin trascendencia, capaz de cancelar toda tensión dialéctica y toda capacidad crítica.

En realidad, no es posible imaginar una figuración del mal que no comprenda en sí el deseo de un mundo mejor y la tensión eufórica hacia su recomposición: el mal es el correlato del bien. Este ‘mal radical’, este ‘mal absoluto’ que envuelve el mundo coincide con la ausencia, ausencia de acción y proyección,

- 1 El universo apático y gris de *Mano de obra* se radicaliza en *Jamás el fuego nunca*, donde los protagonistas, encerrados en su habitación, rememoran su pasado de militancia. La mayoría de las lecturas críticas sobre la obra (me refiero sobre todo a Rivera Soto 2009, Leskinen 2008 y Pastén 2012) confirman esta línea de pensamiento y subrayan la voluntad de representar la crisis del proyecto revolucionario de izquierda y la derrota de ciertos imaginarios utópicos que encontraron su correlato narrativo en la gran estación del realismo mágico. Estas apreciaciones afirman que hoy en día los escritores latinoamericanos no pueden anhelar ninguna redención posible en un universo permeado por el mal, un mal esencial, que se está conformando como proyecto político en la era del capitalismo. Si es cierto que la gran estación utópica de las letras del continente ha llegado a su ocaso, dando paso a formas de elaboración del presente más íntimas, protagonizadas por sujetos que se encargan de testimoniar un mundo en ruinas, esto no quiere decir que el acto de escribir coincida únicamente con una práctica de registración del estado patológico que vivimos y del cuerpo enfermo de nuestras sociedades. La misma puesta en escena de la narración, del acto de narrar como voluntad de visibilizar lo real, de decirlo, encontrando las palabras para recomponer sus fragmentos en el marco del texto, implica una refutación de la deriva entrópica del mundo contemporáneo. El espacio narrativo no es solo una herramienta que posibilita la exploración profunda de un presente traumático. En la misma creación de un lenguaje capaz de contarlo, de afirmar lo innombrable e impensable, autores como la misma Diamela Eltit tratan de recomponer una imagen posible del universo, una figuración capaz de escapar de la nada, la inconsistencia y el vacío. La escritura no ofrece promesas de un mundo más justo y solidario, no restaura el imaginario eufórico de la gran estación revolucionaria, su único objetivo coincide con su misma presencia: la atestación de un espacio afirmativo y libre donde el pensamiento pueda circular y abrirse a la duda, a la problematización de lo real. El espacio del texto –otro espacio heterotópico, matérico y paralelo a los espacios reales– es ‘zona de evasión’, donde el lenguaje es libre de moverse en las in(de)finidas e inestables posibilidades de la significación, vías de escape a la radicalización disfórica y oclusiva del presente.

incapacidad de articular un pensamiento crítico, de disociarse del conformismo y la masificación².

En el imaginario de Eltit la realidad se ha convertido en una zona transparente ocupada por el vacío y la nada, una escena anónima y sin redención posible donde los sujetos sobreviven gracias a los trucos de prestidigitación del mercado, a la ilusión de captar un horizonte de sentido en el gesto de compra y venta³. La violencia permanente que ocupa sus últimas novelas no es causa sino consecuencia directa de este poder extensivo e ininteligible, que impuso su lenguaje y su forma de organización de las cosas.

*Jamás el fuego nunca*⁴, novela del 2007, parece reflejar esta visión gracias a la representación de una pareja de militantes que, después del ocaso de sus ilusiones revolucionarias, después de la evaporación de la dialéctica del bien y del mal, viven encapsulados en un departamento, aislados, solos y en una condición de acoso permanente.

- 2 En línea con las reflexiones de Hanna Arendt sobre la banalidad del mal, para la autora, Eichmann no es un monstruo que se distingue por la excepcionalidad de sus acciones, sino todo lo contrario. Es un individuo que ha perdido su singularidad, su capacidad de expresar un juicio propio, un pensamiento crítico que califique su existencia.
- 3 Julio Ortega coincide con la presente argumentación en su ensayo sobre el polisistema narrativo de Diamela Eltit: "El súper es un supermercado global, el centro del sistema, cuyo poder es el de absorber todo espacio y procesar cualquier sujeto. Como un nuevo Calibán, sometido por el poder, el sujeto primario carece de lenguaje propio y maneja un habla empírica, que le sirve para maldecir pero que cuya carencia lo hace parte de la violencia que recibe. El agente del mercado carece de agencia, y su inestabilidad radical, su discurso roto, es todo lo que queda de una nación que ha desaparecido bajo las luces del artificio, allí donde la supervivencia lleva el costo de la consciencia" (2009: 57).
- 4 El título recita un verso enigmático del poema de César Vallejo, "Los nueve monstruos" publicado póstumo en 1939 en la colección *Poemas Humanos*: "Jamás el fuego nunca/Jugó mejor su rol de frío muerto". El profundo pesimismo frente a la condición histórico-política de América Latina y el agudo dolor son las notas dominantes de la composición poética y resuenan en las páginas de Eltit que dibuja un poderoso fresco de las ideologías políticas de izquierda.

Absoluta protagonista de la narración es la voz femenina⁵ que dirige el cuento de sus luchas a un interlocutor apático y pasivo, su compañero de vida y de militancia.

La cronotopía es difuminada y vaga: el tiempo es un presente indefinido donde la circularidad de algunos episodios de vida cotidiana (las visitas de la mujer a sus pacientes terminales) se mezcla con los recuerdos de las células revolucionarias y las continuas fugas; el espacio se reduce a un anónimo departamento o, más bien, a una cama que recoge los cuerpos inermes de los dos personajes. No existe división en capítulos ni en párrafos.

Los cuadros del pasado se presentan en dos momentos clave: la historia de las células revolucionarias y el relato de su disgregación, tras la detención, la tortura y la muerte.

En un presente difuminado que corresponde al siglo XXI, el hombre, refugiado en las dobleces descompuestas de la cama y con el único sustento de tazas de arroz demasiado blando y pan rancio, únicos alimentos/elementos capaces de mantenerlo en vida, no contesta y no reacciona: se mantiene en un riguroso silencio, síntoma de la paulatina disgregación de su condición de sujeto. Su vida ha perdido el brillo de la especulación y de la acción y coincide con la simple existencia biológica: el hambre, la sed, el permanente dolor de sus miembros. Ni muerto ni vivo, el protagonista masculino permanece en un estado de apatía, acurrucado en un colchón sucio y deforme.

La mujer, en cambio, no para de hablar y recordar las hazañas de su pasado, se mantiene viva en la memoria de lo que

5 A partir de *Jamás el fuego nunca*, las novelas de Eltit estarán protagonizadas por voces femeninas que, con su exuberancia de palabra, dan voz a su historia, en clave menor. La presencia de estas narradoras anónimas que contribuyen a edificar un cuento épico y de resistencia es una característica dominante del discurso actual de la autora, que reproduce la oralidad inscrita en el acto de relatar a través de las figuras de la repetición. El ritmo típico del cuento se reproduce sobre todo gracias al movimiento anafórico creado por la reiteración del verbo decir o contar.

construyeron, y con su exceso de palabra contribuye a edificar un definitivo territorio de resistencia, que no coincide con una zona de redención y salvación, sino con la apertura de una brecha, una franja de afirmación y habitabilidad en un cuerpo social donde el lugar de la contradicción y el disenso ya ha dejado de existir.

La única zona afirmativa de toda la novela es la memoria de la mujer, una zona de constante tensión entre el presente y el pasado, un complejo espacio de estratificación de los recuerdos de la militancia, la crisis de las células, la desaparición de los amigos, la muerte del hijo: la memoria como última frontera vital, único lugar de aserción de un sujeto que lucha contra la entropía de lo real.

A partir de estas especulaciones podemos entender las mismas palabras de Eltit, quien, en una serie de entrevistas, reflexionó sobre la necesidad de eliminar toda referencia al deseo y a la sexualidad del espacio de la cama: extirpar el erotismo de la pareja significa borrar toda posibilidad de movilidad y transformación en los protagonistas, ahora inertes y encerrados en sus individualidades decadentes. La tensión deseante como dinámica de apertura hacia el otro se ha perdido. Lo que queda son tan solo dos cuerpos sepultados en una cama, cama refugio, cama cueva, cama que alberga un último espacio de libertad, encarnado en la palabra que se hace memoria:

el punto era cómo tejer una conexión, relación, espacio sacando de ahí el deseo. Eso fue lo más arduo; no caer en ese espacio que no correspondía al psiquismo, a la visualidad, a la escenografía ni a nada de los personajes. No forzar la situación a ese lugar, sino dejarla en ese espacio de compartir una cama que es cama pensamiento, cama memoria, cama cuerpo pero no cama deseo (Hasbún y Silva 2007).

Una serie de lecturas críticas asocian los rostros de estos dos protagonistas que rememoran su pasado en un presente de encierro e inmovilidad a las figuras de los múltiples espectros

de la tradición literaria latinoamericana, presencias que exploran territorios ‘otros’ para subrayar los horrores del presente y postular posibles vías de escape⁶. Personalmente no creo que en esta novela la indagación de los límites que separan la vida y la muerte tenga una función redentora, ni diseñe un discurso alternativo gracias a apariciones fantasmáticas y revolucionarias; lo que se propone la autora es subrayar las formas de expulsión y confinamiento que el mundo transparente y oclusivo del totalitarismo capitalista ha puesto en escena, analizar el proceso de disgregación de toda ideología y, al mismo tiempo, examinar las repercusiones de esta fragmentación en términos de subjetividad. La pareja de exmilitantes no representa tan solo el ocaso de una estación política, el fracaso de un proyecto y de un credo, sino la destrucción de la posibilidad misma de ejercitar un pensamiento crítico, libre, alternativo, en un mundo saturado por las energías del capital.

La exploración de este peculiar estado de muerte en vida, muerte del pensamiento, de la afirmación del sujeto en el lenguaje, de la acción, encuentra una peculiar resonancia en las reflexiones que Diamela Eltit elaboró en el prólogo del testimonio de Cherie Zaquelett con la intención de darle voz a ocho sobrevivientes a un fusilamiento⁷. Considero que la paradójica

6 Señalo la lúcida lectura de Vicente Luis Mora (2012), quien subraya la anulación del tiempo en la novela, capaz de convertir a sus protagonistas en fantasmas: “...por momentos la habitación donde conviven la protagonista y su pareja parece una Comala rulfiana llena de espectros del pasado, compañeros del viaje revolucionario devenidos símbolos de la decadencia y desaparición de una resistencia”.

7 El libro de la socióloga y periodista Cherie Zalaquett, *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho historias reales* (2005), recoge el testimonio de ocho campesinos que integraron un grupo de ciudadanos fusilados de manera clandestina por agentes del Estado chileno. Pese a sus múltiples heridas lograron sobrevivir, quedando atrapados en una zona gris, entre la vida y la muerte. Diamela Eltit retoma dos veces este episodio trágico de la historia nacional: la primera en ocasión de la publicación del texto (2005, prólogo), la segunda en la conferencia plenaria del I Congreso de Literatura y Derechos Humanos que tuvo lugar en Gargnano, en junio de 2015 (2016: 377-392). Las

condición de estos muertos con vida tiene mucho que ver con el retrato de la pareja militante, no solo como simulacro del fracaso de las utopías revolucionarias sino como prisma de la irreparabilidad de lo social tras la dictadura y las transformaciones del hipercapitalismo.

La condición de suspensión que vive la pareja, encerrada en un pliegue entre la vida y la muerte, se puede extender analógicamente a todos los ciudadanos chilenos que, privados de la ciudad como espacio simbólico de libre circulación de bienes, ideas y palabras, han perdido la posibilidad de ejercer su agencia política y se limitan a observar pasivamente lo que queda de la nación.

El paralelismo entre los restos humanos aquí exhibidos y el fracaso de las utopías revolucionarias no consiste en la afirmación plena de un contradiscurso capaz de poner en tela de juicio la condición trágica del presente, en continuidad con la tradición del realismo mágico⁸, ni representa un asedio crítico contra la izquierda, en búsqueda de las razones del fracaso de las células revolucionarias⁹. La autora con esta novela no quiere poner en tela de juicio las posiciones políticas de los militantes con el objetivo de encontrar las causas del desastre; su voluntad de figurar

resonancias de estas reflexiones toman cuerpo en la figuración de la cama que alberga los cuerpos inermes de los dos protagonistas de *Jamás el fuego nunca*, encapsulados en un borde.

- 8 La construcción de un inframundo poblado por fantasmas, como espacio dinámico de resistencia, es un tópico de la literatura hispanoamericana. *Pedro Páramo* de Juan Rulfo es sin duda el ejemplo más contundente. Carlos Fuentes, García Márquez, Julio Cortázar, entre otros, poblaron sus narraciones de paradójicos espectros vitales, capaces de afirmar dimensiones otras en la construcción de lo social. En esta novela no encontramos fantasmas que resemantizan el territorio de la muerte para afirmar una lógica otra, sino individuos bloqueados en una arista entre la vida y la muerte que no logran encontrar un espacio de afirmación y vivibilidad en el mundo.
- 9 Entre otros, véase Pastén. El autor subraya que el acto de autocritica y de autoevaluación de la autora, ya de por sí excéntrico respecto a los actos de memoria típicos de la izquierda chilena, coincide con cierto cansancio frente a las políticas de la Concertación en el momento de publicación del libro (2012: 103).

la crisis va más allá y coincide con una indagación profunda y radical sobre la condición humana, la frontera entre la vida y la muerte, el umbral que nos separa de la rotura y la aniquilación¹⁰.

Según este prisma interpretativo, el estado de profunda disgregación del protagonista sin nombre evoca la condición del hombre contemporáneo siempre más expuesto a los ritmos acelerados de la sociedad consumista que se ha consolidado tras el golpe de Estado¹¹. Un universo hiperkinético que borra la

10 No es casual que la autora conteste de forma ambigua y general las preguntas destinadas a explorar su posición frente a las opciones políticas de la izquierda más radical: su objetivo no es problematizarlas. En su entrevista con Álvaro Matus (2007), por ejemplo, a la pregunta, reiterada, sobre el vínculo entre esta novela y la elaboración de una crítica al proyecto político de izquierda la autora contesta: “Quise trabajar los límites sociales y los límites corporales, el sujeto y su percepción de la historia, los cambios, las revueltas, pero también me interesó todo aquello que el siglo XX desplegó y cerró, el paso de la sociedad industrial a la posindustrial, el tránsito de lo monetario a lo posmonetario, en fin... Pensé mucho en estos temas una vez que el siglo ya perdía su realidad ‘real’ para transformarse en objeto de la historia”. La suya es una apertura a términos más generales y abarcadores. En la novela la autora no cuestiona las razones que edificaron la derrota de los movimientos de izquierda sino todo lo contrario. A partir de esta derrota, hecho incontrovertible, intenta adentrarse en los mecanismos y las transformaciones de una sociedad posideológica y global. Lo que le interesa son los sentimientos que acompañaron este derrumbe y las consiguientes transformaciones en términos de subjetividad y relación con la historia y la realidad.

11 En las páginas de presentación al libro de Zalaquett, Eltit afirma: “Independientemente de las experiencias personales, más allá de la participación directa en una historia, hay que entender el golpe de Estado como un espacio sintético de violencia que, en una escala distinta, sigue y sigue repitiéndose, con diversas intensidades, en cada uno de los sistemas que nos gobiernan. En este sentido, las hablas de los ciudadanos fusilados son también voces de alerta que habría que obligarse a escuchar, puesto que corresponden a discursos límites extraídos de un espacio tradicionalmente sin habla. Un doble sitio de silencio. El silencio que porta la muerte y el silencio social del ciudadano sin poder” (2005: 78). Las réplicas de este golpe, de este estallido, se reflejan en el universo globalizado, donde la transparencia y la saturación del lenguaje impiden la elaboración de opciones alternativas y disidentes. El habla de los sobrevivientes coincide con el habla de la mujer sin nombre que, recordando el pasado de lucha, nos obliga a reaccionar contra la desubjetivación y la alienación del presente. No se trata de un contradiscurso que propone una alternativa política y social, sino una simple re-activación de la memoria, inscripción histórica capaz de quebrar el manto de apatía que envuelve el presente.

capacidad misma del pensamiento, de un 'sentir' instalado en la historia, reflejo de una subjetividad que se mueve deliberadamente en el tiempo y en el espacio dejando la huella de su presencia. Las lógicas y las mecánicas de reproducción/sustitución del mundo-mercado determinan una pérdida de las principales coordenadas de lectura de la realidad, disgregando la conciencia del aquí y del ahora y generando sujetos inestables y evanescentes.

La metáfora de esta desaparición es la célula, tanto la célula política de las luchas izquierdistas como la consistencia orgánica de los cuerpos que cruzan la historia construyendo redes de sentido. Estos cuerpos significantes han sido sustituidos por cuerpos inconsistentes, simulacros corporales que no tienen nada de orgánico, ni representan el resto del cuerpo, la nuda vida¹². Son cuerpos fragmentados, vaciados de su consistencia vital, intervenidos por la tecnología, maleables y pasivos, entregados a la indecibilidad.

La crisis celular puesta en escena por Eltit pretende ir más allá de la simple atestación de la derrota. La autora no representa cuerpos muertos que se levantan de sus tumbas para saldar deudas, ni fantasmas que con su presencia afirman una alternativa posible aunque incómoda, sus protagonistas no son ni muertos ni vivos, se trata de figuras bloqueadas en una arista, encerradas en un pliegue, presencias que sobreviven en el único espacio que

12 Los protagonistas de Eltit no coinciden con aquella excepción normalizada que produce cuerpos residuales, inactivos y privados de una dimensión pública y política. Son cuerpos que ocupan más allá de la nuda vida, no se trata tan solo de ciudadanos depredados de su condición jurídico-política. La sociedad de la hiperproducción e hiperinformación produce formas de violencia totalmente inmanentes: el poder no tiene la necesidad de imponerse porque se autoproduce. La bulimia de motivación, la proyectualidad y la iniciativa reemplazan la ley y hacen estallar la conciencia de la individualidad dejando paso a autómatas pasivos frente a los mandos patinados del estado-mercado (véase Han 2014a, segunda parte, capítulo primero).

les queda, el lugar de la memoria (y de la escritura), memoria como forma de resistencia¹³:

Lo hemos perdido, el rostro, el tiempo nos ha convertido en formas humanas radicalmente seriadas, multitudinarias, pero dotados de un rigor, esa serie opaca y disciplinada en la que se reconoce un militante, un verdadero militante, tal como nosotros que seguimos fielmente el trazado de nuestros principios (40).

La crisis de las células: anatomía de un pasado

Estamos echados en la cama, entregados a la legitimidad de un descanso que no merecemos. Estamos, sí, echados en la noche, compartiendo (11).

El monólogo en primera persona de la protagonista, reflejo de la compleja trama de su memoria, se divide en dos grandes articulaciones discursivas, la primera más proyectada hacia el pasado y la segunda, reflejo de una serie de percepciones y especulaciones sobre el presente. Las conversaciones fallidas con el compañero de militancia y de vida reproducen el pasado de las células, identificado en dos segmentos: la estación eufórica de la militancia durante el gobierno de Allende y el tiempo de la violencia y el miedo, tras el derrumbe de La Moneda.

Este evento, capaz de marcar un antes y un después en la historia de los chilenos, vuelve a protagonizar la escena narrativa

13 La resonancia de estas dos figuras ambiguas y polifacéticas, síntoma de la derrota y de la resistencia, la encontramos en las mismas palabras de la autora que, reflexionando sobre el presente, afirma: “Ese tiempo extremo y sus costos humanos, sus contingencias múltiples, rizomáticas, totalitarias, se convirtieron, en mi caso, en apretados nudos que me empujaron a leer para siempre –quiero decir hasta el presente– de manera mucho más aguda y vertiginosa cómo operan las dominaciones. Y los pliegues y repliegues en los que los diversos poderes administran y ejercen la violencia” (2016: 379).

de la autora. Las aperturas simbólicas que conlleva contribuyen a diseñar un preciso horizonte de significación: el golpe determinó una interrupción, una ruptura insanable, causa de un radical repensamiento del concepto mismo de subjetividad e individualidad. La dictadura y su alianza con el capitalismo incipiente no causaron únicamente la disgregación de las células revolucionarias, determinaron el quiebre irreversible de un modelo de organización de lo social, decretaron el fin de las ideologías y la apertura de una época de cinismo, impunidad, olvido.

En el monólogo de la mujer el presente y el pasado no se pueden confundir ni superponer, pertenecen a dos horizontes de sentido completamente diferentes; el tiempo difuso que se está viviendo no responde a ninguna interpretación ni ambigüedad, es un tiempo transparente y conformista, allanado por las nuevas lógicas del mercado:

Pero este es un día de un siglo distinto, de una época carente de marcas, un siglo que no nos pertenece y que, sin embargo, estamos obligados a experimentar y en este siglo parece todo irreal o prescindible, sí, prescindible (23).

La conjunción adversativa que encabeza la oración y las constantes referencias a la carencia, a la falta y a la irrealidad subrayan la imposibilidad de encontrar una salida, un apego, en este mundo sin esperanzas.

La metáfora de la crisis coincide con la célula. La palabra, por un lado, se refiere a su uso político, las células como organismos revolucionarios, estructuras de organización de los militantes. Por el otro, traduce la unidad mínima del organismo. Microcosmo y macrocosmo: cuerpo social y cuerpo biológico, política y carne.

La superposición del discurso social y corporal en la imagen de la célula extiende el derrumbe determinado por la dictadura a un nivel más abarcador. No se trata tan solo del fin de

una estación política sino de toda posibilidad de afirmación en lo político y en lo social, es más, se trata del fin de lo celular. El mismo organismo, expresión de una forma y estructuración de lo humano, se está extinguiendo dejando paso a una humanidad conformista y pasiva, autómatas dominados por la técnica y la virtualidad.

A partir de estos presupuestos podemos entender las palabras aterradas de la mujer sin nombre frente al cuerpo inerme de su compañero:

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. No sabía, no me lo habías dicho. Me hiera. No me preocupan tus huesos, finalmente están de antemano condenados, me importan, lo sabes bien, tus órganos, expuestos, acuciosos, temibles (24).

La imposibilidad de definición de la sustancia del dolor, signo de la persistencia de lo celular en la fisicidad del hombre, refleja la profunda preocupación por la estabilidad misma de los órganos, por su integridad. La destrucción de lo social, determinada por el golpe, compromete la vida en su esencia más íntima.

Desde una perspectiva meramente política, la novela describe la historia de las células revolucionarias, desde su primera constitución. La mujer rememora los tiempos pasados y las diferentes transformaciones de la 'consistencia celular': las dinámicas internas, las crisis, los continuos cuestionamientos, capaces de determinar cambios y derrumbes en el 'tejido orgánico', siempre en vida, siempre en movimiento. Un dinamismo que parece imposible en la crisis del presente, donde no se trata de negociar una posible reforma interna de la célula (26-27), un cambio de dirigencia, sino de postular su misma existencia, su misma afirmación.

Somos una célula, una sola célula clandestina enclaustrada en la pieza, con una salida controlada y cuidadosa a la cocina o al baño. Tú sigues a la cabeza, tú diriges. Yo procuro obedecer. Me esfuerzo por alcanzar la lealtad plena. Lo hago convencida que tu liderazgo ahora sí es profundo y certero. Pudiste pulir tu liderazgo luego de medir con rigurosidad el uso de cada una de tus palabras. Dejaste de un lado los términos ampulosos. Cuándo lo hiciste, en qué minuto abandonaste esas palabras pretenciosas, ¿Cuándo fue? (28).

En la memoria de la mujer encontramos la figuración plena de esta crisis: las palabras, siempre más escasas del compañero, medidas, rigurosas, dan paso a la mueca, al gesto, a la expresión última, insaciable y rígida de lo corporal.

Otro elemento que evidencia la destrucción de un programa vital, tanto de una forma de pensar lo humano como de un proyecto político, es la referencia al hijo, el hijo de la pareja, filiación de la célula política y permanencia de la sustancia biológica.

Según la reconstrucción de la mujer, la vida del hijo estuvo radicalmente condicionada por la célula; ir al hospital y enunciar/denunciar su presencia hubiera significado poner en riesgo la seguridad de los militantes, por lo tanto decidieron renunciar al bienestar de la criatura para preservar la integridad del grupo —el sacrificio de un cuerpo biológico por el bien de un cuerpo político, de una comunidad—, un acto definitivo y trágico el suyo, permeado por una cadena de obstáculos:

No lo llevamos al hospital, no parecía posible. Mis súplicas, lo sé, eran una mera retórica, una forma de disculpa o de evasión. No podíamos acudir con su cuerpo mermado y agónico, acezante y agónico, macilento y agónico, amado y agónico, al hospital, porque si lo hacíamos, si trasladábamos su agonía, si la desplazábamos de la cama, poníamos en riesgo la totalidad de las células porque caería nuestra célula y una estela destructiva iría exterminando el amenazado, disminuido campo militante (66).

Los sentimientos de imposibilidad que transmite la descripción reproducen el estado de impotencia y falta de la pareja militante, un estado definitivo, sin posibilidad de salida.

Muchos compañeros fallecieron, otros los traicionaron, la condición de fuga permanente destruyó cualquier intento y posibilidad de acción.

Este último acto de preservación desvela la triste realidad: después del golpe no es posible garantizar ninguna forma activa y pública de vida. El territorio plasmado por la dictadura no permite practicar aquellos gestos capaces de definir lo humano: todo intento de aserción de una palabra política alternativa está perseguido, y hasta los gestos capaces de expresar una forma de agregación y elaboración social, como dar sepultura a los propios hijos ofreciéndoles un último saludo con una ceremonia que pueda aplacar el dolor (el dolor del padre, el dolor de los ciudadanos), no están permitidos.

Aunque conocíamos las instrucciones, no sabíamos qué hacer con su muerte, dónde llevaríamos su muerte, cómo la legalizaríamos, ni sabíamos tampoco cómo salir de la inexistencia civil para ingresar con su cuerpo muerto a una sepultura en un cortejo funerario que nos podría delatar (66).

Los dos militantes con su acto sacrificial han confirmado la definitiva muerte de la célula. La muerte biológica del hijo atesta la muerte social de la militancia y del ejercicio de la ciudadanía¹⁴.

14 El pasado de militancia de Eltit en el marco de las acciones del CADA, que en plena dictadura organizó una serie de acciones de arte –fotografías, instalaciones, obras de teatro, videos, *performances*, incursiones libres en territorios marginales– con la intención de problematizar los modelos de poder dominantes y el tono de su escritura, capaz de desestabilizar cierto *mainstream* cultural y social, no depona a favor del reduccionismo de estas afirmaciones como reflejo de una lectura contestataria de las políticas de izquierda. La anamnesis de la crisis de las células revolucionarias es una ocasión más para reflexionar –y cuestionar– las lógicas del mundo-mercado, atestando la definitiva

El cuerpo inerme del niño, un cuerpo imposible y trágico, es el último simulacro de un mundo que ya no existe, que ha desaparecido:

Nos vamos a morir, dices, o quizás dices: estamos muertos o nos mataron, dices. Ya no sé qué creerte y te miro como si no hubiese visto nunca antes un ojo, un pedazo sutilmente entreabierto, absurdo, un ojo acurrucado en la cama que tanto deseo, con furia la deseo la cama ahora mismo. Pero tú la mereces más que yo, sí, mereces poner tu ojo en la cama y quedarte entregado al movimiento imperceptible de tu pestaña en este día siglo que sólo parece estar dispuesto a repartir una cuota parcial de luz (71).

El ojo del padre¹⁵, órgano que permite la orientación, brújula en el mundo, ahora no encuentra otro sitio que la superficie densa de una cama desecha donde descansar en el movimiento perpetuo y automático de las pestañas. Ahora el ojo es una herramienta inútil, misteriosa y secreta, un ojo impenetrable, síntoma del último abandono del sujeto, de su cara “que se iba a vaciar” (44), una cara que ya no sirve, convertida en objeto serial y desechable. La pareja decide entregarse a la fiebre del olvido:

- muerte de toda posibilidad de ciudadanía. La pareja encerrada en un pliegue, como muertos en vida, rememoran un pasado, el único pasado posible, el único resto de una historia que parece haber evaporado, junto con el ejercicio del pensamiento libre.
- 15 El ojo del hombre es un órgano que ha dejado de ver, que no logra registrar los impulsos cerebrales generados por el contacto con el mundo. La mujer intenta descubrir los secretos del ojo de su pareja, un ojo receloso e inmóvil, lo escudriña para detectar la línea de su debilidad. Este ojo, que en el pasado ha sido el órgano privilegiado de la célula, ahora refleja tan solo los pliegues del colchón sucio, incapaz de cualquier apertura, de cualquier evasión (55-56). Son muchos los ojos que pueblan la narrativa de la autora (*Mano de obra, Fuerzas especiales*), ojos inéditos, que no tienen nada que ver con la dimensión orgánica de la percepción. Son el simulacro del panóptico, herramienta que controla y mide la superficie de la realidad para diseminar terror y miedo o, más bien, ojos mecánicos, independientes del sujeto, metáfora viva del control biopolítico sobre los cuerpos.

Más adelante, cuando empezó la masificación de nuestros rostros, tomamos el acuerdo de no recordar. Decidimos suspender todo juicio sobre el pasado. Quién lo decidió, cómo se formuló nuestro pacto, fue acaso implícito, me pregunto ahora. Nos sumergimos en la pieza, la nuestra, la misma de los últimos años, cuántos años, veinte, treinta, cuarenta, serán cien o más, qué importa. Puntuales en la pieza, manteniendo empeñados la validez de nuestras rutinas (44).

Sin embargo, la mujer no puede aceptar este estado de afasia e inmovilidad, necesita rebelarse a la letargia de la cama: rompe la promesa y se deja arrastrar por su afán de memoria, su necesidad de recordar, de poner en palabras el pasado, de encontrar las palabras para decirlo.

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 (44).

Su resistencia ahora no tiene nada de celular, la célula ya se disgregó, se disolvió, murió, es una resistencia que responde a un nuevo mandato, calcáreo, blanco, rígido “trabajo magno de los huesos”¹⁶ (93).

16 Es importante subrayar que la imagen que inaugura esta ‘resistencia ósea’ es la misma que abre la novela *Impuesto a la carne*, creando un lazo indisoluble entre las voces de las dos mujeres protagonistas. Ambas encerradas en una cama durante años, ambas determinadas a preservar del olvido el cuento de sus hazañas, ambas decididas a llevar a cabo la historia de sus gestas: “De inmediato la nación o la patria o el país se pusieron en contra de nosotras. En contra de nosotras. ¿Hace cuánto?, ¿unos doscientos años? Sí, ya han pasado, quizás, ¿doscientos años? Sí, doscientos años que estamos solas tú y yo, me dijo mi mamá. Lo repitió cada día” (2010: 10). El hombre inerte y mudo ha dejado paso, en esta nueva novela, a una pareja de mujeres, dos en una, memoria e historia, “dos viejas pirámides” (11) que se encargan de gritar a voces fragmentos del pasado, retazos rotos de la historia, capaces de abrir nuevas significaciones.

Más allá del cuerpo: memoria y energía ósea

Como bien subraya Vicente Luis Mora, *Jamás el fuego nunca* no representa tan solo la historia de la crisis celular, de la disgregación de la unidad mínima de la biología, junto con la fragmentación de toda forma de sociabilidad y organización política¹⁷. La novela pone en escena otro elemento fundamental en el imaginario de la autora: los huesos. El dialogismo que se crea entre la crisis celular y la resistencia ósea es central para entender la peculiar elaboración de la memoria y el rol del testimonio en la poética de Diamela Eltit.

Las lógicas del mundo mercado que dominan la contemporaneidad, no solo chilena, ponen a dura prueba a los sujetos, siempre más expuestos al miedo y desamparo frente a los ataques del presente. Una visión orgánica de la realidad, dominada por la presencia del *homo faber*, capaz de producir y actuar sobre lo real, parece abrirse a la virtualidad y a la técnica.

La autora no quiere figurar un escenario alternativo que destituya y repare la condición entrópica del presente, se propone elaborar una serie de líneas de fuga, lugares-refugio donde recomponer los retazos de la subjetividad y del libre albedrío, mosaicos rotos capaces de recobrar la identidad perdida: esta última zona de restructuración posible es el relato del pasado.

La voz de la protagonista de *Jamás el fuego nunca* (se) hace memoria. Su consistencia anónima, interpretada como agotamiento

17 Para subrayar la importancia de la metáfora ósea en la poética de la autora, el crítico español traza un interesante paralelismo con los versos de “Brisa marina” del poeta Mallarmé: “Eltit es consciente del dicho mallarmeano de que *la carne es triste* y a su juicio el consuelo no son tanto los libros como los huesos, la parte que dota de firmeza y estabilidad ese sujeto feble que somos y que sólo alcanza dignidad *en cuanto (se) resiste*” (2012). En la narrativa de la autora, al rechazo de la dimensión carnal a favor de la inmortalidad de la palabra literaria se suma un sentido político y ético: escribir significa recordar, rememorar el pasado, hacerlo sobrevivir en el texto, en la palabra.

de la historia¹⁸, adquiere un nuevo sentido si la leemos en el prisma del recordar: no representa tan solo una mujer genérica, sin nombre, “serial y multitudinaria”, se convierte en figura metatestimonial, metáfora viva de la dinámica testimoniante¹⁹. Su afán de palabra coincide con la voluntad de realizar un territorio de resistencia que mantenga en vida el pasado, las historias que lo poblaron y que pueden fisurar el discurso conformista del presente.

La imagen de la mujer que en los recovecos de su memoria mantiene en vida la crisis de las células y en sus palabras hace existir la muerte de una época contrarresta el olvido, quiebra el silencio e impide que el pasado desaparezca.

Con su presencia memoriosa, la protagonista innominada reivindica el derecho de existir de todos los ciudadanos, encapsulados en una metafórica cama por una infinidad de años. En las palabras de la mujer, la célula –la célula política y el cuerpo-célula– puede volver a vivir y recobrar una consistencia posible en el acto de memoria:

¿Cómo era tu cara? Intento rehacerla pero sólo puedo observar el bulto enredado entre las frazadas mal dispuestas y los pedazos de sábanas que salen por sus bordes, una cara en blanco, no, no. Podría reconstruir la cara que teníamos, porque teníamos una cara y también cuerpos, sí. Los dos, siempre. Íbamos quizás con una cuota exagerada de energía pasando calles, buscando nuestra célula temprana, buscándola porque nos habíamos convencido que era lo único posible, aquello que nos podía contener en la historia, una historia, decíamos, activa y decíamos: nunca encima de

18 Sergio Rojas afirma que los personajes sin nombre de las novelas de la autora son simples restos del pasado. La falta de nombres propios es la traducción del agotamiento de la historia. Son sujetos que han perdido para siempre su especificidad para convertirse en genéricos hombres y mujeres (2012: 187).

19 Volveré sobre la función metatestimonial de estos personajes femeninos elaborados por Eltit en el capítulo 5, dedicado al análisis de *Impuesto a la carne*.

nosotros, jamás rigiéndonos con sus monstruosos presupuestos, estábamos esperando la llegada ineludible de la historia (36).

El pasado de militancia vuelve a existir en el espacio del recuerdo. Es más, el recuerdo de la cara rebelde del compañero, de la capacidad de rebelarse y de proyectarse en un futuro, logra contrarrestar la expansión de la cultura del olvido y de la tecnocracia del presente. El recuerdo de la movilidad y la acción del pasado, propiedad de la pareja, junto con la reiteración afirmativa del verbo 'decir', que contradice el silencio del hombre enclavado en la cama, abre una brecha de esperanza, una esperanza que reside en la permanencia de los huesos, en su resistencia, en su imposibilidad de disgregación:

Había cara y cuerpo, expresiones en la cara y los huesos estaban allí, relegados a su mera existencia, sin jerarquía los huesos, prácticamente sin lugar, unos huesos elásticos, hasta flexibles que te permitían unas increíbles inclinaciones hasta tocar el piso (37).

La imagen de estos restos, de lo que queda y va más allá de la consistencia carnal del cuerpo, de lo que resiste tras la muerte, estructura profunda del sujeto que logra sobrevivir al paso del tiempo, se convierte en grieta capaz de movilizar la escritura y archivar la memoria del pasado. La permanencia de los huesos, su presencia constante más allá de la destrucción, de la reducción a nuda vida, permite reformular un territorio de presencia posible, de aserción posible. A la precariedad de lo celular, bien ubicado en un contexto espacial y temporal, la autora prefiere la lateralidad de los huesos, su capacidad de persistir. Los huesos se convierten en un dispositivo de resistencia a los mecanismos de aniquilación y destrucción del cuerpo, se oponen a la desaparición,

convirtiéndose en el último territorio de compromiso y rebeldía, último centinela que puede contener el olvido y el abandono²⁰:

Me duelen, me duelen, dices o dejas de decir, y me alegra que todavía te duelan los huesos, que los sientas y se hagan presentes cada día o cada noche, cada hora, en todos los minutos, porque tú prácticamente no te levantas de la cama, de mi cama y entiendes, tienes que hacerlo, que únicamente estás vivo por el poder de tus huesos que alardean tu dolor, este engranaje tan consistente que tenemos y somos, huesos, esqueleto puro, ¿no crees? (113).

Esta clave interpretativa desvincula el texto de las mallas de la dictadura y lo abre a una reflexión más abarcadora sobre la relación entre cuerpo y poder. La crisis de las células políticas después de 1973 se suma a la reflexión sobre las formas de penetración de la biopolítica, un análisis profundo de cierta microfísica del poder que está alterando el cuerpo individual y social.

Sin tener en cuenta estas nuevas aperturas hermenéuticas no se explicaría el movimiento analógico que permite la inclusión en la novela de un apartado destinado a describir las visitas de la protagonista a ancianos enfermos al borde de la muerte con

20 Los huesos que resisten al paso del tiempo, especie de geología de la desaparición, de la muerte y de la violencia, constituyen la memoria viva de la historia de Chile hasta el golpe. No tan solo la memoria de los desaparecidos por la dictadura de Pinochet, sino la memoria de la conquista y de la colonia, de los genocidios, las guerras de independencia, las luchas por el control del salitre, los movimientos anarquistas de los mineros: memorias resistentes, estructura ósea que permanecerá viva pese al paso del tiempo y a la destrucción. La osamenta de Eltit registra la cadena de iniquidades de la modernidad que ahora llega a su ocaso. No es casual que la novela esté constelada por una serie de referencias temporales que desbaratan toda cronología: “Ya han transcurrido, de cierta manera, cinco decenios (no, no, no, mil años). Cinco decenios que se han deslizado sin dar más que una cuenta ultra precaria del tiempo, el mío, nuestro tiempo. Entrampados en los últimos cinco decenios que nos hubieron de contener” (63). La mujer, enclaustrada en un eterno presente, ha perdido la cuenta de los años; su única tarea consiste en archivar en su memoria el cuento y la cuenta de los abusos y de las iniquidades que vivió en el papel de una inédita y ósea (meta)testigo.

el fin de acudirlos y bañarlos. La mujer, gracias a la presencia de los cuerpos agónicos de sus viejos pacientes, explora otra frontera entre la vida y la muerte. La cuidadosa descripción de estas fisicidades trágicas, reducidas a nuda vida, lleva el análisis sobre la disgregación celular a nuevas significaciones. Estos cuerpos no representan tan solo la evaporación de lo político, las ruinas de la historia²¹; la especulación se transfiere a nivel ontológico y responde a otro campo de indagación, asentado en el análisis de las formas de intervención del poder sobre los cuerpos, en el control, en la disciplina.

Vidas nudas pero rebeldes

La protagonista memoriosa sale todos los días de la habitación compartida con su pareja, cruza la ciudad para ejercitar su precario trabajo de cuidadora. Se ocupa de ancianos enfermos abandonados por sus familias; durante sus visitas los acude, los lava, los peina. Son tres las secciones de la novela que presentan este escenario, organizado en secuencias parecidas: el itinerario hasta la casa de los pacientes, el toque del timbre, la álgida acogida de las sirvientas, el encuentro con los ancianos, el olor de sus excrementos, sus cuerpos embebidos de líquidos corpóreos, la suciedad de las sábanas, los objetos de desinfección, el perfume, los guantes. Una secuencia de operaciones encaminadas a la eliminación de los signos de la decadencia, de la fragmentación, del desorden determinado por la muerte incipiente. Estos cuerpos necesitados no se pueden alimentar, no se pueden lavar, no logran controlar sus orificios. Suspendidos entre la vida y la

21 Esta es la interpretación del brillante ensayo de Brito sobre la novela. La autora subraya la analogía entre estos cuerpos entre la vida y la muerte y las ruinas de la historia: "...los viejos metaforizan de manera concreta la muerte de una esperanza, cuyo hilo de vida la narradora alivia, limpia, salvando a estas ruinas abandonadas de caer exánimes en el centro de una cama o en la mitad de un dormitorio. Su existencia como testimonio se erige como narración enmarcada dentro de la novela en análisis" (2017: 223).

muerte, exhiben sus transitorias existencias hasta el paroxismo. Habitan una frontera, un pliegue, y nos muestran el proceso de disgregación, de paulatina decadencia de la sustancia carnal, el lento avanzar de la entropía que invade la totalidad del organismo, que el ojo atento y regulador, brújula y compás, no puede contrarrestar:

Me observa pasivamente con sus ojos desmesurados y acuosos. Cuando le paso la mano por la cara, percibo su piel áspera y veo que su boca está demarcada por una línea de grumos blancos. Busco el cajón del velador y con el pañuelo de papel untado de crema le limpio los grumos de la boca (48).

La total indiferencia de las familias hacia estos cuerpos residuales, que parecen haber perdido toda humanidad, encerrados en una fisura entre dos mundos, bien representa las formas de control y olvido biopolítico que caracterizan la contemporaneidad. La esclavitud de la producción expele a estos cuerpos proscritos de cualquier sociabilidad, los confina en las periferias del sistema (o en el cuarto de atrás de las casas), los somete a rígidos esquemas de gestión, protocolos que responden a un cierto orden y geometría y que destruyen la capacidad de entrar en relación, de mirar al otro, de aceptarlo en su radical diferencia²². Estos rostros terminales encarnan la otredad en su dimensión más extrema, una otredad que se asoma a la disolución y al abismo:

22 Aunque la mujer es la única que cuida a estos ancianos, aliviando sus penas, es interesante subrayar la falta de contacto físico entre los cuerpos, siempre mediados por artificios de plástico (los guantes, el delantal, el gorro). El roce con el otro, sin contacto de la piel, impide una verdadera comunicación que, como veremos, se realizará más allá del cuerpo, entre los huesos.

La sostengo por los hombros y la pongo frente a mí. Nuestros ojos se encuentran y me preocupo de descargar mi mirada, de mirarla tal como si no existiéramos. Cerremos los ojos, le digo. Los cierra e inclina la cabeza (49).

En este mundo que parece haber perdido la capacidad de reconocer la diferencia, de abrirse a la diversidad encontrando una lengua común, la única vía de escape reside en la sabiduría de los huesos, que sobreviven a la decadencia de la carne y manifiestan retazos de resistencia. En una de sus visitas a los enfermos, durante el ritual de la ducha, ocurre un pequeño accidente capaz de revelar una comunicación inédita y primitiva:

Me encucillo para llegar con la esponja hasta sus pies. El agua se dispersa cuando choca contra el gorro y el plástico del delantal me cubre. Y es en ese instante cuando levanta su pierna. Su rodilla me da de lleno en la cara. Un rodillazo de tal magnitud que experimento una sensación universal y explosiva en el hueso de mi nariz. 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 ovíllo. El dolor trepa hasta apoderarse de mi cabeza y me cierra o me ciega mientras me balanceo para atenuarlo, para desalojar el odio que transcurre paralelo al desplazamiento del dolor por toda la cabeza, la cara, la base del cuello (96).

El repentino encuentro entre la rodilla y la nariz desencadena un insospechado contacto que recobra sentimientos y emociones (el odio, el dolor). La pérdida de control y dominio sobre el cuerpo, ahora recogido en el suelo, y la condición de dolor permanente por un instante acercan la dimensión vital de la mujer a la circunstancia del anciano, trastocando los confines entre la productividad de su cuerpo y la inactividad del cuerpo del otro.

Esta escena marca una interrupción en el fluido ritual de la cura, una fisura que abre una serie de cuestionamientos de los álgidos designios de lo social. Los cuerpos proscritos del flujo

histórico, cuerpos inútiles porque han sido expulsados del circuito de la producción, manifiestan sus presencias gracias a la potencia de su osamenta, que sobrevive y se rebela. No obstante la decadencia de la carne y la inminencia de la muerte, “su expresión ausente remite a una forma curiosa de plenitud” (98), la presencia ominosa de sus huesos sobrevive.

La estructura terminal del cuerpo permanece en la crisis y resiste. No se trata del negativo de un cuerpo ausente, imagen fantasmal de uno entero, sino desordenada acumulación de huellas que delatan una definitiva forma de rebeldía, tras la disgregación, la aniquilación del sujeto: último peregrinaje en la ciudad y en el lenguaje.

Los pasajeros se convierten en meros fragmentos, pedazos de espaldas, cabezas, un súbito perfil, la precipitación de la mano en el metal ante la visión del paradero. Somos pocos, muy parecidos los unos a los otros (147).

En el escenario de *Jamás el fuego nunca* la permanencia de los huesos sigila el recuerdo del pasado socialista, el simulacro de la violencia, la muerte y la desaparición, la presencia de cuerpos indóciles, ni muertos ni vivos pero capaces de evadir las “disciplinas del imperio” (Brito 2017: 225). No es casual que el poder y el saber de estos amables restos retorne en la narrativa de la autora en las páginas de *Impuesto a la carne* (2010). El fracaso del ímpetu orgánico de las protagonistas se replicará en otra disgregación neuronal, en otra curva trágica de espaldas, en el último estadio de los huesos “fertilizando el subsuelo de un remoto cementerio chino” (2010: 187): huesos perdidos y terminales, huesos reducidos a polvo, huesos que ejercitan su derecho de resistencia, pese a todo.

5. *IMPUESTO A LA CARNE* (2010): HACIA UNA NUEVA ÉPICA DE LA RESISTENCIA

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera:
mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.
Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Francisco de Quevedo,
Amor constante más allá de la muerte

La obra de Diamela Eltit se configura como ejercicio de exploración de los bordes que rehúye todo denunciado de orden realista y refleja, más bien, una búsqueda estética de corte vanguardista que produce nuevas zonas de decibilidad: espacios textuales fuera de control que rompen ciertas lecturas pre-ordenadas de lo real, moviendo y removiendo los confines de los signos. La autora elabora una nueva estrategia literaria y convierte la escritura en escenario de resemantización del mundo: su palabra explora espacios inéditos iluminando zonas de abandono todavía no saturadas por los lenguajes y las políticas de producción cultural dominante. Esta lucha se explicita en el quiebre de los

discursos oficiales y en el cuestionamiento de todo proceso de significación¹. Como hemos podido ver a lo largo del presente trabajo, la autora, en sus novelas y crónicas, problematiza los dispositivos de articulación del Estado para postular la posibilidad de una historia distinta, diferente, que pueda rescatar a los más humildes, a los seres marginados y marginales, que no tienen acceso a los saberes que circulan en la agenda política institucionalizada y que, por ende, quedan invisibilizadas sus instancias junto a sus cuerpos. La excentricidad no es tan solo una característica de los sujetos que toman consistencia en su narrativa, sino también de las mismas modalidades de construcción del relato, que no se pueden reconducir a las mallas de un género o una forma determinada.

La exuberancia y fragmentación de su palabra pone en tela de juicio toda posibilidad de ‘catalogación’ en las categorías clásicas de la historia literaria, quebrando y difuminando sus taxonomías²: los libros marcadamente testimoniales (me refiero a *El infarto del alma*, *Puño y letra* y *El padre mío*) rozan las fronteras de la prosa poética y del ensayo, los artículos periodísticos se abren a la especulación filosófica, las novelas se convierten en

- 1 La lucha ‘estética’ de Eltit se explicita en los territorios de la palabra traduciendo la tensión hacia aquel ‘signo total’ capaz de definir la presencia del escritor en el mundo y su responsabilidad frente a la historia, como bien expresa Roland Barthes al describir la escritura como ‘acto de solidaridad histórica’: “Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia (2006: 14).
- 2 La misma autora, al hablar de la actitud errática de su praxis creativa, afirma: “La espléndida actividad condensada de contar historias no está en la línea de mis aspiraciones, y por ello permanece fuera de mis intereses centrales. Más importante me resulta ampararme en todas las ambigüedades posibles que me otorga el hábito de escribir con la palabra y desde allí emitir unas pocas significaciones” (Eltit 1993: 20). Muchos son los trabajos críticos dedicados a la ‘excentricidad’ de la narrativa de Diamela Eltit. Entre otros, recordamos los aportes de Eugenia Brito (1990), Nelly Richard (1993; 1998), Leonidas Morales (1998; 2004) y Sergio Rojas (2012).

‘épicas (post)modernas’, narraciones colectivas en clave menor y marginal³.

Una escritura-acción, la de Eltit, una escritura que se transforma en acción, una escritura que pretende intervenir en el mundo, reconfigurándolo, una escritura comprometida y presente, testimonio de lo real. Como hemos visto a través del análisis de *Los trabajadores de la muerte* (1998) y *Mano de obra* (2002), esta actitud de definitiva responsabilidad por el destino del otro (y del mundo), junto con el anhelo de restauración de una comunidad

- 3 Superando el dualismo hegeliano que opone la épica, grande madre de los géneros narrativos, autoral y totalizadora, fundamento de la articulación de las identidades nacionales, y la novela, forma secundaria condenada al fragmento, plurívoca y ambivalente, expresión de un mundo abandonado por los dioses, Massimo Fusillo en diálogo con Bachtin, afirma que la separación entre los dos regímenes narrativos es el reflejo del modelo de articulación de la cultura occidental en una serie de binarismos excluyentes, que la cultura contemporánea está poniendo en tela de juicio: “La oposición entre épica y novela es el reflejo de los grandes binarismos constitutivos de la identidad occidental, binarismos que la cultura contemporánea está poniendo en tela de juicio. El primer término tiene el carácter de originariedad y, por tanto, de superioridad: naturaleza/cultura; público/privado; colectivo/individual; oralidad/escritura; tragedia/comedia; masculino/femenino” (2002: 7, la traducción es mía). En síntesis: el comparatista italiano nos invita a considerar el género como un modo, una forma, es decir la expresión de una serie de constantes transculturales que se pueden activar en el texto. Estas consideraciones son de suma utilidad para entender la sugerente propuesta teórica de Franco Moretti que procede a la liquidación de la dialéctica épica/novela forjando la definición de “obra-mundo”. Para el autor, las obras-mundo no son novelas cualquiera sino textos sagrados, que el Occidente ha intentado catalogar y definir a través de sus herramientas y teorías, sin alcanzarlo. Textos caníbales y omnívoros, que cuestionan y problematizan las taxonomías gracias a las cuales solemos definir lo literario. Y, al mismo tiempo, nos recuerdan la aleatoriedad de estas mismas ‘clases’, que no tienen un valor constitutivo sino simplemente regulativo. Moretti (1994: 3-4) sostiene que estos textos pertenecen a un único ámbito, que define en los términos de “épica moderna”. Como ya anunciado en la introducción, en la obra de Diamela Eltit resuenan muchas de las características de esta nueva épica: su narrativa se puede leer como reescritura épica de la realidad, una épica cotidiana y accesible, donde los protagonistas no son héroes rotundos y distantes, sino simples ‘testigos’ del acontecer histórico, capaces de registrar en su misma consistencia física, en su presencia, en su cuerpo, la memoria de una época, inusitados ‘archivos’ de la memoria que almacenan las estratificaciones contradictorias y complejas de nuestro presente.

posible después del quiebre causado por el pinochetismo y la paulatina transformación del mundo en mercado, son las ‘obsesiones’ que movilizan su palabra circunscrita en una serie de imágenes y cuadros. Tales escenarios se proponen analizar ciertas dinámicas del poder y de sus lenguajes gracias a una elaboración mítica de lo real, que se concreta en la peculiarísima serie de profecías, leyendas, cantares que ocupan sus novelas, edificando una especie de épica de resistencia. Y efectivamente son muchos los elementos que reconducen la escritura de Eltit al relato épico: la ambigüedad cronotópica, la constante referencia al pasado como fuente y comienzo de todo lo bueno, la centralidad de la memoria como fuerza creadora, las alegorías indefinidamente interpretables, polisémicas, fragmento-ruina que permite una aproximación siempre imperfecta a la totalidad de las cosas.

Estas consideraciones preliminares sientan las bases para mi análisis de *Impuesto a la carne*, novela publicada en el año 2010, que la autora dedica a las celebraciones del aniversario de las Independencias. A partir de dicha circunstancia histórica, Eltit se propone dibujar un poderoso fresco de las complejas relaciones de subalternidad y poder, de construcción de la alteridad e intervención del Estado sobre los ‘cuerpos’ de sus ciudadanos que se da tanto en Chile como en todas las latitudes de América Latina. Un recorrido el suyo que hace hincapié en una serie de episodios históricos chilenos⁴ para subrayar la

4 El conciso título de la obra describe a la perfección los mecanismos de vigilancia e intervención que el Estado impone sobre la vida de los ciudadanos. El ambiguo impuesto, que alegoriza una forma de vejación física y moral, alude literalmente a un episodio de la historia chilena conocido como “Huelga de la carne”. En octubre de 1905, en las calles de Santiago tuvo lugar un mitin en protesta contra el impuesto de importación que gravaba sobre el ganado argentino. Los manifestantes llegaron hasta el Palacio de La Moneda para solicitar audiencia con el presidente Germán Riesco Errázuriz y fueron injustificadamente contenidos por la fuerza pública. Como resultado de la feroz represión se contabilizaron alrededor de 250 obreros muertos. Estas manifestaciones fueron impulsadas por las primeras Sociedades de resistencia, asociaciones

persistencia de formas de abuso y ejercicio ‘enfermo’ del poder y, al mismo tiempo, ilustrar la resistencia y la lucha de miles de ciudadanos que creen en la posibilidad de construir una realidad más solidaria y equitativa: en un poderoso y utópico vuelco, los doscientos años de abusos y sumisión se transforman en doscientos años de lucha para la realización de un mundo mejor, donde los ciudadanos puedan sentirse parte de un Estado que los reciba y proteja. Los movimientos narrativos muestran un presente de violencia, sufrimiento y aniquilación pero, al mismo tiempo, exhiben el anhelo y la posibilidad de un mundo mejor gracias al afán memorioso de las dos protagonistas. Palabras rebeldes y resistentes, que recuperan el pasado para proyectarse eufóricamente hacia el futuro.

En las páginas de la obra, Chile se presenta como un territorio enfermo, pese a su aparente prosperidad económica. La enfermedad constituida por el reciente pasado dictatorial se relaciona estrictamente con la fiebre del olvido capaz de ocultar a los sectores marginales e indigentes de la sociedad. Por otra parte, la infección del neoliberalismo convierte el cuerpo del Estado en un cuerpo-mercado, acosado por sofisticadísimos sistemas de control y selección. Los elementos que no son funcionales a la articulación del organismo nacional se convierten en productos residuales, materiales inútiles e infecundos, confinados entre las álgidas paredes del universo clínico.

anarquistas que se desarrollaron en Chile a principios del siglo XX. Entre 1902 y 1908 hubo alrededor de 200 huelgas y movilizaciones sociales. Las más importantes fueron la “Semana roja” de Santiago, luego de la injustificada represión policial a la Huelga de la carne, la huelga portuaria de Valparaíso, siempre en 1905, y la huelga por los aumentos salariales de los salitreros, que terminó con la famosa “Matanza de la Escuela de Santa María de Iquique”, en 1907. En este caso, el ejército ametralló a unas 3.000 personas (Muñoz Cortés 2013, parte I, cap. I-II). La referencia a la rebelión frustrada, en el marco de la novela —es decir, las celebraciones del Bicentenario—, es un reflejo de la condición chilena contemporánea, escenario de profunda disparidad social y civil.

El argumento del texto es muy sencillo y se puede resumir en pocas líneas.

Una madre y una hija, unidas en un único cuerpo, viven encerradas en las asépticas salas de un hospital hace doscientos años. Una horda de álgidos e imperscrutables médicos someten sus cuerpos bicentenarios a todo tipo de vejaciones físicas y mentales: saqueo de sangre e ideas, múltiples intervenciones sobre sus órganos, aplicación de dispositivos regulatorios y asimiladores, capaces de borrar cualquier anhelo de libertad, subjetividad y diferencia.

Ahora mismo deambulamos entumecidas y hasta frías por los bordes de este mundo que nos resulta tan sorprendente e invasivo. Vagamos realmente devastadas ante la obligación de disimular nuestros dolores en medio de un horizonte increíble de enfermos dispuestos a delatarnos e inmolarnos ante los fans nacionalistas que cultivan su adoración por el buen estado general de la salud (11).

Las dos mujeres, dos en una, quieren liberarse de este infierno médico pero no lo logran, han perdido el control sobre sus existencias y consistencias físicas, no tienen la autonomía de decidir sobre su vida y su muerte. Para las protagonistas, el 'afuera' se convierte en un espacio imposible: el poder disciplinar las controla y encierra. Exhiben inexorablemente el funcionamiento de sus órganos frente al cuerpo del Estado⁵, que quiere descubrir el profundo secreto de su diversidad y enmendarlo, ocupando sus cuerpos y sus mentes.

5 Según Michel Foucault (2008), una de las referencias teóricas imprescindibles en la obra de Eltit (véase el capítulo "Narración y género" de Morales 1998), los cuerpos se encuentran siempre insertos en un inmenso campo político, cruzado por relaciones de poder. Un poder que no se manifiesta a través de actos violentos, sino mediante una tecnología que somete y domina nuestras existencias.

¿Qué hacen, solas en el mundo, en este frío y álgido hospital? La característica principal de estas heroínas menores y debilitadas, intérpretes de una nueva época, es su función metatestimonial. Su única actividad es esperar y soportar relatando sus hazañas hospitalarias, elaborando el cuento alternativo y menor de sus periplos en el mundo médico. Gracias a su exuberancia de palabras, las mujeres se hacen testigos del acontecer histórico, registran en su misma consistencia física, en su presencia, en su cuerpo, la memoria de una época, se convierten en inusitados archivos de la memoria, archivos móviles, capaces de almacenar un complejo mosaico de fragmentos del pasado, las estratificaciones contradictorias del presente. Son mujeres que, en la acción misma del contar, resisten y se encargan del destino de una comunidad.

Pese a las continuas extracciones de sangre y órganos, los cíclicos controles de sus funciones vitales, las transformaciones médicas de su fisicidad imperfecta y tumefacta, la madre-hija brinda testimonio de su existencia, traza la historia de su 'gesta hospitalaria', "digitaliza una minúscula huella de su recorrido humano" donándola a los demás.

Ya desde las primeras líneas de la novela resulta evidente el objetivo de las dos mujeres, dos en una, madre-hija, madre-órgano. El mayor anhelo de sus vidas bicentenarias coincide con la trasmisión de sus experiencias, el legado de sus olvidadas vidas, el relato de la multiplicación de sus males en el teatro hospitalario:

Moriremos de manera imperativa porque el hospital nos destruyó duplicando cada uno de los males.

Nos enfermó de muerte el hospital.

Nos encerró.

Nos mató.

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

La autora construye la imagen de dos mujeres que cargan en sus fisicidades bicentenarias el peso de la historia de Chile, presencias épicas que resumen y aglutinan la voz de una subalternidad. Las protagonistas sin nombre de Eltit se pueden definir ‘meta-testigos de papel’: metáfora encarnada de la nación, exhibición de doscientos años de iniquidades.

Cuerpos épicos y testimoniantes

Siguiendo este prisma interpretativo, podemos afirmar que la representación de Chile como espacio clínico que mide y controla a sus ciudadanos bajo los dictámenes de la dictadura y las corrosivas lógicas neoliberales es tan sólo el resultado del núcleo semántico central de la novela⁶, es decir, la dinámica testimonial que involucra a la pareja protagónica.

La imagen de la madre-hija representa el proceso de construcción de una verdadera ‘identidad-testimonio’, con todas sus implicaciones hermenéuticas. Las dos mujeres, mediante la exhibición de sus cuerpos fluidos e imperfectos, que rehúyen toda pretensión de unidad y totalidad, personifican la materia impura de sus dialécticas existenciales, el sentido íntimo de sus

6 El tema del hospital como metáfora nacional y espacio de control que condiciona la vida de los ciudadanos puede abrir pistas interpretativas interesantes pero, al mismo tiempo, bastante evidentes y ya demasiado exploradas por la crítica (véase Capote Cruz 2010; Pastén 2012; Pino 2014). Una atenta lectura de la novela revela núcleos hermenéuticos más provechosos. Anteriormente he analizado el trasfondo histórico y la relación con las teorías biopolíticas en la posficción de la traducción italiana de la novela (Scarabelli 2013), por esta razón no volveré sobre estos temas en el presente trabajo. Un primer y parcial acercamiento al tema del archivo y a la problematización de la historia oficial lo encontramos en Corbin 2013.

consistencias testimoniales, del testimonio⁷ como compromiso, presencia y atestación⁸.

Una atestación que supera la barrera del habla y se convierte en simple y pura ‘exhibición’. La mismísima puesta en escena de estos dos cuerpos bicentenarios, con sus orificios chorreantes, expuestos a la intervención médica, es símbolo de disidencia, paradójico relato mudo de doscientos años de lucha.

La consagración de la madre-hija como ‘identidad testimonial’ se realiza a través de dos movimientos narrativos.

Primera evasión: el cuerpo se hace testigo

Es muy significativo que, antes de presentar a los principales actores del escenario textual (el yo-narrador de la hija, la madre, la horda de médicos y de fans del hospital) y la síntesis de la dinámica narrativa (la lucha épica de las dos mujeres, metáfora de la reacción y resistencia a la evolución de la historia patria), la hija, en una especie de *mise en abîme*, empieza a contar la génesis de su periplo existencial en el hospital, siempre junto a la madre, compañera indivisible de sus hazañas.

7 No me refiero al testimonio como género y a su larga tradición en las letras latinoamericanas (un acercamiento a dicha trayectoria se encuentra en Scarabelli 2012). Lo que me interesa subrayar es la práctica testimonial, los mecanismos de construcción del testimonio como paradigma, la función del testimonio en la construcción de una épica de la subalternidad. En el amplio debate sobre la definición de testimonio en la historiografía contemporánea, aludo a los trabajos de Coady (1992) y Wieviorka (1998).

8 Hablo de atestación en la acepción de Paul Ricoeur. Para Ricoeur, el testimonio no es una prueba sino un acto, no depende del vínculo entre la declaración y la realidad que describe sino de la acción del sujeto que manifiesta públicamente su convicción y entrega personal: “¿qué es un testigo verídico, un testigo fiel? Todo el mundo comprende que es otra cosa que un narrador exacto, es decir, escrupuloso” (1972: 42. Véase también Ricoeur 2004). La atestación no es certeza sino creencia, pero no la creencia dóxica del “yo creo que” sino una creencia basada en la relación con el testigo, en la fe en la palabra del otro “yo creo en”.

Nuestra gesta hospitalaria fue tan incomprendida que la esperanza de digitalizar una minúscula huella de nuestro recorrido (humano) nos parece una abierta ingenuidad. Hoy, cuando nuestro ímpetu orgánico terminó por fracasar sólo conseguimos legar ciertos fragmentos de lo que fueron nuestras vidas. La de mi madre y la mía. Moriremos de manera imperativa porque el hospital nos destruyó duplicando cada uno de los males (9).

Ya a partir de la primera línea de la novela, el elemento que más llama la atención en el peculiarísimo relato de la protagonista es la misma definición de los hechos ocurridos en el espacio clínico: una ‘gesta’ hospitalaria, término que remonta a la actividad de los juglares medievales que en los cantares divulgaban oralmente las principales hazañas de los héroes debido al analfabetismo de la sociedad de la época.

La figura de la madre-hija representa doscientos años de historia chilena (y latinoamericana). No se trata de la narración de la Historia oficial y escrita, transparente y canónica (“la historia hospitalaria monótona, que consagra de manera indisoluble al médico y a una cohorte de enfermeras...”), sino el cuento oral de una historia menor⁹, anarquista, el cuento de una historia inédita de aislamiento y resistencia, el cuento de una historia que tiene como protagonistas a los más humildes, a los iletrados, a los marginados. Es la contra-historia de dos mujeres (bajas, feas, seriadas, negras curiches...) secuestradas por las blancas paredes del hospital, dos mujeres que quieren huir hacia su comuna, la comuna del norte, lugar de residencia de sus ancestros y cuna de

9 Cuando hablo de ‘historia menor’ me refiero a los planteamientos de Deleuze y Guattari (1978), que definen, a través del ejemplo de Kafka, el sentido de ‘literatura menor’.

saberes alternativos que pueden evocar inéditas interpretaciones de lo real y de su mismísima enfermedad¹⁰.

Hay más, Eltit diseña dos cuerpos abiertos, dos cuerpos que consiguen quebrar la integridad del yo retrocediendo hasta el estadio fusional y originario del sujeto (en un emblemático vuelco, ahora es la hija que contiene a la madre¹¹). La narración de este sujeto lacerado no representa la especificidad de un cuento individual, uno entre muchos, sino todo lo contrario: simboliza la alegoría de todos los cuentos posibles, el cuento de los cuentos. El cuerpo de la madre-hija, que ya de por sí personifica un desafío a toda pretensión de finitud y unidad, se convierte en épica moderna y marginal, que revela y funda una genealogía diferente.

En el cuerpo de la madre-hija se condensan todas las voces que quieren proclamar una alternativa a la imagen álgida y perfecta del Estado-nación chileno:

Aun en el centro de lo que será mi fracaso voy a completar esta tarea necesaria para adquirir fortaleza y hasta una partícula de

- 10 En la reiterada voluntad de salir del hospital y volver a la comuna del norte quizás se pueda leer una práctica muy consolidada entre las mujeres mapuche. Para curar sus enfermedades, suelen acudir a la machi, figura capaz de conectarse con el mundo de las divinidades manejando el poder de la sanación a través de ciertas prácticas de la medicina ancestral. La machi devuelve el equilibrio al cuerpo gracias a su capacidad de interpretar los sueños y leer en su morfología el origen de toda enfermedad; su método de curación se inscribe exclusivamente en el empleo de hierbas, plantas y rituales. El universo clínico no hace otra cosa que 'enfermar de muerte' a las dos mujeres. La madre-hija quiere liberarse de este horizonte médico, volver a su comuna y reunirse con sus ancestros. En la figura dibujada por Eltit podemos detectar un fuerte elemento de subversión a las lógicas y formas de moldear lo real establecidas por el pensamiento occidental. La autora entró en contacto con el mundo de las mujeres mapuche gracias a la amiga Sonia Montecinos que le comisionó la edición del libro *Historia de la vida de mujeres mapuche*, Santiago, Centro de Estudios de la Mujer CEM, 1985. Eltit tuvo que trabajar con las grabaciones de una serie de entrevistas y pudo entrar en el universo mapuche gracias a estas 'intérpretes' femeninas (véase Morales 1998: 134).
- 11 El alcance simbólico de esta imagen puede encontrar una correlación directa con el testimonio de las madres de Plaza de Mayo, que se puede resumir en las palabras de Hebe de Bonafini: "Nacimos en las ideas de nuestros hijos, nacimos en su lucha".

influencia. Entraré en mi cuerpo como en un libro para transformarlo en memoria. Quiero preparar mi cuerpo para convertirlo en una crónica urgente y desesperada. Dejaré abiertas zonas para la interpretación y no vacilaré en denunciar mis debilidades y hasta mis abyecciones” (129).

La figuración de las dos mujeres es el símbolo de la militancia y resistencia de miles de ciudadanos invisibles y olvidados. Se convierte en el cuento de los sin voz.

Todas estas instancias, sintetizadas en el grito, la mueca, la respiración sincopada de la madre-hija, encarnan un nuevo sistema semiológico que, por un lado, inaugura una épica alternativa que afirma la diversidad sin renunciar a postular un discurso identitario y comunitario, por el otro, celebra la acción de testimoniar gracias al cuerpo y la presencia de las dos mujeres. Dicho en otros términos, la consistencia de la madre-hija no se define por los ‘contenidos’, testimoniales inscritos en su habla, sino por el ‘acto’ mismo de testimoniar, por su consistencia testimonial. El elemento central en la construcción de la dinámica narrativa reside en lo que queda del testimonio, en los fragmentos incompletos, en los residuos de la acción de dar testimonio, de hacer(se) testimonio de lo real. Estamos frente a la construcción de un meta-testigo que se parece mucho al único testigo posible, según Agamben (1998), un testigo que, gracias a la misma praxis de ‘llevar testimonio’ como atestación imperfecta, parcial, fragmentada, inorgánica, consigue iluminar los umbrales de sentido que habitan la indecibilidad.

Mi programa (humano) es apelar a un escrito sin pretensiones, escalofriantemente sencillo, a un simple diario local o a una memoria que no se termine de comprender del todo y que, sin embargo, nos permita hacer un milímetro de historia. Una gesta encabezada por nosotras, unas mujeres solas en el mundo. Dos ancianas que ya hemos cumplido ¿cuánto?, no sé, ¿doscientos años? (31).

La carne viva de las dos protagonistas nos enseña que en todo acto testimonial lo importante no es la verdad que se enuncia sino la presencia, la atestación, la posibilidad de sacrificar la propia existencia por la causa del testimonio (Ricoeur 1972: 42).

La voz sin palabras, el grito inaudito y liminal de la madre-hija inaugura una nueva modalidad de hacer(se) testimonio, presencia épica y viva que, gracias a la materialidad del cuerpo bicentenario, consigue construir un nuevo archivo, más dinámico y flexible, un paradójico archivo de lo inarchivable, un archivo que huye a la posibilidad misma de archivar¹².

Los cuerpos, los nuestros, portan los signos más confiables para establecer el primer archivo del desastre. El más célebre y el más confiable (127).

Este ‘primer archivo’ que condensa y a la vez suplanta todos los archivos posibles no es otra cosa que el testimonio mismo, palabra (poética) que, como bien afirma Giorgio Agamben, “se sitúa siempre en posición de resto, y puede, de este modo, testimoniar. Los testigos fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad –o la imposibilidad– de hablar” (Agamben 2000: 150-151).

La madre-hija, gracias a la fuerza de su presencia, consigue revitalizar el pasado de subordinación e iniquidad mediante una actitud sumamente subversiva. Las dos mujeres exhiben una palabra corporal, que roza los márgenes y se instala en los umbrales,

12 En el último capítulo de *Lo que queda de Auschwitz*, Agamben reflexiona sobre el concepto de testimonio y, tras la lección de Benveniste sobre los procesos de subjetivación y desubjetivación y el concepto de archivo de Foucault, afirma que el testimonio es lo que sobrevive al acto de posibilidad e imposibilidad del habla, es la relación entre el límite de la decibilidad y la infinita potencia de la indecibilidad: “La autoridad del testigo consiste en que puede hablar únicamente en nombre de un no poder decir, o sea, en su ser sujeto” (2000: 147).

una palabra disidente, que no se puede reducir al simple binarismo significante/significado, una palabra que es línea de fuga, potencia perpetua, una palabra nunca pronunciada.

Segunda evasión: redescubrir el ser-en-común

Después de haber aclarado la función narrativa de la pareja protagonista y su rol de meta-testigo, nos conviene ahora detectar la huella de esta acción testimonial en el entramado narrativo, intentando contestar a las siguientes preguntas: ¿cuál es el mensaje que brota de la fisicidad exhibida de la madre-hija? Y, por ende, ¿el testimonio de sus vidas, pese a la ‘inorganicidad’¹³ de su habla, crea algún tipo de contagio, de transmisión?

Para responder a este primer interrogante, quiero empezar mi análisis reflexionando sobre el espacio que alberga a las dos mujeres.

La madre y la hija están encerradas en un hospital durante doscientos años. ¿Por qué un hospital? La respuesta más obvia se relaciona con la posible lectura (bio)política de la novela. Bajo este prisma interpretativo, la heterotopía del hospital bien simboliza el Estado totalitario y su derecho a disponer de la vida y de la muerte de los ciudadanos.

En realidad, creo que es sumamente productivo dejarse arrastrar por el periplo etimológico de la palabra ‘hospital’, que sugiere interesantes significaciones. Hospital procede del latín ‘hospes’, que significa ‘huésped o forastero’. De ‘hospes’ se transformó en ‘hospitalia’, para figurar un ‘departamento para visitas forasteras’ y de ‘hospitalia’ a ‘hospital’, para representar el lugar

13 Podemos afirmar que los cuerpos de Diamela Eltit resisten a la violencia del sistema imperante gracias a su desestratificación. Son cuerpos anárquicos, que no pueden ser disciplinados, cuerpos misteriosos, que no se reducen a la inteligibilidad de las normas dominantes (los médicos y sus fans nunca consiguen descubrir el íntimo secreto de su disidencia). Es muy productivo leer estos cuerpos alegóricos bajo el prisma de la teoría del “cuerpo sin órganos” de Deleuze y Guattari (1988).

que da auxilio a ancianos y a enfermos. En la antigüedad greco-romana, que da origen a la palabra, los hospitales eran lugares que albergaban a los elementos ‘extraños’, ‘exógenos’, que no hacían parte de la comunidad, en conformidad con el derecho de hospitalidad inscrito en la tradición clásica. Sin embargo, la ambigüedad del término ‘hospes’, que describe simultáneamente al individuo que se encuentra hospedado y al anfitrión que recibe, nos revela que en la tradición latina el encuentro con el ‘otro’, el ‘extranjero’, no implica la puesta en escena de un rígido esquema de asimilación, control y rechazo, sino todo lo contrario. La relación con el ‘otro’ se caracteriza por un específico ritual de intercambio y de donación, que implica un proceso de apertura y aceptación de la alteridad (Curi 2010: 57-63).

El hospital de Diamela Eltit parece deconstruir este aspecto comunitario y acogedor inscrito en la tradición del término. No representa un lugar de mutuo intercambio, no es el ente benefactor de los desposeídos, sino todo lo contrario, es un territorio de dominio, de cancelación de la diversidad y asimilación de las diferencias, donde los médicos y sus fans no se hacen cargo del otro (o mejor dicho, de “las otras, bajas, feas, extremas, enfermas, demasiado morenas, negras curiches, parias”), no quieren entrar en una relación de ‘compensación’. El hospital controla, mide y selecciona, rehuyendo la diversidad. La autora crea literariamente una dicotomía contrastiva entre la figura de la comuna –tanto en su sentido político (las mancomunales del norte) como alegórico (la comunidad-*communitas*)– y el hospital, que, habiendo desconocido sus raíces, es el lugar de concreción del biopoder, de anulación de las diferencias y de exaltación del individualismo.

Esta es la razón de la profunda ‘soledad’ que acompaña a la madre-hija en su aventura hospitalaria.

Desde que nacimos mi madre y yo fuimos maltratadas por los médicos y sus fans. El aislamiento se instaló como la condición más común o más normal en nuestras vidas... De inmediato la nación

o la patria o el país se pusieron en contra de nosotras. En contra de nosotras, ¿hace cuánto?, ¿unos doscientos años? Sí, doscientos años que estamos solas tú y yo, me dijo mi mamá, lo repitió cada día. Solas tú y yo. No tenemos a nadie, sólo cuentas conmigo, murmuró mamá. Gritó: solas las dos. Solas en el mundo (10).

La apelación a esta circunstancia de desesperado aislamiento crea un inusitado contrapunto con el deseo de ‘comunidad’ de las dos mujeres, comunidad que se transfiere analógicamente a la figuración de la comuna.

El cuento de la resistencia hospitalaria está diseminado por la imagen ensoñada de la comuna¹⁴, concreción de un mundo nuevo y libre de las lógicas represoras del universo hospitalario creado por Eltit:

Mi madre divaga enfrascada en su senilidad, se refiere a antiguas estrategias ácratas. Habla de la comuna.

Quiere volver a su comuna

Nos perdemos de nosotras mismas.

Ahuyentamos los rencores.

Recortamos los bordes de nuestros pensamientos.

La retina enloquecida de mi madre se imagina una patria que huye a la velocidad supersónica de una aguda tempestad eléctrica (36).

14 Con clara referencia a las formas de resistencia que se organizaron en el norte de Chile durante los primeros años del siglo XX. Como afirma Pastén: “Significativamente, el norte, donde histórica y actualmente se genera la mayor cantidad de ingresos para Chile –aunque sin que por ello se beneficie económicamente como debiera esta región– se convierte en Impuesto, en un símbolo que define el lugar de la lucha y la esperanza” (2012: 115-116). Otra referencia posible, que subraya la gran porosidad de las figuras narrativas creadas por Eltit, son las prácticas médicas mapuches y los poderes de interpretación de los sueños de la machi (véase nota 10 intra).

La misma comuna impolítica del norte que aparece más tarde por lo menos en dos ocasiones: “Piensa en el norte, en la marcha que iniciaremos de manera reiterativa en el norte” (Eltit 2010: 161). Y “Nosotras viajaremos al norte. A buscar nuestra comuna. Cuando nos saquen los puntos. Antes de que nos maten” (168).

No creo que la constelación de referencias relacionadas con la historia chilena (las luchas de los mineros del salitre en el norte de Chile o el evidente homenaje al anarquismo y a las múltiples huelgas frente a la derrota de las propuestas de abolición de ciertos aranceles sobre la importación del ganado argentino¹⁵) sean las únicas posibilidades hermenéuticas de la figuración de la comuna-comunidad porque no consiguen abarcar el profundo y colectivo sentimiento de traición que padece la pareja protagónica, meta-testigo de la condición de subalternidad de América Latina entera (recuérdense las palabras que abren la novela: “la historia nos infligió una puñalada por la espalda”).

¿Cuál es el sentido último de este giro, de esta ‘puñalada’? Quizás se pueda encontrar una pista interpretativa sumamente sugerente en las argumentaciones de Roberto Esposito sobre el concepto mismo de ‘comunidad’. Según el filósofo italiano, la mayoría de las teorías sobre la comunidad la interpretan como una ‘propiedad’ de los sujetos que une, haciéndolos parte de una entidad mayor, mejor y superior, una especie de meta-individualidad que trasciende la de los individuos, pero que le es especular. Para todas estas teorías la comunidad es un ‘pleno’, un ‘todo’, un ‘absoluto’. En realidad la etimología de la palabra latina ‘communitas’ y el correspondiente adjetivo ‘communis’ (que se compone del prefijo

15 Una detallada descripción de dichas revueltas se encuentra en Lacoste (2004). Los ya citados trabajos de Pastén y Capote Cruz analizan el trasfondo histórico de la novela y las relaciones con los acontecimientos sociales y políticos relacionados tanto con las “huelgas de la carne” como con las luchas anarquistas.

‘cum’ y de la palabra ‘munus’) contiene en sí toda la complejidad semántica del término latino ‘munus’, “don que se distingue por su carácter obligatorio”. Afirma Esposito:

Este, en suma, es el don que se da porque *se debe* dar y *no se puede* no dar. Un tono de deber tan neto que modifica, y hasta interrumpe, la biunivocidad del vínculo entre donador y donatario [...] Se proyecta por completo en el acto intransitivo del dar. [...] El ‘munus’ es la obligación que se ha contraído con el otro y requiere una adecuada desobligación. La gratitud que *exige* nueva donación. [...] Lo que prevalece en el ‘munus’ es en suma, la reciprocidad o ‘mutualidad’ (*munus-mutuus*) del dar que determina entre el uno y el otro un compromiso y, digámoslo también, un juramento, común. Por lo tanto ‘communitas’ es el conjunto de personas a las que une no una ‘propiedad’ sino justamente un deber o una deuda (2003: 28-29).

Lo que tienen en común los miembros de la comunidad no es algo propio ni un interés colectivo, sino una deuda, una falla estructural. La comunidad es concebida como la dinámica que nos permite salir de la finitud. Lo que compartimos es la ausencia de un ser en común, de un meta-sujeto que nos contenga y comprenda. El ser-con implica una visión de la existencia como exposición al mundo, apertura, rechazo de la individualidad. Se opone al paradigma de la inmunidad del yo y lo rechaza.

“*La communitas* –sigue Esposito– es el conjunto de personas que no son unidas por un ‘más’ sino por un ‘menos’, una falta, un límite que se configura como un gravamen”.

En la comunidad los sujetos no encuentran una totalidad ontológica, un principio de identificación que los salve, sino todo lo contrario: lo único que pueden encontrar es el vacío, la ausencia, la finitud, la muerte y la nada. En la comunidad los sujetos son “No sujetos. O sujetos de su propia ausencia, de la ausencia de propio. De una impropiedad radical que coincide con una

absoluta contingencia, o simplemente ‘coincide’, cae conjuntamente” (2003: 31-32).

La comunidad es lo opuesto a lo propio, es obligación (¿impuesta?), deber con los otros. La nada, la falta, es el único nivel de positividad de la comunidad, que se caracteriza por su indeterminación, por su capacidad de rehuir todo anhelo de unidad.

En otras palabras, el mundo de la ‘*communitas*’ es el mundo de la donación al otro, de la pérdida de los confines de lo idéntico, de la exploración de los umbrales. El *munus* tiene la misma vocación ‘acogedora’ que hemos empezado a explorar en el periplo etimológico relacionado con la palabra ‘hospital’, que Eltit recupera contrastivamente en su figuración de la patria clínica. La madre-hija-madre-órgano, junto con su autora, parecen coincidir con la misma interpretación del concepto de comunidad y, por ende, rechazan todo anhelo de una Patria-Nación rotunda y álgida, transparente en sus rígidas simetrías. La comunidad-comuna de la madre-órgano es una comunidad abierta a la voz del otro, es expresión de la deuda, de la ‘impuesta’ al otro, es recepción de su presencia perturbadora, de su rostro que contradice el límite y la finitud, “es la grieta, el trauma, la laguna de la que provenimos”.

Bajo esta perspectiva, las heridas del cuerpo de la madre-hija pueden asumir una nueva e interesante significación. No son únicamente el símbolo-síntoma de la intervención del cuerpo del Estado sobre el subalterno y del padecimiento de doscientos años de abusos y vejaciones, sino que se convierten en un himno de lo abierto, de lo inorgánico, de la falta, del vacío, del desorden del otro.

Mi madre ha sido soterradamente una anarquista.

A lo largo de toda nuestra vida.

Pensó de manera brillante o iluminada o afortunada que nuestros órganos podían ser los voceros de la historia, que nuestro cuerpo y sus comportamientos eran el mejor mecanismo para develar la

exacta posición que vinimos a ocupar en la vida bicentenaria que hemos llevado y en la tricentenaria que vamos a enfrentar. Una vida contraria a los fans que están allí, ah, ah, ah, ah, ah, produciendo unos murmullos armoniosos en los que se sostiene el horizonte médico. Estamos hospitalizadas en un sector de nosotras mismas. El cuerpo de mi madre que yace dentro de mi cuerpo arde (de manera anarquista) de la cabeza a los pies (127).

A partir de estas consideraciones podemos ofrecer una nueva lectura del *explicit* de la novela, en el cual la madre-hija decide ‘burlar’ las consignas de la patria-nación-país (hospital) y dedicarse completamente a relatar una difusa experiencia comunitaria. Las dos mujeres, dos en una, quieren hablar de su comunidad del norte, narrarla, dar testimonio de su consistencia, contagiar a los demás con la presencia de la comunidad.

Mi madre y yo acordamos, una vez que nuestras esperanzas de acceder a los porvenires nacionales se han pulverizado, hablar solo de nuestra comuna, de todas y cada una de las comunas por la que hemos pasado. Sí, las comunas. Solo en la comuna radica la única posibilidad de poner en marcha la primera gran mutual del cuerpo y después, con una esmerada precisión, organizaríamos la gran mutual de la sangre y de esta manera los estudios de la pequeña historia van a consignar la existencia de la comuna del cuerpo y de la sangre. Mi madre se queja adentro de mí, gruñe y gruñe y me dice no, no, no lo digas, no lo sigas diciendo, no. Se mueve agitada en mi profundidad torácica. Está asustada mi mamá y me implora. Busca mi silencio. Mi madre anarquista teme que se nos avecine una importante represalia médica. Una retaliación, me dice. Pero hablaré de la comuna y de las mutuales. Más tarde (182).

Este acto verbal y vital, esta atestación, esta afirmación de voluntad y existencia, coincide con la liberación definitiva de las mujeres.

Gracias a la exuberancia de su habla penetran en las estructuras álgidas del Estado, dejando así su marca, su huella, en el umbral:

Nos hemos convertido en anarcobarrocas totales o finales. Vamos a nacer otra vez o a morir otra vez, quién sabe. Pero nuestras heridas nunca van a cicatrizar en la patria o en el país. En la nación.

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

La madre/hija, dos cuerpos múltiples, en relación, reas de la inexorable ruptura de glacial unidad de la lógica occidental, dos cuerpos que encarnan la memoria de una país, de una nación, de un continente, dos cuerpos fragmentados e inconclusos que aceptan la vulnerabilidad, la apertura de sus órganos chorreantes y frágiles, la debilidad de sus carencias y de su lengua lastimada. Lo que queda de estos cuerpos es tan solo polvo, un polvo que no coincide con la nada, un polvo 'enamorado'¹⁶, capaz de representar la potencialidad y el deseo, la fuerza de una intención, la potencia acumulativa e indefinida del recuerdo. Más allá de

16 El amor como experiencia de excentricidad y apertura bien refleja la actitud anarquista de las dos mujeres. Supremo acto de amor hacia el otro, la acción de la madre-hija logra desbaratar los binarismos edificados por la lógica occidental, afirmando vías alternativas de organización del mundo. Dejándome arrastrar por el juego analógico que evoca el final de la novela, me atrevo a afirmar que la consistencia del polvo, traducción definitiva del cuerpo de las dos mujeres, encuentra cierta relación con el 'polvo enamorado' de Francisco de Quevedo, un polvo capaz de 'tener sentido' más allá de la muerte, un polvo que quiebra la distinción alma/cuerpo gracias a la fuerza de la memoria y del amor, un polvo que rompe las barreras de la vida humana, un polvo comunitario, que habita lo indiferenciado, superando la individualidad.

la disgregación de sus consistencias físicas, desmenuzadas en la máquina infernal¹⁷ de siglos de iniquidades, el afán memorioso de estas dos mujeres, su testimonio en carne propia, sobrevive y se convierte en símbolo de resistencia y rebeldía.

Un pre-texto inmunitario: “Colonizadas”

Para integrar mi propuesta de lectura biopolítica de la dialéctica inmunidad/comunidad en la obra de Diamela Eltit creo que es preciso referirse a un cuento que la autora escribió en 2009, en el ámbito de un proyecto sobre enfermedad y escritura¹⁸. Este primer acercamiento no se concentra en la necesidad de recuperar una visión alternativa y más solidaria de la comunidad, sino que reflexiona sobre la relación entre el cuerpo y los dispositivos inmunitarios de las sociedades de masa, sentando las bases para la elaboración de una posible línea de fuga, gracias al cuento épico y comunitario de las dos mujeres.

- 17 La referencia a este operativo de demolición refleja tanto la intervención del Estado sobre los cuerpos inertes de los ciudadanos en tiempos de dictadura, como la ocupación del espacio americano tras siglos de colonización. La imagen metonímica del cementerio chino condensa una serie de episodios clave en la historia del continente: la coerción sobre los indígenas con la mendaz práctica de la encomienda, los terribles ingenios esclavistas, la explotación intensiva de la tierra, materializada en compañías como United Fruit (ahora Chiquita) o Monsanto. Lo que queda tras estas ‘ocupaciones’ son solo fragmentos, restos, escombros. Sin embargo, entre estos materiales aparentemente inútiles, como nos enseña Benjamin con su poderosa figuración del Ángel de la historia, se insinúa la memoria, que sobrevive en el cuento de las hazañas de estas dos mujeres, en la transmisión de este cuento, en la herencia de un relato menor.
- 18 El proyecto, coordinado por Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo, se propuso la recopilación de una serie de cuentos de escritores latinoamericanos con el objetivo de indagar las diferentes modalidades de representación de la enfermedad. Esta peculiar condición, que enfatiza la precariedad del ser humano y la vulnerabilidad de la existencia, desde siempre constituye uno de los tópicos literarios más explorados.

Las figuraciones de la enfermedad, primariamente destinadas a representar el miedo y las inquietudes frente a transformaciones incontrolables del cuerpo, que escapan a toda posibilidad de disciplinamiento, se han convertido en un prisma para elaborar las ansiedades y las aprensiones sociales ante lo desconocido, la disgregación y la muerte; no indagan exclusivamente las mutaciones que caracterizan los individuos, su condición intrapsíquica y familiar, se extiende al ‘cuerpo social’, sobre todo en los momentos de crisis y de cambio epocal.

Ya a partir del siglo XIX, en los discursos políticos y filosóficos, resultaba común concebir la nación como un cuerpo condicionado por una serie de males que atentaban a la seguridad de los ciudadanos¹⁹ y que había que debelar.

Esta simbología organicista ha dominado el imaginario colectivo con el objetivo de edificar una mitología de la salud como radical ausencia de elementos capaces de transmitir e irradiar la corrupción que atenta la estabilidad y el bienestar de la sociedad. El miedo a la contaminación y la estigmatización del ‘enfermo’ como portador de todos los males se ha radicado en las formas de vida y organización pública. El resultado es un universo inmunizado, donde para contrarrestar los inminentes riesgos de un ‘contagio’ o de una ‘epidemia’ entran en escena una serie de

19 Sobre todo a fines del siglo XIX y principios del siglo XX el discurso organicista se irradia en la reflexión política y filosófica sobre la identidad de las diferentes naciones. Los cubanos José Martí y Fernando Ortiz muy a menudo se refieren a la nación cubana como un cuerpo heterogéneo, caracterizado por diferentes elementos y procedencias; el lenguaje de los proscritos argentinos está contaminado por una serie de metáforas corporales, dirigidas a identificar los problemas de la nación y a encontrar remedios para solucionarlos. El cuerpo enfermo del Estado y las recetas para curarlo es una metáfora muy recurrente en los ensayos que reflexionan sobre la construcción de las identidades latinoamericanas (entre otros las aplican Ingenieros, Martínez Estrada, Cornejo Polar). El lado oscuro de este paradigma inmunitario se refleja en ciertas políticas del terror y la desaparición que, con el objetivo de cancelar el estigma de la nación –el otro, el indígena, el terrorista rojo–, destruyeron a enteras poblaciones y exterminaron a sus adversarios políticos con medidas no siempre convencionales y autorizadas.

métodos de prevención y aislamiento de los elementos supuestamente negativos e inestables, para preservar la integridad y perfección del organismo.

Todas estas recetas y medidas para el confinamiento de la amenaza y la infección tienen en común un difuso sentimiento de protección que se articula gracias a un poderoso aparato inmunitario capaz de reducir la penetración de elementos exógenos, causa principal del contagio. Estas políticas responden a un imaginario que superpone la salud y el bienestar a la integridad e unidad del cuerpo social: se trata de entidades cerradas y autorreferenciales, perfectas en su álgida ausencia de elementos de corrosión, de contaminación, de apertura.

En otros términos, se trata de un paradigma defensivo, ‘por substracción’, que hace coincidir la salud con la total eliminación del contagio, delineando una serie de prácticas encaminadas a la progresiva supresión del contacto y relación con la otredad, con la diversidad. El resultado es una sociedad fuertemente endogámica y normada, donde el vigor y la salud no coinciden con un ‘más’, simulacro de presencia y potencia, sino con un ‘menos’, substracción, eliminación, ausencia: cancelación de todos aquellos aspectos que no responden a determinados parámetros de control y seguridad porque son potencialmente lesivos y peligrosos, respuesta de protección ante un peligro

El producto de este paradigma de inmunización (Esposito 2005, sobre todo la introducción) que visualiza sujetos perfectos e íntegros, es un mundo de cuerpos reales habitados por la dialéctica de la negatividad, la negación de lo otro, es decir, la afirmación de lo propio a través de la negación de negatividad de lo otro, una reacción que se manifiesta siempre en un rechazo. Un mundo dominado por la imagen de un cuerpo intervenido y violentado por la paradójica penetración de lo otro que se expulsa. Como bien sostiene Eltit, en un ensayo de 2014, “Un vacío localizado en los rictus de un cuerpo marcado por la no

comprensión de sí, regido por la extrañeza. Porque el cuerpo es siempre un simulacro. Un holograma. Un no” (2016: 29).

Como adelanté, en el ámbito del proyecto sobre las escrituras de la enfermedad, Eltit propone “Colonizadas”, un cuento marcado por un doble horizonte de sentido: la reflexión alternativa sobre la experiencia de la maternidad, concebida como espacio permanente de apertura al otro: el cuerpo de la madre deja de representar un estado de excepción localizado en el tiempo (nueve meses) y el espacio (cuerpo de la mujer) que conduce a la generación de un organismo individual e independiente pero revela una condición de perpetua fusión y contaminación con el hijo. Al mismo tiempo, plantea una lectura de las múltiples operaciones políticas y económicas que se inscriben sobre el cuerpo de los ciudadanos, condicionados y alterados por discursos que los modelan y construyen, siempre en el signo de la ausencia.

A partir de “un punto central” en sus preocupaciones culturales, es decir que “el cuerpo es una ficción” (28), la autora reinscribe sobre la piel de dos mujeres, dos en una, una historia de subalternidad y dominación por parte de un sedicente médico que, apelándose a dogmas políticos y religiosos, quiere erradicar de su consistencia física el mal.

Los cuerpos de Eltit son cuerpos indisciplinados y rebeldes, crónicos e incurables: cuerpos permanentemente habitados por la otredad y la diversidad, cuerpos resistentes que no quieren hacerse disciplinar por el poder clínico del Estado:

Mi madre está más enferma que yo. Mucho más. Basta verla para entender que su estado es terminal. Es terminal, dijo el médico, el médico que nos atiende a las dos, el médico que nos obliga a innumerables exámenes, el médico que nos hace respirar una y otra vez, el médico que nos deriva por interminables pasillos hasta las frágiles salas donde nos pinchan y por la orden de ese mismo médico, nuestra sangre va llenando copiosamente los tubos, un día y otro (81).

En un inusitado vuelco, las dos pacientes no aspiran a la extinción de sus males gracias a la intervención clínica, saben muy bien que están viviendo una experiencia final, sin redención posible, sin promesa de ‘salud’ eterna. La mujer y la hija enumeran el alto grado de su sufrimiento, comparan la desintegración de sus cuerpos lastimados, afirman rotundamente la presencia de su enfermedad, la multiplicación de sus males:

Pero yo me veo más enferma que ella. En eso mi madre no se equivoca porque yo parezco su madre y ella mi hija, algunos días o a ciertas horas. Mientras mi enfermedad me avejenta a ella la rejuvenece, se ve mejor o más sana porque su estado es terminal y parece muerta mi mamá ¿no es verdad? Yo su hija envejezco por el exceso de dolor, por cómo avanza mi enfermedad y la preocupación que me ha causado y que me causa que mi madre sea una enferma terminal... (82).

La conciencia de la irreversibilidad de su condición deconstruye el imaginario de la cura como salvación, como posibilidad de regreso a la integridad del origen. La inexorable unión de la madre y la hija es simulacro de una herida que permanece abierta a la infección, herida sin reparación posible. Con estos cuerpos enfermos, ocupados por el morbo, Eltit traza una imagen de rebeldía en un universo habitado por la catástrofe, donde los individuos truecan su libertad por un difuso e ilusorio deseo de seguridad. Las dos mujeres, unidas en un abrazo común, resisten a la alienación que las circunda (la ceguera que incumbe) gracias a su afán memorioso. La decadencia de sus órganos no les impide instalar formas inéditas de comunicación, fundadas en una palabra auténtica y disidente:

[...] lo que me gustaría expresar, decirle a cada persona que nos mira, o nos piensa o nos detesta es que a pesar de mi sordera, que se ha ido agudizando por sucesivas infecciones a lo largo de no sé cuántos años, mi madre y yo entendemos lo que decimos porque

son demasiados años, tantos que cada palabra que nos hemos dicho, siempre las mismas, se ha grabado en nuestra memoria (85).

No obstante las precauciones de la madre, que no quiere que la hija difunda su palabra insumisa, esta acción es inevitable: “su lengua es pública porque ha lamido helados y muchas materias que ya la tienen en estado terminal” (85).

Las dos mujeres han cruzado la historia convirtiéndose en testimonio vivo del desastre, sus cuerpos dolientes y lastimados son la concreción de siglos de horrores y subordinación: denuncian un mundo dominado por sentimientos de separación y miedo, un mundo paralizado en su espejismo paroxista de inmunidad, un mundo que rechaza al otro, único espacio de generación posible, de intercambio, de creación.

La madre y la hija violan las reglas implacables del mundo-hospital, saben que las múltiples intervenciones sobre sus cuerpos, cuyo único objetivo es la expulsión de la diferencia, de la ajenidad que las ocupa, no sirven. Por todas estas razones se resuelven a gritar el íntimo secreto de sus males.

Y este médico no sabe nada de nosotras, nada más que del estado negativo de la mayoría de nuestro cuerpo, pero nunca le ha interesado en lo más mínimo que yo no puedo respirar si mi madre no me lo autoriza ni sé quién soy si ella no me lo dice y menos sé qué decir si ella no me hace un gesto afirmativo para que hable (93).

La obsesión por perseguir la multiplicidad de las enfermedades que afligen a las dos mujeres y la necesidad de generar más defensas posibles le impide al álgido médico ver lo obvio: los dos cuerpos no pueden vivir fuera de la relación, su existencia se realiza gracias a la presencia, al rostro del otro.

La religión primitiva del hombre, su rosario clavado bajo el escritorio se traduce en una voluntad ciega de extirpación del mal y de la culpa: una misión irremediable que se refleja en la invención del enemigo para la eterna reproducción de una amenaza

capaz de desencadenar defensas, una reproducción autorreferencial que ha causado persecuciones y desapariciones durante siglos. Sus creencias, doctrinas paradójicas, que pretenden promover la individualidad y la unicidad del yo poniendo en riesgo la vida que se quiere preservar, son aquí suplantadas por la movilidad y la transformación²⁰, una errancia permanentemente expuesta a la aniquilación, que sabe convivir con el sufrimiento, que encuentra las palabras exactas para decir (y recordar) que vivimos en una época de horror y miedo: “Pero lo único importante es que ahora estamos cautivas por un médico medieval que vive en la era de las conversiones y las plegarias” (94).

A partir de las figuras enunciadas en este cuento, Eltit diseña un mundo sin reparación, sin promesa de salud inmune. Un mundo que, para coexistir con el dolor, tiene que redescubrir el secreto de su vulnerabilidad y aceptar el contagio del otro, saliendo del horizonte de lo propio y volviendo a modalidades afirmativas de construcción social.

Su grito de denuncia encuentra una forma plena en la novela que acabamos de analizar, donde la madre y la hija interpretan una personalísima épica de la resistencia, convocando nuevas fuerzas, fuerzas especiales, capaces de redescubrir la belleza de la otredad, entre ruinas. Y ya nos estamos acercando a otra novela.

El cuerpo como cuento: épos y relación

En las páginas de “Colonizadas” e *Impuesto a la carne*, Diamela Eltit nos presenta un inusitado cuento total, un contradiscurso que encarna la memoria lastimada de doscientos años de

20 La denuncia de esta madre-hija me recuerda la presencia de la niña sin brazo en el mercado del fin de mundo (*Los trabajadores de la muerte*, cap. 1, *infra*). Frente a un mundo indiferente y ensimismado, la chiquilla sigue en su actitud de apertura al otro, haciéndose cargo de sus destinos mediante la mirada, el toque, la palabra.

abusos y sufrimientos y, al mismo tiempo, edifica una insólita y utópica propuesta de comunidad, celebración del ‘estar en común’, posibilidad de refundación de un mundo posible y vivible, capaz de liquidar la pasividad y distopía del presente. Tras escuchar la voz de estos cuerpos bicentenarios, el lector puede rozar la ‘verdad’ (provisoria, parcial, nunca definitiva) de la palabra e imaginar un mundo posible, un mundo mejor. La consistencia testimonial de las dos mujeres, un testimonio que se explicita y exhibe a través del mismo cuerpo, condensa la historia del continente y abre una reflexión sobre el presente, siempre más condicionado por una radical eliminación de la diferencia, tanto a nivel de programas políticos como de prácticas sociales. La presencia de la madre-hija, su fisicidad siniestra y liminal, su reclusión en las asépticas salas del hospital-país, revelan y denuncian los mecanismos inmunitarios de organización del Estado y las rígidas formas de control sobre el cuerpo de los los ciudadanos. La voluntad de memoria de las dos mujeres inscribe, incide y fisura el imaginario nacional (y global), abriendo una brecha en las alentadoras representaciones de las agendas políticas oficiales, capaces de ocultar y cancelar instancias alternativas, cuerpos excedentes y rebeldes, que proponen nuevas claves hermenéuticas para la interpretación y gestión del Estado, todas fundadas en un repensamiento del concepto de comunidad.

La serie de visionarios cuadros que componen el texto, imágenes no secuenciales, que desafían la progresión lineal del entramado narrativo e invocan la fuerza cíclica del ritual, ya de por sí muestran la persistencia de trazas épicas en la narrativa de Diamela Eltit, una épica de la resistencia, una narración donde el significante subvierte el significado, donde la palabra se convierte en denuncia y proclama, línea de fuga, palabra que desbarata y vuelca la estabilidad semántica, palabra performativa que se encarga del testimonio, se hace testimonio.



6. VULNERABILIDAD, CONTAGIO, CREACIÓN: *FUERZAS ESPECIALES* (2013)

La cuarta es la metáfora de un mapa
de esa región indefinida, el Tiempo,
de cuanto miden las graduales sombras
y el perpetuo desgaste de los mármoles
y los pasos de las generaciones.
Todo. La voz y el eco, lo que miran
las dos opuestas caras del Bifronte,
mundos de plata y mundos de oro rojo
y la larga vigilia de los astros.
Dicen los árabes que nadie puede
leer hasta el fin el Libro de las Noches.
Las Noches son el Tiempo, el que no duerme.
Sigue leyendo mientras muere el día
y Sherezade te contará tu historia.

Jorge Luis Borges, *Metáfora de las Mil y una Noches*

La escritura de Diamela Eltit, en el prisma del pensamiento de Derrida¹, no se apoya en una palabra nuda, transparente y denotativa. La autora se abandona a las infinitas tensiones y

1 Derrida ejerce una crítica a la metafísica occidental, que da centralidad a la voz y al logos, afirmando que la escritura no se puede reducir a herramienta y técnica de un sistema lingüístico, no es una mera reproducción de sonidos ni simple transcripción fonética. Tras la lección de lingüística de De Saussure, afirma que el lenguaje no se puede circunscribir a la mera categoría de presencia, una presencia rotunda y lineal, resultado de la relación entre significante y significado. El signo, el sentido y hasta el mundo tienen una función diferencial, coinciden con una huella inmotivada, que desestabiliza la continuidad del significante con el referente. Lo que permite la existencia de las cosas no es su presencia y plenitud sino su ausencia y diferencia (Derrida 1986, sobre todo el primer capítulo: “El fin del libro y el comienzo de la escritura”).

extensiones del lenguaje, mostrando sus pliegues, sus fisuras, sus huellas. Estos baches, estas permanentes dudas que atraviesan la enunciación, impiden la elaboración de una trama discursiva plana y regular. Se parecen a heridas abiertas a los infinitos procesos de significación, sedimentos, capas que incrustan la referencialidad, diseminando el sentido en un abanico de variantes posibles. Enunciados interrumpidos los de Eltit que responden a una actitud de cuestionamiento permanente, una deconstrucción incesante de los dispositivos de poder diseminados en el habla, de su capacidad de control, subliminal, penetrante. Una lengua en suspenso, abierta y a la espera, en búsqueda de una encarnación posible en el acto o, mejor dicho, en los in-de-finidos actos de interpretación. En definitiva, una escritura que desestabiliza los enunciados, alejándose de todo significado último y radical. Una escritura que deja fluir la palabra, que la moviliza en la libre oscilación entre campos semánticos diferentes, enriqueciéndose de su ambigüedad. Una escritura ‘multiforme’, anfibia, de los bordes, incierta, siempre inacabada.

Si comprendo que trabajo con una palabra social, palabra que me es ajena y propia, ya heredada y siempre *ambigua, multiforme* y petrificada a la vez, estoy sumergida en el centro de un paisaje incompleto, inmersa en un trabajo cuya única satisfacción consiste en cumplir con mi obsesión por la palabra. Y en este *borde* (en el borde que implica la palabra escrita que es el gran material literario), mi hacer, mi intención política (en el sentido de mi particular política literaria) estará conectada con la *incertidumbre* (2000: 178, las cursivas son mías).

La misma autora nos señala dos elementos importantes que pueden orientarnos en la lectura de su obra. El primero, ya evocado en esta introducción, reside en la condición de inestabilidad de la escritura: actividad de nominación del mundo, aproximación a la sustancia de las cosas, acercamiento a la esencia. Escribir para Eltit es un trabajo artesanal con el signo, es una práctica de

excavación entre las sinuosidades del lenguaje, en sus escombros. Dicho en otros términos, una recuperación, una cita del verbo en su grado cero, lengua epifánica y forma de revelación. El resultado de este camino coincide con un mosaico, un escenario capaz de ilustrar las variantes posibles de un significado siempre ajeno, trascendente, que vive en el más allá:

Pero es una incertidumbre que también conduce hasta el placer. Placer de construir artesanalmente con la palabra el escenario material de un deseo de palabra. Una escena de escritura –su agrupamiento, su volumen– que aparece como liberación, como contropartida ante la oralidad que se fuga en los extremos del tiempo, sometiendo el olvido a la memoria (178, las cursivas son mías).

El escritor está siempre frente a un abismo, su tarea imposible coincide con la imposible recuperación de una palabra absoluta, total, radical y el deseo que moviliza la escritura genera aproximaciones infinitas a esta misma palabra, incrustación de variantes de lo mismo. En una entrevista de María Teresa Cárdenas, tras la publicación de *Fuerzas especiales*, Eltit afirma:

Yo creo que siempre he escrito, como dije una vez, lo otro de lo mismo. Es un poco monótono tal vez, pero no me importa esa monotonía porque todavía me provoca, me intranquiliza, y siempre pienso que hay algo pendiente. Me sigue interesando tomar estas zonas literarias, porque en definitiva no es que esto sea literalmente verosímil, sino una experiencia de escritura y una experiencia estética, una aventura. Eso es lo que a mí me sigue dando vueltas, cómo estetizar ciertos espacios. Me interesa la escritura como riesgo, como experiencia (2013).

Riesgo estético el de Eltit, voluntad de encontrar la palabra exacta, para nominar lo real, para recobrar su sentido en los movimientos inciertos de la significación².

El segundo elemento, que se conecta directamente con el primero, es el signo marcadamente político de su acción literaria. El proceso de desvelamiento y deconstrucción de las ‘mentiras’ de los lenguajes del poder, el quiebre de la simplificación dogmática y fija de ciertas prácticas discursivas que, tras el giro dictatorial, han contribuido a crear categorías de definición y ordenamiento de lo real siempre más excluyentes. Como hemos visto, a partir de las primeras experiencias estéticas de la autora, en el marco de la actividad del CADA, el objetivo principal del arte coincide con la necesidad de re-encontrar una decibilidad posible, una palabra posible, eco y resto de una palabra originaria, total, una palabra capaz de quebrar el oclusivo velo de los lenguajes públicos:

La lectura de los nuevos signos implicaba la internalización lúcida de los sucesos que estaban aconteciendo. Leer analíticamente ese poder militar central, aliado a un sector considerable de fuerzas civiles y aun de fuerzas internacionales, como una explosión de incalculables proporciones frente a la cual se trastocaban las lógicas, leer en medio de esta explosión desmesurada de poder, que parecía injustificable, como, sin embargo, se erigía un discurso (político)

- 2 “Pero ¿qué digo cuando digo escritora? ¿Y por qué digo escritora si es un título inexistente? Escribir es escribir, un oficio, una acción artesanal, un trazado. Eso es” (Eltit 2007: 261). La escritora, con esta referencia al cuidado matérico de la palabra, subraya la importancia de la lengua como herida abierta sobre lo real. Una interpretación que se acerca a la teoría de Benjamin sobre el lenguaje que no coincide con una mera herramienta para la comunicación, sino que constituye la misma esencia del mundo. A través del lenguaje, del acto de nombrar, el hombre transmite su esencia espiritual. Gracias a una pesquisa en los recovecos (las trazas, los restos...) de esta misma lengua, contaminada por el uso, puede recobrar la palabra, la idea (1991: 59-74). Sin embargo, la búsqueda de Eltit no presenta un componente mesiánico, es solo exploración de las infinitas posibilidades de significación del verbo y acercamiento siempre aproximado a su inefable otredad.

que sostenía los desmanes y los avalaba mediante una retorcida retórica (2000: 23).

Nelly Richard resume muy bien estas dos vertientes de la escritura:

Mientras el discurso de la ideología traza el sentido por encadenamiento rígido de significados programados que cierran finalizadoramente la lectura, la narrativa de Diamela Eltit arma constelaciones plurales y fluctuantes de signos móviles. Exacerba las torsiones de signos para quebrar la recta comunicativa del discurso instrumental. El régimen de plurivocidad de estos signos que se desbandan horizontalmente hace estallar la linealidad dogmática del mensaje vertical, desjerarquizando sus fundamentos y predicamentos (en Lértora 1993: 41).

Cuerpos sitiados, cuerpos insumisos

Una protagonista sin nombre que (sobre)vive en un barrio marginal sitiado por las fuerzas policiales. Vende su cuerpo en un ciber, para cobrar lo suficiente y garantizar el sustento de sus necesidades básicas. Poder, violencia, miedo ilimitados, indiferenciados. La existencia en el bloque, tres amigos con los que comparte sentimientos de derrota y fragmentos de relación, mediados por la pantalla. Cuerpos abiertos, sangrientos, que exhiben sus heridas. Estas breves pinceladas constituyen una especie de puerta de entrada a la última novela de Diamela Eltit, quien traza el retrato de una ciudad que vive en un estado de excepción permanente, un territorio marcado por la violencia, la represión, la carencia.

La autora dibuja un poderoso fresco del mundo contemporáneo y sus epígonos centrado en la ambigua representación de un sistema (neo)liberal/policial deficitario y obtuso que controla la metrópoli persiguiendo a sus ciudadanos, pasivos frente

a la máquina del Estado, y reduciendo su existencia a simple forma biológica, ordenada y clasificada por distintos grados de ‘visibilidad’ y ‘aceptabilidad’, de acuerdo con los dictámenes de los centros del poder. Cuerpos en la encrucijada los de Eltit, permanentemente fuera de lugar, descentrados e invisibles, que se refugian en las fronteras de lo tecnológico, concebido como última posibilidad y presencia en el mundo.

La presencia del mundo-mercado que, a partir de *Los trabajadores de la muerte* y *Mano de obra* (pasando por *Puño y letra*), se ha insinuado en su voz, aquí parece convertirse en reflexión, ya que no se exploran las lógicas y los dispositivos del pragmatismo económico, sino sus efectos sobre la ciudadanía y la comunidad, su perversa relación con el poder y la tecnología.

La autora parece querer indagar la gran paradoja del mundo occidental, la trágica coincidencia entre lo Global y lo Local: por un lado, la paulatina tendencia a la cancelación de las coordenadas del “yo” de la modernidad, en la diseminación de las categorías de tiempo y espacio, la producción de flujos anárquicos de capitales, bienes y sujetos, homologados por la extensión de la tecnología; por el otro, la radicalización de fragmentarias formas de comunitarismo fundadas en la exaltación de las diferencias, en el elogio de la división y en el reconocimiento del otro como enemigo absoluto, triste epifenómeno de una forma de patriarcado viril que hace coincidir las armas con el control, la coerción con la seguridad, el exterminio con el orden³.

Y lo hace a través del auxilio de una palabra que se convierte en imagen, gracias a su intensidad-densidad semántica y a la capacidad de contener la contradicción. Dicho de otro modo, Eltit literalmente pone en escena una serie de cuadros o instantáneas

3 Estas fisuras del capitalismo y la consecuente emergencia de una serie de patologías de la contemporaneidad son el objeto de análisis del ensayo de Elena Pulcini (2009, sobre todo la primera parte).

del mundo global (o quizás la repetición del mismo cuadro o instantánea), indagando en sus fisuras mediante el sapiente uso de la ambigüedad: la oscilación de la lengua, el poder de apertura de la palabra en sus múltiples significaciones. Una palabra en fuga la suya, única posibilidad de encontrar una vía de escape del mundo-prisión del bloque gracias a las capacidades ofrecidas por la imaginación. Un desplegarse de la palabra que coincide con una reflexión sobre el mismo acto de contar, relatar, citar y recitar.

La ambigüedad implícita en la idea que encarna el título de la novela es un claro ejemplo de esta voluntad de oscilación, de movimiento, de ejercicio de escape de la palabra. Tres son los indicios que sustentan mi interpretación, procedentes de una serie de observaciones de la misma autora.

El primero coincide con un comentario de 2013, en la entrevista con Carolina Rojas, tras la publicación del libro, donde subraya dicha oscilación y opacidad de los significados:

En realidad, jugué con la *ambigüedad* del título, por un lado muy elocuente para la historia del país, hoy se llama Fuerzas Especiales lo que antes se llamaba Grupos Móviles. Esto siempre ha estado vigente en los escenarios sociales, en las rebeliones obreras, en las huelgas, pero también pensé en las fuerzas especiales que se requieren para resistir ciertas condiciones de vida. Entonces, no es solamente una referencia a las Fuerzas Especiales de Carabineros como un escenario, también aludo al registro de otras vidas que necesitan de estas fuerzas para sobrevivir en sus contextos⁴.

El segundo se remonta al ensayo “Acerca del hacer literario”, de 1993, que reproduce una serie de reflexiones sobre la

4 Entrevista de Carolina Rojas N. publicada en la revista digital *Resonancias*, 1 de septiembre de 2013. Las cursivas son mías.

asociación entre las lógicas del discurso económico y la producción de la imagen:

(La) hegemonía del mercado trae consigo la implantación de un conjunto de imágenes sociales que vertiginosamente se anclan en lo público produciendo la institucionalización central de unas ciertas privilegiadas imágenes, la instalación de un cierto modo de vida, imperativos que son circulados bajo el mandato del deseo de consumo. Imágenes que apelan al “sentido común” (sentir lo mismo) para transformarse a largo plazo en “lugar común”, que no es otro que el lugar del mercado (2000: 180).

Y el tercero lo sustenta la exuberancia de palabra de la misma protagonista sin nombre que, con su monólogo en primera persona plural en el cual describe el mundo donde le ha tocado vivir, logra postergar indefinidamente aquel ‘tiempo del fin’, prometido y nunca realizado, y mantener en vida la precaria consistencia de sus amigos.

En otros términos, el deseo de sobrevivencia de la protagonista se inscribe en el acto de contar. Contar⁵ no significa tan solo ‘enumerar’ el horror, sino dislocar la palabra, moverla, hacerla transitar en el tiempo y en el espacio. El suyo es un cuento que reúne todos los cuentos, un cuento matricial y originario que resume y sintetiza la historia de la violencia, las armas, el poder, gracias a la reiterada fórmula:

Había (una vez) dos mil Webley-Green 455. Había (una vez) mil trescientas Beretta Target 90. Había (una vez) un rifle Taurus M62 (11).

5 La palabra viene del latín *computare* y significa “enumerar cantidades”. Sus componentes léxicos son el prefijo *cum* y el verbo *putare* (estimar, ordenar, pensar). Su significado oscila entre la acepción etimológica relacionada con la enumeración y el cálculo y la derivada “narrar” (Coromines y Pascual 1997: 180-181).

Un cuento que rompe el silencio y la pasividad de la pequeña comunidad, anestesiada por el control totalizador en la lengua saturada de los medios de comunicación⁶.

Esta cadena de oraciones en pretérito imperfecto, tiempo del *continuum*, de la demora, de la dilación contemplativa, del comentario y de la especulación confieren un ritmo muy especial a la narración⁷. La mujer innominada se convierte en testigo “sin nombre”⁸ de una realidad ‘sin rostro’. En el papel de una inusitada Sherezade, con su largo relato enmarca la entera narración, nombra lo aparentemente innombrable, visibiliza lo invisible, quiebra el silencio de la historia en el espacio del texto, postergando indefinidamente la muerte, en un acto eufórico, afirma la vida en la memoria.

Imágenes del fin del mundo

Diamela Eltit incide en la peligrosa saturación de los significados en tiempos de mercado, que debilitan el pensamiento crítico y socavan los fundamentos para el ejercicio de la imaginación y

6 En el ensayo “La memoria pantalla” (2008: 104-105), la autora reflexiona sobre el rol de los medios de comunicación de masa, analizando la transformación de los ciudadanos en pasivos espectadores voyeristas de un mundo que parece no pertenecerle, fundamento de las políticas del olvido que han permeado la sociedad chilena. Sobre el tema de la desmemoria véase Blanco 2010, sobre todo el capítulo 1.

7 Véase Weinrich 2004: 182-190.

8 El cuento de la protagonista de *Fuerzas especiales* evoca la narración de las hazañas de las protagonistas de *Impuesto a la carne*. Estas figuras femeninas de Eltit recubren una función metatestimonial: su fisicidad lastimada se convierte en archivo/lugar de la memoria de subjetividades menores y marginales. Si en *Impuesto a la carne* la autora quiso condensar en un relato la historia de la subalternidad de un continente, ahora su mirada se abre al mundo entero. El escenario de *Fuerzas especiales* refleja la vida de todas las periferias metropolitanas, la violencia y los sofisticados sistemas de control que las ocupan, la sensación de miedo y acoso permanente que las habita. Estos son los efectos de la globalización y del sistema-mundo modelado por la lógica occidental, que Eltit denuncia y denuncia a través del habla de sus personajes femeninos.

la creatividad. La sociedad de consumo produce íconos en serie, representación de una misma, frívola, idea de mundo. Un mundo donde todo se vende y se compra, un mundo condicionado por los incontenibles flujos del mercado. Para contrarrestar la proliferación de estas imágenes ‘comunes’, síntoma de una cultura siempre más basada en la superposición de estereotipos y clichés resultantes de una simplificación extrema de la realidad, erotizantes en su superficialidad, condensada en categorías dogmáticas y excluyentes, Diamela Eltit crea una novela que coincide con el libre montaje (y repetición) de una cadena de figuras oscilantes, inestables, radicalmente ambiguas, figuras que condensan en su consistencia trágica el triunfo del mercado y la posibilidad de redención, imágenes conformistas pero capaces de trazar líneas de fuga, de apostar a una redención posible.

Son tres las palabras-imágenes que rigen la narración, íntimamente imbricadas entre sí. La primera, ya evocada en el mismo título y que funciona como marco de la entera narración, son las ‘Fuerzas especiales’ que acosan el barrio de la protagonista sin nombre; la segunda es la figuración del ‘Cuerpo’ violado y vulnerable frente a un estado de permanente ataque; la tercera es la representación de la ‘Red’, la pantalla, la tecnología enajenadora, aliada fatal del mercado.

Como ya dije, el mundo retratado por Eltit se ha convertido en un escenario de dominación, radicalmente condicionado por el poder y la disciplina. Los protagonistas, desposeídos de todo, son víctimas de la omnipotencia del Estado, que vigila a sus ciudadanos y los subyuga, acosándolos, violentándolos, haciéndolos desaparecer. Estas fuerzas trágicas que se han apoderado de todos los espacios sociales y públicos son el reflejo último de las políticas instauradas por la dictadura, en el prisma de la revolución neoliberal. Como bien afirma Patricia Espinosa, *Fuerzas especiales* es una majestuosa y apocalíptica cartografía de la derrota, representa el ocaso de toda forma de resistencia popular:

Eltit instala una propuesta donde emergen dos polos: uno el poder y sus esbirros, las fuerzas especiales; el otro los pobladores, que parecieran haber abandonado cualquier forma de confrontación, cualquier deseo, sometidos al miedo, la violencia, al horror de la desaparición y la muerte (2013: 227).

A una realidad afectada por un estado de excepción permanente⁹, capaz de poner en tela de juicio la misma institución democrática, se suma el análisis de los efectos de esta condición de miedo e inestabilidad sobre los ‘cuerpos’ de los ciudadanos (segunda imagen). Si es cierto, como expresa la mayoría de la crítica¹⁰, que la novela analiza la función represora del poder y su intento de aniquilación del sujeto popular, no funcional en el diseño de la nación, los dispositivos de control y de disciplinamiento del cuerpo social actúan a niveles más profundos, quebrando la misma unidad familiar, núcleo mínimo de agregación comunitaria. El escenario del bloque donde viven los protagonistas muestra corporeidades congeladas en su pasividad, sujetos imposibilitados para salir de su yo, letárgico e impotente frente al espectáculo del mundo. Ya a partir de las primeras líneas de la narración encontramos una atmósfera de parálisis, disgregación y falta:

La algarabía me provoca mareos y me empuja hacia un hambre rara, extensa. Soy una criatura parásita de mí misma. Sé que mi hermana palpita en nuestra cama, incómoda, incierta. El cuerpo

- 9 Giorgio Agamben subraya que el estado de excepción no se puede asimilar a una condición de guerra, de insurrección o de resistencia. El paradigma dominante en las políticas contemporáneas es el “umbral de la indeterminación entre la democracia y el absolutismo en el que se suspende el ordenamiento jurídico”. (2004: 28). Este escenario es bastante común en Eltit y caracteriza su obra ya a partir de *Lumpérica*.
- 10 Las palabras clave de la mayoría de las reseñas de la novela subrayan el campo semántico de la derrota, de la destrucción, de la muerte, del tiempo del fin.

de mi hermana espera, no sé, sábanas o aguarda que yo mitigue su pena (11).

Una humanidad dolida, sangrienta, desgarrada. La sobrevivencia de la protagonista está garantizada únicamente por el dinero acumulado gracias a las sesiones de sexo virtual en el ciber, lugar de su perverso trabajo y, al mismo tiempo, único espacio de evasión: tan sólo en la seducción de la red (tercera imagen), encarnada en las múltiples figuras de los sitios de moda alternativa, la joven encuentra una forma de escape del mundo que la rodea. Su familia sin nombre es el retrato de la enfermedad. La hermana y la madre, hambrientas y paralizadas en casa, el Lucho, con su cicatriz en la cabeza, huella viva de un ataque de la policía, el Omar, con su mandíbula deformada debido a las continuas sesiones de sexo oral a los ‘pacos’. El cuerpo, alterado y sufriente, es la superficie de inscripción de su circunstancia vital, un cuerpo hambriento, explotado por un sistema inicuo, violento, perverso: “Voy al ciber como mujer a buscar entre las pantallas mi comida. Todos se comen. Me comen a mí también, me bajan los calzones frente a las pantallas” (12).

Frente a una condición de ausencia y vacío difuso, los miembros de la familia no pueden hacer otra cosa sino esperar. Una espera eterna, permanente, que corroe paulatinamente sus cerebros y sus cuerpos en ruinas: son espectadores de un mundo que no les pertenece, un mundo filtrado por las paredes del bloque que los contiene (Pulcini 2009: 38)¹¹.

11 Una misma lectura de la deriva narcisista del sujeto y de la transformación de sus necesidades la propone Diamela Eltit que, reflexionando sobre la relación entre literatura y mercado, afirma: “El mercado trabaja contra la memoria, trabaja con un deseo inapelable y febril de presente: ‘A comprar, a comprar porque mi mundo se va a acabar’. [...] los que entendemos por lectores son únicamente el resultado disciplinar de un programa político-económico, dentro del cual estos nuevos lectores, más que leer literatura, lo que garantizan al leer (que en este contexto es una forma de no leer) es su

En línea con la figuración de la autora, Elena Pulcini, a partir de las teorizaciones de Lipovetsky sobre el “individualismo total”, nos explica que el sujeto de la contemporaneidad parece haber perdido sus confines. Una “individualidad ilimitada” la suya, que pierde paulatinamente el contacto con el mundo, afirmando el derecho a la satisfacción de sus aspiraciones y aislándose en los prismas de su subjetividad. Este nuevo sujeto, encerrado en su mundo interior, ansioso de confirmaciones y reconocimiento, narcisista y autorreferencial, (auto)produce deseos, rompe toda relación con lo real –con el flujo de la historia y la memoria– y se deja arrastrar por el poder sirénico de los bienes de consumo y las infinitas posibilidades del mercado.

La emblemática figura del Padre/Patria¹² es la representación más rotunda de dicho desencanto y repliegue patológico. Ensimismado y perdido, frente a los constantes ataques del Estado, se concentra totalmente en la satisfacción de sus necesidades primarias (alimentación, vivienda, salud...), olvidándose del bienestar de su familia y de su comunidad:

Sé que mi papá *piensa en sus dos costillas*, resentido por la quebra dura porque no le gusta su cuerpo actual, no, y la luma le dio en su recorrido más fortuito y ahora no sale a la calle de la misma manera porque su costado se abrió a un nivel que no parecía posible.

proprio habitar en el sistema o, dicho de otra manera, sólo pueden/deben leer lo que el sistema les propone para obtener así un espacio legible y confortable en el sistema. Al mercado no le preocupa ni necesita ni desea lectores literarios sino sujetos monetarios” (2000: 25).

- 12 Si bien la representación del padre presenta elementos machistas, en este texto Eltit no está formulando únicamente una contestación al poder patriarcal, sino una relectura mucho más amplia del paradigma occidental. La fragilidad del hombre, la impotencia frente a la condición de los bloques, el ensimismamiento y la pasividad, son reflejo de la disgregación de un sujeto que se repliega autísticamente para defenderse, síntoma del malestar de la sociedad contemporánea, una sociedad marcada por el miedo y la inseguridad.

En el departamento que tenemos, con sus paredes aguadas, mi papá se defiende del miedo... (51, las cursivas son mías).

La protagonista subraya su radical diferencia, su individualismo, su apatía frente al destino del mundo, que lo inhabilita a proteger a los demás, a hacerse cargo de sus fragilidades y construir una relación responsable:

Mi padre es considerablemente delgado y tiene un determinado tipo distinto a nosotras. Siempre parece medio ausente, distante, ajeno al mundo. Mi padre es singular porque resulta inviable y no calza enteramente con las sombras geométricas del bloque [...] Comprendo que es mi padre pero no sé por qué encabeza nuestra familia. [...] *Me pregunto con una frecuencia molesta cómo vive su notable disgregación* (118, las cursivas son mías)

La mujer sin nombre indaga los sentimientos paternos frente a la paulatina disgregación de su organismo y cuestiona polémicamente la falta de reconocimiento de la condición de vulnerabilidad propia del sujeto, expuesto al riesgo y siempre dependiente del otro¹³. La imposibilidad de asumir radicalmente el quiebre de sus costillas, la deformidad y el descentramiento como condición

13 Según Butler, en el prisma del pensamiento de Levinas, la vulnerabilidad no se refiere únicamente a la fragilidad esencial del sujeto, a su debilidad, sino que coincide con la dependencia del otro, que lo constituye y lo posibilita como sujeto. Dicho en otros términos, la noción de vulnerabilidad, elemento fundamental para reformular la idea de responsabilidad, se configura en perspectiva relacional. “La capacidad de un sujeto de reconocer y ser reconocido es el fruto de un discurso normativo cuya temporalidad no es igual a una perspectiva de primera persona. Esa temporalidad del discurso desorienta nuestra propia perspectiva. Así, se deduce que uno solamente puede dar y recibir reconocimiento a condición de quedar desorientado de uno mismo por algo que no es uno mismo: a condición de experimentar un descentramiento y ‘fracasar’ en el intento de alcanzar la autoidentidad. ¿Puede surgir de ese inevitable fracaso ético un nuevo sentido de la ética? Sugiero que sí, y agrego que lo generaría cierta disposición a reconocer los límites del reconocimiento mismo” (2005: 62). La perturbación y expropiación de nuestra identidad es la vía para descubrir una nueva implicación con la vida

de la existencia, la herida como memoria de la fragilidad de lo humano, traza la imagen de un individuo que quiere reconfirmar su virilidad y su soberanía, la integridad de su yo, la fuerza de una identidad rotunda, total.

Reaccionando a esta condición enajenada, los demás miembros de la familia (sobre todo, la madre y la hermana “afectuosas, atractivas, encapsuladas, parecidas”, una en el cuerpo de la otra, como las protagonistas de *Impuesto a la carne*) parecen reaccionar a esta pasividad y ausencia asilándose en una unión perversa, creando una forma de alianza extrema e inmóvil. Se confinan en una comunidad endogámica, sometida al miedo y a la desconfianza, capaz de expulsar todo signo no conforme con su estricta visión de lo real, una comunidad que considera al otro como enemigo y convierte su diversidad en amenaza:

Mi hermana sigue enojada conmigo, herida. Dice que yo me estoy convirtiendo en algo o alguien a quien ella no conoce. Dice que tengo otra nariz, que estornudo de una manera distinta. Dice¹⁴ que me resfrío menos y respiro más profundo que los demás. Asegura que mi nariz la asusta y la desvela, que no duerme pensando en lo que me he convertido y se pregunta si acaso tengo mis propios planes (52).

La familia del bloque bien representa las dos principales patologías de la contemporaneidad. De un lado, el refugio en un individualismo extremo, que se traduce en sujetos ensimismados y distantes, del otro la construcción de una

de los demás, una nueva ética fundada en la no violencia de un yo que se abre al otro, un yo relacional.

- 14 Quiero subrayar el uso constante de figuras de repetición. El movimiento anafórico que rige la construcción de la resistencia de la hermana y la nueva comunidad inmunitaria es una marca de estilo de la autora. Las reiteradas interrupciones contribuyen a subrayar la fragmentación del sujeto y la voluntad de recobrar en el diálogo la linealidad de una palabra ya de por sí imposible (Véase Morales 1998: 16-19).

micro-sociedad integral¹⁵, sigilada en una relación exclusiva y excluyente. Estas dos ‘enfermedades’ son el reflejo opaco de un mundo que reacciona tanto a la violencia y al abuso constantes como a la fragmentación de las coordenadas espacio-temporales, a la entrópica circulación de bienes, a la paulatina pérdida de confines y límites, encerrándose en la hipertrofia de un ‘yo’ (individual o colectivo, Yo o Nosotros) siempre más insaciable, indefinido consumidor de falsas necesidades, apático e indiferente a cualquier llamado y participación comunitaria.

Metonimia de esta condición de apatía y voracidad es la figura del hambre¹⁶, un hambre atávica, penetrante, artificial, que

- 15 Estas formas de comunitarismo no responden a una necesidad de recuperación de mecanismos de agregación social como respuesta solidaria y acogedora al aislamiento y a la fragmentación del mundo global, sino todo lo contrario. Radicalizan la defensa y la absolutización de la diferencia, desencadenando violentas reacciones de exclusión, de construcción del ‘enemigo’, de mistificación de la identidad (la invención del ‘nosotros’) y convirtiéndose en la cuna de las diversas formas de fundamentalismo. Véase Cerutti 1996, sobre todo la primera sección). En la historia chilena, el origen de esta deriva comunitaria, que coexiste con los efectos de la globalización, se da a partir del golpe militar. La misma autora, casi cifrando esta argumentación, afirma: “La integridad nacional se inscribía en las proclamas televisivas que incitaban a la delación como signo de una valiosa muestra patriótica. El nosotros (esa alianza cívico-militar) fue construyéndose contra los otros, los enemigos, que iban a victimarlos desde no se sabía cuál método” (Eltit 2000: 23).
- 16 Eltit, siguiendo estas primeras sugerencias, incide en el tema de la gordura como síntoma social en el ensayo “Con ese cuerpo, con ese talle, no tengo envidia ni ruego a nadie”, publicado por primera vez en la revista *The Clinic* en diciembre de 2014 (también en 2016: 28-31). Tras una larga reflexión sobre la relación entre cuerpo y poder, la autora analiza el tópico del hambre, afirmando que, pese al cambio de las condiciones sociales, el hambre sigue siendo una plaga social, en todas las latitudes. Abriendo una serie de interrogantes que evocan las imágenes de las mujeres hambrientas e insaciables de la novela, afirma: “Existe además el tejido ultracomplejo del hambre y sus imágenes. Si el hambre del cuerpo desnutrido del tiempo de la carencia fue elocuente en la primera parte del siglo XX, un hambre impresa en las costillas, en los huesos torcidos de unas piernas que no podían trasportarse, en la panza desmesurada, plagada de enfermedades, hoy, el hambre en la época de abundancia chatarra y del deshecho, se mantiene intacta. ¿Por qué en la época capitalista (occidental) existen más y más cuerpos hambrientos que no se sacian —es un decir— con nada? No se sacian generando un cuerpo producido por una industria alimentaria severamente tóxica y adictiva” (2016: 30).

no responde a necesidades biológicas, sino que coincide con una forma de compensación irrefrenable frente al vacío, una modalidad de sobrevivir en un mundo hostil.

Después abandono corriendo el ciber y me voy a consumir todo lo que puedo. Lo hago con una deliberada avidez, con un estilo anémico, posesivo, y cuando ya ha pasado un tiempo importante, cuando me siento ventilada, aguda, regreso y espero la suma de cada una de mis medias horas en el cubículo ocho (12).

El poder de la vulnerabilidad y la red: otras fuerzas especiales

¿Cómo sobrevivir a la violencia, a los golpes, al abuso permanente, a la mercificación de cuerpos y cerebros, a la desaparición de seres queridos? Gracias al movimiento de cuerpos y pensamiento, a la dislocación provocada por el acto imaginativo. Ya hemos visto como la letanía que acompaña la entera narración, cifrando todos los capítulos –tras un recorrido de la narración a vuelo de pájaro, podemos afirmar que dicha fórmula es prácticamente omnipresente: “Había dos mil Webley-Green 455. Había mil trescientas Beretta Target 90” (11); “Había trescientas Winchester calibre 270” (18); “Había cien mil bombas de neutrones U-238” (27); “Había trescientas bombas W70” (41); “Había ochenta proyectiles de artillería de 280 mm” (67); “Había cinco mil cazas SU30SM” (99); “Había mil bombas E.” (119)...–, es síntoma de vida, interrupción, herida que cruza el texto y abre a la reflexión sobre lo real.

Los 300 pesos que las protagonistas invierten en las suculentas fricas de la esquina son un claro ejemplo de los deseos insustanciales del mundo global y del hambre atávico que procede de este escenario.

El infinito desplazamiento determinado por la enumeración repetitiva de las armas no es la única línea de fuga que aparece en el texto. También los demás protagonistas de la novela, los amigos de la mujer del ciber, se mueven continuamente en el curso de la narración, mirando, hablando, pensando, imaginando, escuchando, cantando, soñando, recordando. La joven que vende su cuerpo en la web afirma:

Mi ánimo era tumultuoso. *Pensé* en el pan y la pesada carga de la mandíbula. [...] *La observé* y su rostro me pareció casi normal [...] *Recordé* que no me gustaba la marca de vino de mi padre. [...] levanté la cabeza y *quise mirar* nuestro piso, el cuarto, como si no lo conociera. *Mi idea* era hacer un experimento visual a partir de una forzada distancia (56-58, las cursivas son mías).

Últimos testigos de un mundo en ruinas, los chicos quiebran la pasividad del bloque, ícono de cuerpos inermes e improductivos, congelados en sus poses autorreferenciales, para acercarse al otro, para entrar en diálogo con el entorno, para interpretar los restos de la catástrofe¹⁷.

Redescubren su estatuto de huérfanos invirtiéndolo de signo. Vivir en la ausencia de un padre que pueda orientar sus

17 La imagen de los jóvenes protagonistas que, pese a todo, elaboran una personal interpretación de lo real, que aceptan enfrentar las ruinas de la historia para dar testimonio, evoca la pintura “Angelus Novus” de Paul Klee, que tanto obsesionó a Walter Benjamin, ayudándolo a tejer una profunda crítica del progreso. Para Benjamin este ángel con la boca abierta y las alas extendida, que fija su mirada en los horrores del pasado pero no puede detenerse, representa el progreso y es el signo de una cultura siempre más amnésica e inepta, incapaz de elaborar plenamente el pasado para poderse proyectar hacia el futuro. Los chicos del bloque, parafraseando la misma actitud del ángel, se mueven entre las ruinas del ayer, excavan entre los escombros del desastre, reanudando la narración, fragmentada e incompleta, de un pasado que no pasa. Como el ángel de Benjamin, están intentando “despertar a los muertos y recomponer lo despedazado” a través del acto de contar, decir, imaginar, están encarando las amnesias del presente en las memorias de las ruinas (1989, 183, n. 9).

acciones y determinar su destino significa redescubrir su huella¹⁸ en los escombros de un mundo en ruinas, en los bordes de la experiencia. Expuestos al riesgo de perder el mundo y, al mismo tiempo, perderse, intentan recuperarlo con todas sus energías, mostrando una disposición activa hacia lo real, redescubriendo sus sentidos y el sentido de la vida¹⁹.

La capacidad de imaginar y, mediante el poder de la imaginación, almacenar los recuerdos y convertirlos en memoria es central en la economía de la narración. Si toda la realidad a su alrededor parece ser amnésica y ausente, la protagonista sigue en su afán memorioso, almacena imágenes, palabras, fragmentos de la existencia, creando un contra-discurso, un discurso subversivo y móvil, capaz de quebrar el olvido y la amnesia que la rodea:

Pero ahora mi hermana carece de horizonte [...] se queda callada sólo para mirar fijamente la pared mientras *yo recuerdo* las imágenes de los tiras que guardo en mi celular y son esas imágenes las que me permiten recordar que mi hermana tiene la razón la mayor parte del tiempo. *Y pienso* que el celular que tenía antes, el mío, testimoniaba que el deseo de corrección de mi madre solo dañaba la frente de mi hermana....[...] Hoy ahora mismo todavía se me tuercen las rodillas cuando *me acuerdo* de la sangre en la pared, del abrazo interminable, del llanto operático de mi hermana (34, las cursivas son mías).

- 18 Massimo Recalcati (2014) analiza la decadencia de la autoridad paterna en la contemporaneidad y el tema de la herencia en su ensayo *El complejo de Telémaco* (sobre todo el capítulo 4, dedicado al tema de la transmisión). El psicoanalista sostiene que las patologías del presente, sobre todo la deriva narcisista y la hipertrofia de un yo extraviado, son el correlato de la paulatina fragmentación de la figura paterna en sus postulados centrales. Dada la irreversibilidad de dicha condición, el autor subraya la necesidad de salir del malestar de la pérdida, recobrando en el sentido más pleno la herencia de estos padres evaporados. Los hijos no tienen tan solo que esperar inmóviles (nuevos Telémacos) la vuelta del padre lejano, sino reconstruir sus huellas en la acción, en la praxis: recuperar su herencia en la ausencia.
- 19 Véase Arendt 2005, sobre todo el capítulo V, “La acción”.

Los dispositivos que le permiten actualizar este ‘trabajo de la memoria’ son a la vez tecnológicos y populares: de un lado, la palabra, el acto de contar, que, como hemos visto, presentifica los signos que el poder quiere borrar; del otro, todo género de pantallas (las cámaras, los celulares, las computadoras). Sabemos muy bien que las infinitas potencialidades de estos aparatos que mediatizan la relación entre los sujetos y el mundo ha eludido el circuito de ‘subalternidad’ que se inscribe en todo acto de producción, independizando a las ‘criaturas’ de sus ‘creadores’, en la disyuntiva entre *homo faber* y *homo creator*²⁰.

En la primera parte de la novela la red y la música parecen representar tan solo formas estériles de evasión a la violencia y al abuso, formas que tienen un valor de uso a disposición de los sujetos para olvidar y anestesiar su sentir. Por ejemplo, la protagonista logra sobrevivir a las vejaciones sexuales en el ciber gracias a los mecanismos de extrañamiento posibilitados por la web, gracias a la ‘visión’ del sitio ruso de moda alternativa:

Me bajo por media hora los calzones y dejo que me metan el lulo o los dedos adentro, hasta donde puedan. Nunca digo: sácame los dedos. No lo hago porque me concentro en el sitio ruso de moda alternativa que me absorbe tanto que mis ojos se pasean por mi cerebro clasificando las prendas de manera hipnótica (12).

También la música, como en el caso de los carnavalescos bailes de los esclavos confinados en los ingenios²¹, coincide

- 20 Según Anders, el hombre está trascendiendo sus confines, los límites de su misma humanidad, entrando en el reino de la hibridez y del artificio. Véase Anders 2011, sobre todo el capítulo sobre la vergüenza prometeica.
- 21 La referencia a los bailes de los esclavos africanos, única posibilidad de afirmación de sus culturas ancestrales en el ámbito de la tecnología del ingenio, reitera la misma ambigüedad que encontramos en los rituales de los chicos del bloque. De un lado, reflejan una modalidad de expresión de sus pulsiones, especie de afirmación de la libertad creativa e individual; del otro, coinciden con una simple forma de evacuación, de desahogo

exclusivamente con una forma de sublimación del sufrimiento y la desesperación:

Quiero llegar con el Omar hasta una música nueva, una esclavitud nueva que colme las noches de las copas de agua hasta que yo consiga bailar de manera decidida y pueda arrancarme de esta noche y de los gritos que nos desvelan a lo largo de todas las ventanas destrozadas por las culatas de las metralletas (46).

Sin embargo, en el noveno capítulo de la novela, significativamente titulado “Justo al atardecer del bloque”, ocurre algo: en un extraordinario vuelco, la pandilla del ciber, sacudida por el horror y el vacío durante el espacio de una milagrosa noche, logra romper la espiral de apatía que la rodea y empieza a reconsiderar su propia imperfección, su propia carne lastimada. Finalmente pueden mirarse, exhibir su dolor, aceptar lo que les está pasando; quieren decirlo y sobre todo, compartirlo:

El Lucho está intoxicado de sí mismo y entiendo lo que necesita de mí. Después del salvaje episodio de su herida no ha dejado de mostrar un sentimentalismo impredecible, errático. Había cien cuchillos tácticos Ontario 216-8300. Cuéntame los puntos que tengo en la cabeza, me ordena con una voz disminuida. Ya te los conté la semana pasada, tienes veinticinco. Cuéntamelos de nuevo, me pide, inclina la cabeza y repasa la cicatriz que todavía está enrojecida, irritada (59).

El ambiguo ‘contar’²² de los puntos coincide con una forma de presencia del otro, es una metáfora viva del profundo diálogo

de las pulsiones, necesario para poder soportar el orden concentracionario impuesto en las calles.

22 El motivo del ‘contar’ cruza la entera narración. Una de las principales obsesiones de la protagonista es contar todo lo que la rodea: cuenta el pan que queda a disposición para la familia, cuenta los pesos para comprarse la anhelada frica a la vuelta de la esquina,

entre los dos, de una necesidad urgente de acercamiento y de comprensión, de relación²³.

El Lucho permite que la protagonista le *cuenta* los puntos que tiene en la cabeza y, aunque no pueda aceptar radicalmente el alto grado de sus heridas, se pone a la escucha del *cuento* de su vulnerabilidad, consiente la evaluación de “la curva de su sufrimiento” y manifiesta su simpatía: su compasión, su co-participación.

Esta intrusión en el cuerpo del Lucho es reconocimiento mutuo, epifanía de una nueva condición del ser humano, en el otro y por el otro. La recuperación del sentido pleno de la vulnerabilidad, el descubrimiento de este lado otro del ‘cuerpo vulnerable’ despierta a los cuatro jóvenes de su anestesiada vida y los proyecta hacia una nueva forma de identificación y apertura, posibilitando una nueva vida para el barrio marginal, una nueva comunidad de seres en relación:

Mientras él se entrega a un pesar tolerable, sano, pienso en cómo se podrían remodelar los bloques para rejuvenecer. [...]

Me siento como si yo misma estuviera adentro de él navegando por su interior, invadiéndolo como una bacteria y asistiera al declive de un ciclo de angustia. [...]

cuenta el tiempo que le queda en el ciber, calcula los minutos de dolor que le imparte el lulo, cuenta las costillas del padre, los puntos del Omar. Sin embargo, la mujer sin nombre es artífice de otro cuento: cuenta las hazañas de la pandilla, especie de épica de la vulnerabilidad. Eltit despliega toda la ambigüedad del verbo “contar”, que significa al mismo tiempo enumerar elementos y narrar. Este movimiento semántico que pone en relación la enumeración de cantidades y el relato de un suceso es prisma y metáfora de una transformación más amplia, la creación de un mundo nuevo, un mundo que tenga sentido, que refleje una totalidad de sentido. La oscilación del verbo, que se disemina en toda la narración, se condensa aquí en un mismo escenario, donde el movimiento del significante da sentido a una serie de interesantes implicaciones.

23 Este pasaje subraya la necesidad de exponerse al otro, de dejarse penetrar por el rostro del otro, de quebrar las derivas persecutorias de la inmunidad y abrirse a la contaminación de la otredad.

Porque el Lucho es abiertamente simpático. Su simpatía le consiguió la mantención del ciber y entonces el Omar y yo llegamos detrás de él. Llegamos como una unión bloque. Llegamos aunque el Lucho nos acogió de una manera neutra, conservando la cautela del encargo... (60-61).

Al mismo tiempo, la protagonista puede rehuir todo sentimiento de individualismo y diferenciación y empezar a afirmar el quiebre de su 'identidad' y la apertura a una modalidad distinta del existir. Gracias al descubrimiento de su 'tipo común', logra desarmar el fuerte sentimiento de inmunidad que anima sus gestos y se adhiere a un proyecto de humanidad colectiva, abierta a la fragilidad, a la disolución, a la contaminación.

Soy multitudinaria, estoy en todas partes, me proyecto como Dios y me amplifico dotada de una esquila de divinidad. Pero no soy yo, somos el bloque que habita genéticamente en cada uno de nosotros (78).

Pero en esta mañana enteramente neutralizada por mi ánimo, comprendo con una sabiduría que me alarma que tengo la misión de representar a la parte más común de la humanidad y la zona más repetida del bloque (79).

El reconocimiento de su debilidad y la posibilidad de entrar en contacto con los demás recobrando el sentimiento de la relación tiene su equivalente metafórico en la imagen ambigua y polifacética de la 'Red'.

En el capítulo 15, titulado "Nacimos los tres el mismo día", el poder aniquilador de Internet deja paso a nuevos sentimientos de solidaridad, coparticipación del miedo, comunión del dolor:

Contra el miedo o por el miedo nos sumergimos en las redes y ocasionalmente nos encontramos, el Omar y yo. O el Lucho, el Omar y yo. Nos encontramos de manera súbita en las redes, en alguno de los sitios que visitamos y nos da miedo. A mí me da miedo y sé entonces que nada es imposible, que no existe seguridad alguna y

que el mundo no es como lo describen. Cuando me encuentro en algún sitio de las redes con el Lucho, comprendo que ya no queda ni siquiera un milímetro de salvación para nosotros... (88-89).

La potencialidad anárquica de la web les regala a los tres jóvenes nuevas posibilidades²⁴ o, mejor dicho, nuevos movimientos analógicos, nuevos pasajes de estado, nuevas resistencias: una resistencia que se funda en el reconocimiento de la debilidad y en la aceptación de la posibilidad de apertura al otro, de la contaminación, de la transformación, una resistencia que acepta el miedo, la vulnerabilidad, la debilidad como parte de la existencia:

Estamos parapetados en el ciber. Ya nos digitalizamos. Navegamos el cubículo para probar el primer video juego chileno. Un veloz juego de defensa diseñado por el Lucho, musicalizado por el Omar y perfeccionado por mí. Movemos el cursor con maestría. Empieza el juego. Y entonces aparecemos en la pantalla con el título que diseñamos: “Pakos Kuliaos”²⁵ (171).

Gracias a la relación, la comunidad de la red, rica de vínculos e interconexiones, puede volver a imaginar su futuro, se hace cargo del destino del mundo, aparece activamente en la escena de

- 24 Para Giuliana Calabrese (2017) los cuerpos fragmentados, deshumanizados y pixelados de los tres jóvenes se hacen transmisores de una inédita memoria digital. Una contranarración la suya que, mediante la deconstrucción de las dicotomías logo-falo-céntricas y el poder de evasión de la tecnología, instauran una nueva visión, un nuevo cuento de las hazañas de sus avatares, una nueva épica de la resistencia, electrónica, digital.
- 25 Como afirma Patricia Espinosa, el título del videojuego que aparece en la pantalla representa una forma jergal de resistencia contra el álgido monologismo del poder: “*Pakos kuliaos* es una expresión recurrente en Chile que se utiliza cuando los civiles se ven enfrentados a la violencia de las fuerzas policiales en manifestaciones callejeras. *Pakos* alude a la policía y *Kuliaos* es una transformación de la palabra *culiados* (culeados) que significa violados. La ‘k’ reemplaza la consonante ‘c’, tal como es usual en la grafía utilizada por los colectivos anarquistas en sus afiches o graffities” (2015: 105). Eltit se hace cargo de la palabra de los vencidos y la convierte en imagen. Épica posmoderna la del videojuego, última frontera de resistencia.

lo real e introduce nuevas posibilidades de existencia mediante una inédita narración. Los tres chicos proyectan el videojuego, diseñado por el Lucho, musicalizado por el Omar y perfeccionado por la protagonista. Un acto creativo y plural el suyo, original e irrepetible, sumamente vanguardista. La pandilla moviliza su capacidad imaginativa y vuelve a pensar el mundo como objeto viviente y frágil que hay que proteger y cuidar. Gracias a este inusitado juego, los chicos del bloque posibilitan un nuevo discurso, reactivando la realidad y dotándola de sentido. Mediante su gesto, que es acción-palabra-imagen, quiebran definitivamente el manto de pasividad inscrito en el universo global, aceptando su vulnerabilidad y volviendo a formas más humanas y solidarias de ‘reconocimiento’.

Y dejándome arrastrar por las seducciones cifradas en el epígrafe, me imagino a la misma Diamela Eltit integrando la pandilla del videojuego, en la piel de una inusitada “Juana de Arco electrónica”²⁶ que se dispone a relatar el cuento de los cuentos, la historia alternativa del mundo en el cual vivimos. Una épica de la vulnerabilidad que rescata cuerpos olvidados y ausentes y los ilumina gracias a la potencia de la significación. La autora construye una palabra que restituye al mundo sentido y esperanza, una palabra que, recobrando la lección del pasado, puede figurar un futuro posible y pensable, una comunidad posible y plural, capaz de hacerse cargo del mundo.

26 Severo Sarduy, en su ensayo homónimo, “Soy una Juana de Arco electrónica, actual”, escrito en 1985, se compara con la mártir diciendo: “Como la santa guerrera, oigo voces. No me ordenan ningún sacrificio, ninguna oblación de mi cuerpo, de mi persona. Sólo que no escribo más que para esas voces” (1999: 30). No es casual la cita del autor cubano por parte de Eltit. Sella una línea de continuidad entre la praxis creativa de los dos artistas: de un lado, la misma exuberancia oral, la tensión deseante que moviliza la escritura, el lenguaje como suplemento, aquel resto que abre la palabra a un abanico de infinitas posibilidades; Eltit y Sarduy, dos en uno, anarcobarrocos, lumpen, pasa-fronteras. Del otro, la dimensión testimonial, la palabra social, popular, el habla, prisma abierto sobre el mundo, lenguaje poshegemónico, última línea de fuga.



MOVIMIENTO DE SALIDA

SUMAR CUERPOS (DE)AMBULANTES Y PALABRAS DESOBEDIENTES

En las últimas seis novelas de Diamela Eltit el espacio público parece haber desaparecido, dejando paso a escenarios heterotópicos en serie como el supermercado, el cibercafé, el hospital, el bloque de viviendas. Estos terrenos anónimos, fuera del espacio real, reflejan las profundas transformaciones de la contemporaneidad globalizada, donde la posibilidad de recorrer informalmente la escena urbana y trazar nuevas significaciones gracias a la misma presencia y exhibición de cuerpos indóciles y disidentes ha dejado de existir. La desaparición de la plaza, junto a las figuras emergentes y singulares que la habitan, es el signo de una nueva época dominada por la hipersaturación y el anonimato: lenguajes sin fisuras ni excedencias, territorios sin grietas ni residuos, tiempos dominados por la velocidad y la oclusión.

En estos cuadros del nuevo milenio Eltit edifica inéditas formas de resistencia en la palabra, una palabra espacializada, escenario donde recomponer lo que queda del pasado: fragmentos y retazos de memoria, sobrevivencias.

La figuración de esta escena alternativa que ocupa el espacio etéreo del recuerdo y la postulación de un discurso disidente que roza los confines de la lengua disciplinada y esclava del mundo mercado se concretan en la exuberancia verbal de las protagonistas femeninas. El monólogo en primera persona de estas figuras marginales domina los textos y construye una poderosa zona rebelde, archivo alternativo de lo que no cabe en las representaciones rígidas del presente, espacio imaginativo y proactivo, donde el recuerdo del pasado, los valores de la militancia, el deseo de un mundo mejor y más justo, los sentimientos comunitarios y solidarios,

pueden tomar consistencia proyectándose hacia el futuro. Esta zona de dicibilidad y vivibilidad coincide con el cuerpo y la escritura: exhibición de la carne, la piel, los órganos, los huesos como terreno de cuestionamiento permanente, puesta en tela de juicio del orden establecido por las rígidas reglas del capitalismo y, al mismo tiempo, rehabilitación del acto narrativo, última y definitiva posibilidad para mantener en vida el pasado, sobre-viviendo al presente.

Es decir, el movimiento insumiso y anarquista de la significación es la figura dominante que se irradia en estas narraciones, fisurando el imaginario distópico de lo real, con sus alegorías de la pérdida y del fracaso.

Peregrinos e insubordinados

La última novela¹ de Diamela Eltit, *Sumar*², reanuda todas estas reflexiones en un himno al poder de la palabra; una palabra que lucha, se mueve, se pone en marcha, quebrando la inmovilidad (o la extrema velocidad) de las representaciones traslúcidas y amnésicas de un presente cristalizado en el instante y determinado por el permanente ciclo de compra y venta que domina el escenario de la globalización. La protagonista de la narración es una voz en primera persona que cuenta la historia de una marcha, la marcha más imponente e impresionante del nuevo siglo: doce

1 Las observaciones aquí reunidas son el reflejo de mis primeras impresiones tras la lectura del manuscrito facilitado por Diamela Eltit. A ella van mis agradecimientos por la generosidad, la presencia y el fértil intercambio.

2 Ya desde el mismo título el lector oscila en la ambigüedad del verbo “sumar”, del latín medieval *summare*, significa tanto añadir, agregar, reunir en una sola varias cantidades homogéneas, como resumir, compendiar, abreviar una materia extensa y difusa. El acto de sumar y la acción de resumir se superponen en el escenario narrativo abriéndose a significativas sugerencias: por un lado la suma, el cuento de las monedas y la agregación de la resistencia en una marcha. Por otro, la figuración de una obra de síntesis que entreteje un tupido diálogo con el imaginario narrativo de las últimas seis novelas de la autora, a partir de *Los trabajadores de la muerte*.

mil quinientos kilómetros en trescientos setenta días³ para llegar a La Moneda y movilizar su arquitectura rígida. Una asamblea de ambulantes con un único objetivo: figurar el golpe, rehabilitar la memoria de aquel estallido, de aquel quiebre que cambió el escenario chileno para siempre, recordar el proyecto comunitario de Allende, convocando en la escena narrativa un catálogo de imágenes de los grandes movimientos de izquierda (el ejército rojo, la resistencia española, las luchas anarquistas y feministas chilenas de principios de siglo).

Es más, la marcha quiere atacar la estructura monolítica de la ‘moneda’, trágico emblema del mundo-mercado donde la única actividad posible coincide con el comercio, la compra y la venta⁴, y lo hace a través de una resistencia verbal: el cuento

- 3 El quiebre del monolítico signo de la moneda se edifica gracias a la apertura de la significación a una cadena de resonancias de episodios épicos de las resistencias de izquierda, resonancia que encuentra su referente central en la Larga Marcha que emprendieron las tropas del Ejército Rojo huyendo del ejército de la República de China, entre 1934 y 1935. La dureza del viaje, la pérdida de hombres debida al hambre y al frío y el largo recorrido –doce mil quinientos kilómetros en trescientos setenta días–, convirtieron esta marcha en una de las hazañas más importantes del partido comunista chino. La marcha protagonizada por la comunidad de Eltit que evoca dicho precedente, por un lado, quiebra la monolítica presencia del mundo-mercado, por el otro, reafirma el recuerdo de Allende y el escenario del Golpe, núcleo temático clave en la escena de escritura de Eltit. La resonancia de distintas figuras rebeldes que animan la narración –la memoria de la Gran Marcha, la presencia entre los ambulantes de una serie de figuras que protagonizaron las luchas chilenas anarquistas (Casimiro Barrios) y feministas (Ángela Muñoz Arancibia) de principios de siglo, el mismo epígrafe que da voz a una de las tantas cartas de petición redactadas durante la dictadura militar en Chile– subraya la voluntad de edificar una escena emblemática de la resistencia, un inédito lugar de la memoria en el cual se combinan un mosaico de experiencias de rebeldía e insubmisión: palabras que rompen el silencio, palabras portadoras de una verdad alternativa, palabras que no mienten, palabras que todavía no habitan el olvido. En los escenarios del mundo globalizado (Europa, China, las Américas...) donde las ideologías parecen haberse evaporado, transformando la realidad en un gran mercado, la única resistencia posible reside en el recuerdo del pasado, un recuerdo proactivo, que despierta la movilización: mover y re-mover el olvido, la amnesia.
- 4 La ambigüedad entre La Moneda como símbolo del proyecto comunitario y popular instalado con el gobierno de Salvador Allende y la moneda como unidad representativa

alternativo de las hazañas del pasado, la voluntad de sacudir los signos inanimados que describen el presente, la proyección hacia una dimensión comunitaria, donde la presencia omnicompreensiva del 'yo' ha dado paso a un saber más acogedor y extensivo, expresión del 'nosotros' representado por la yuxtaposición de diferentes fisicidades, con sus gestos, sus movimientos, su alianza que se transforma en acción⁵.

La mujer y su tocaya Aurora Rojas⁶, dos cuerpos en uno, habitan (anárquicamente) un escenario posapocalíptico, saturado de poderosos aparatos de control –los drones que inoculan el miedo– capaces de borrar los confines entre tierra y cielo⁷.

del precio asignado a los objetos es una constante que acompaña la marcha y la resistencia de los ambulantes (los ambulantes de Eltit son los mismos de siempre: ambulantes de un mercado marginal, versión 'sudaca' del mundo global). La asamblea en marcha quiere alcanzar la moneda para deshabilitar su poder y, al mismo tiempo, rehabilitar el mensaje originario instalado en La Moneda por Salvador Allende, antes del derrumbe. Es importante subrayar la presencia de la simbología del Golpe como interrupción irrevocable en la vida de los chilenos. La autora recupera esta figura para abrir sus significaciones e imaginar un posible punto de fuga, un nuevo estallido determinado por la inestabilidad anárquica de la marcha, la exhibición de los cuerpos indefinidos, inorgánicos, ambulantes, afirmación de una palabra alternativa y rebelde, memoria de resistencia. Otro elemento que puede abrir la reflexión es la misma imagen de La Moneda en el presente. Este espacio público, emblema del gobierno y de lo político, ahora se ha convertido en un lugar dominado por actividades comerciales: tiendas de lujo, bares, cines, teatros... todo a la venta: una paradójica Moneda esclava de la moneda. Otra razón para escavar fisuras en el espacio de la moneda.

- 5 Véase Butler 2017, sobre todo el capítulo 5, donde la filósofa reflexiona sobre la soberanía popular y la libertad de reunión. Butler subraya la importancia de la presencia viva de estas fisicidades que componen la asamblea popular, un 'nosotros' que 'aparece', exhibiendo sus cuerpos junto con sus instancias. Las teorías de Butler se reflejan en la peculiar construcción de la marcha de Eltit.
- 6 Todos los componentes de la asamblea ambulante tienen una correlación con figuras de resistencia del pasado chileno. El evidente signo eufórico de este nombre, que ya de por sí evoca la posibilidad de un nuevo nacimiento de la lucha revolucionaria, tiene un importante correlativo histórico en la figura de Gonzalo Rojas, poeta e intelectual chileno que se exilió a Alemania durante la dictadura de Pinochet.
- 7 En realidad, en la escena inicial de la novela, la tierra y el cielo parecen haber desaparecido. En su lugar, la intensa imagen de una nube que filtra y altera el mundo real, desfigurándolo. Esta presencia penetrante que amanta el mundo es metáfora de la red

Su único objetivo es completar la gran marcha, el cuento de la gran marcha, el sueño de la gran marcha, gracias al poder que le otorga su organismo lastimado pero resistente:

este cuerpo que tenemos, arcaico, milenario y siempre en tensión con los inestables músculos de nuestras piernas [...] que nos empujó a recorrer las calles, arrastrar un cierto aire fantasmal, el hábito de un pasado más circular, la repetición de las columnas, el histórico fracaso encubierto tras una fachada de leve optimismo.

Estas nuevas metatestigos de papel iluminan una serie de zonas discursivas que los lenguajes institucionalizados censuran y olvidan; la suya es una forma de movilizar la escritura para ‘decir’ una verdad incómoda, ocultada: inéditas protagonistas de un coro griego que elevan su voz para dar cuerpo a un pasado que no pasa, para sumar voces contracorriente, censuradas y ocultas.

El grupo de ambulantes anarquistas que conforma la asamblea y se pone en camino para manifestar su verdad sobre la consistencia íntima de la moneda encarna el gesto (y el testimonio) de todos los ciudadanos en su intento de restaurar la memoria del pasado y visibilizar ciertas zonas oscuras de la historia oficial mediante la reconstrucción de las (muchas) fallas de la arquitectura trágica de los años de la dictadura. La presencia en el texto, ya a partir del mismo epígrafe, de la transcripción de algunas cartas de petición (Morales 2000b) confirma esta hipótesis: la escritura de Diamela Eltit vuelve a iluminar el inicuo destino de los desaparecidos, re-cita los testimonios de esta tragedia colectiva como forma de reparación de los errores y horrores del pasado. Una reparación que no significa un desagravio, un ajuste de cuentas que

y de su constante intervención en la organización de nuestras existencias. Su actividad de mediación y almacenamiento de ideas, objetos, cuerpos está convirtiendo el mundo en una gran pantalla que filtra nuestra visión condicionándola y pre-orientándola.

posibilite el olvido, sino todo lo contrario: es una tensión hacia la visibilización y reapropiación de la escena pública (la ciudad) y expresión plena de instancias ocultadas y negadas. La marcha y la movilización de la palabra son figuraciones diferentes de un mismo anhelo por la reconstitución de la trama social y civil, deseo de restauración de una comunidad en la memoria.

El recuerdo (y la superposición) de diferentes formas y modelos de resistencia, el relato de las hazañas que han acompañado la aspiración a un mundo más justo, libre y solidario, la elaboración de una personal mitología de 'lo rebelde' en el cuerpo lastimado de las heroínas sin nombre que edifican la arquitectura de la última estación narrativa de la autora, contribuyen a trazar un preciso horizonte literario, una zona de escritura que potencia el ejercicio testimonial y la irradiación de narraciones menores.

La marcha

La marcha, por un lado, se convierte en una polifacética figuración de resistencia (el itinerario rebelde hacia La Moneda) y descripción de la sustancia trágica del mundo en que vivimos (dominado por la moneda); por el otro, es metáfora viva de la praxis de la escritura, movimiento incesante de desvelamiento, de deconstrucción, de apertura de la significación.

Diamela Eltit re-presenta la misma escena ya encontrada en el *explicit* de *Los trabajadores de la muerte*: la serie de ambulantes y la niña del brazo mutilado ahora se convierten en los protagonistas de una marcha, con sus cuerpos plurales y sus instancias nómadas. El sueño del porvenir que abre el ciclo narrativo sobre la globalización parece terminar con esta novela que recolecta y reagrupa las imágenes incubadas en la imaginación de la niña mutilada: un cuerpo femenino y múltiple que teje el cuento de sus peripecias en el mundo (*Impuesto a la carne*), una comunidad ambulante ávida de ciudad y de sus efímeras

mercancías (*Los trabajadores de la muerte*); sujetos precarios frente a la esclavitud de los objetos (*Mano de obra*); la nube, emblema de violencia y liberación (*Fuerzas especiales*); el poder del testimonio (*Puño y letra*); todas estas figuras se condensan en la gran marcha hacia La Moneda. Sin embargo, el movimiento no cruza territorios inhóspitos pero libres, horizontes posibles, anárquicos modelos para armar, sino un universo normado, predefinido, saturado, donde no hay posibilidad alguna de recuperación, recomposición y restauración⁸. Concreción de un deseo de resistencia edificado sobre los restos de las últimas utopías, la marcha no representa el itinerario de una redención posible, camino hacia la elaboración de un mundo más justo e igualitario: la tensión y el deseo han dejado de coincidir en un proyecto. La asamblea de ambulantes tiene mucho que ver con los miles de personas víctimas del escenario geopolítico actual, seres humanos que huyen de los contextos de guerra y violencia para encontrar un espacio de acogida, un territorio que los albergue y los deje simplemente (sobre)vivir.

La comunidad no pretende refundar un mundo mejor, quiere diseñar y marcar el último terreno de resistencia frente al abismo, la aniquilación frente a un escenario apocalíptico, un apocalipsis sin fin. Se trata de una resistencia íntima que reside en el mismo cuerpo, un cuerpo que todavía sabe movilizarse, que posee las energías para fisurar la superficie estática del planeta y explorar sus confines, revelando el secreto de los territorios más oscuros. La última voluntad de esta asamblea ambulante es registrar y ratificar los miles de cadáveres anónimos que pueblan la tierra, esta “gran

8 El modelo dominante de todos los escenarios que protagonizaron las grandes luchas revolucionarias del pasado ahora es el capitalismo. La analogía entre la Gran Marcha y las luchas revolucionarias chinas se amplifica en el prisma de la reforma económica que a partir de 1978 supo convertir el país en una de las potencias más desarrolladas del mundo. La transformación de la economía planificada en economía de mercado determinó el aumento de la violencia y la desigualdad social.

fosa mortuoria que jamás será explorada por la ineficiente tarea que realizan los cronistas de los desastres del mundo”, ‘sumarlos’, hacerse cargo de sus paradójicas presencias en la ausencia, hacerlos re-aparecer en un discurso en clave menor.

Eltit construye un coro trágico de abusos e iniquidades que grita un único mensaje, comunitario y definitivo, capaz de recobrar la voz de los ausentes. Su comunidad renovada comparte la misma consistencia de los miles de ciudadanos bloqueados en una arista, congelados en un pliegue, ciudadanos expulsados del espacio público y en búsqueda de representación: “Somos sombríos. Semihumanos o subhumanos. Un tipo progresivo de zombis pobres que conservan ciertas esperanzas en la poca carne que nos resta”. Al mismo tiempo, su obstinada voluntad de ‘aparición’ le permite postular posibilidades alternativas para el futuro, paradigmas diferentes que puedan reactivar la imaginación y la transformación. Esta afirmación de la diferencia reside en el reconocimiento de la vulnerabilidad y la precariedad de lo corporal. Los cuerpos de Eltit son cuerpos indefinidos, imperfectos, incompletos, abiertos al otro. Son cuerpos múltiples que no aceptan pensarse como sujetos, individuos, organismos. Cuerpos comunes que reclaman la exposición al otro, la tensión hacia el otro.

Heróes 4.0

En las páginas de *Sumar* la autora vuelve a reflexionar sobre la posibilidad de quebrar la perfección de la unidad mediante la figuración de la misma protagonista, dos en una, ella y su tocaya. Es más, la presencia de cuatro nonatos que reclaman su rol en el movimiento colectivo a través de quejas y proclamas es síntoma de la voluntad de subrayar la necesidad de repensar el sujeto, de dinamizarlo, de mover y remover sus confines. Romper la tiranía del uno y volver a pensar el mundo como ‘red’ de relaciones

inextricables puede posibilitar nuevas formas de afirmación de la existencia con el otro⁹:

Quiero olvidar para siempre tanto lo innecesario como lo negativo. Olvidar la imagen encontrada en la cueva, mi imagen, la del feto cromañón en que me he convertido y meditar de una forma inédita para mí, novísima y hasta futurista, porque necesito entender bien los ojos horizontales de mis hijos antes de que nazcan. Mucho antes de que posean sus nombres.

Gracias a la proximidad del otro que no se puede asimilar ni expulsar, el otro que nos habita, se puede volver al mundo: en el prisma de una precariedad recobrada, se puede actuar y re-crear un universo posible, un mundo pensable en su ‘definición’, un mundo vivible para todos.

La figura de los nonatos parece encarnar esta última esperanza. Estos “nonatos perpetuos en estado de alerta” ya de por sí representan una dimensión inédita: todavía no existen, no han acontecido, no pueden afirmar su condición de sujetos. En este estadio límite, los nonatos celebran “la oscuridad y el caos”, distorsionan el tiempo, cambian las reglas, diseminan los confines entre lo inteligible y lo ininteligible.

Ambiguos hijos de la deriva capitalista del presente¹⁰, se convierten en los últimos portadores de las cartas de petición

9 Véase Nancy 2006: 90-108.

10 Con sus caras achinadas, llevan en su misma carne los efectos del neoliberalismo incipiente. Extranjeros a sí mismos, conjugan cierta ‘esclavitud de la moneda’ con la capacidad de resistir y reclamar por los constantes insultos que reciben. Su capacidad de proponerse el “inicio de un movimiento permanente para exiliarse de los cuerpos y encabezar ellos mismos la deriva ambulante” se forja en los mismos límites que condicionaron su nacimiento: las nuevas tecnologías de la red, las nuevas digitalizaciones de sus cuerpos. Esta rebeldía de los nonatos subvierte las mallas de la web 4.0, es una forma de evasión de la uniforme “digitalización del mundo” y de los sujetos (la realidad aumentada, los *alter-ego* digitales), del control extensivo de la información (la esclavitud de los *big data*), de la velocidad de la comunicación. El eco de este gesto,

incrustadas en la novela, los testigos definitivos de su verdad. Sus cuerpos inestables e indefinidos exhiben la tragedia sin voz de miles de ciudadanos y, al mismo tiempo, presentan una alternativa posible, grabada en sus mismos cuerpos permanentemente expuestos a la alteridad.

Los nonatos, con su obsesión para registrar todos los detalles de la “escena del crimen”, la consistencia misma del desastre, el retrato vívido de la tragedia, con su actitud de rebeldía frente al poder de la nube, desconocen la acción “temblorosa y oportunista” de ciertos dioses oscuros y se convierten en héroes de una nueva épica de la resistencia, una épica del nuevo milenio, una épica 4.0. A través de la ‘lectura coral de la carta’, el rescate del testimonio de vidas quebradas y el poder de la narración se oponen a la operatividad de lo digital, al mero cálculo, prefiriendo el cuento, un relato rebelde capaz de despertar a los muertos.

Sus cuerpos imperfectos e insumisos, sus voces agudas, hijas de un dios menor, no se conforman con la tiranía de la nube e inauguran un inédito territorio de resistencia y de dicibilidad, de afirmación de una visión del mundo, un mundo en común. La visión del rayo devuelve a los nonatos el *nomos* de la tierra, una línea firme donde rehabilitar el pensamiento, el conocimiento, la presencia del otro, su dolor¹¹. “Los nonatos desvelados (colgados del wifi de la esquina) están cautivos de sus celus. Sí, absortos, observando como cae el poderoso rayo en el medio del extenso campo de maíz”.

de este movimiento permanente, se encuentra en el cierre de *Fuerzas especiales*, con el videojuego que exhibe los cuerpos fragmentados –pixelados– de los protagonistas, y en la inédita figura de la madre clavada en una cruz digital que cierra el relato mítico de *Los trabajadores de la muerte*.

11 Véase Han 2014b: 77-80.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Diamela Eltit

- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: El Ornitorrinco, 1983.
- . *Por la patria*. Santiago de Chile: El Ornitorrinco, 1986.
- . *El cuarto mundo*. Santiago de Chile: Planeta, 1988.
- . *El padre mío*. Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1989.
- . *Vaca Sagrada*. Santiago de Chile: Planeta, 1991.
- . “Errante, errática”. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993: 17-25.
- . *Los vigilantes*. Santiago de Chile: Sudamericana, 1994.
- . *El infarto del alma*. Libro documental con fotografías de Paz Errázuriz. Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1994.
- . *Los trabajadores de la muerte*. Santiago de Chile: Seix Barral, 1998.
- . *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Planeta, 2000.
- . “Las dos caras de la moneda”. *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Ed. Leonidas Morales. Santiago: Planeta, 2000: 17-24.
- . *Mano de obra*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2002.
- . *Puño y letra. Juicio Oral*, Santiago de Chile: Seix Barral, 2005.
- . *Jamás el fuego nunca*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2007.
- . *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política, ensayos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.
- . “La memoria-pantalla. Acerca de las imágenes públicas como políticas de la desmemoria”. *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2003: 101-107.
- . “¿Qué eres?”. *Provisoria-mente. Textos para Diamela Eltit*. Comp. Antonio Gómez. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007: 13-23.
- . “Colonizadas”. *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Comp. Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009: 81-94.
- . *Impuesto a la carne*. Santiago: Seix Barral, 2010.
- . *Fuerzas especiales*. Santiago: Seix Barral, 2013.
- . “En la zona intensa del otro yo misma”. *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2016: 377-392.
- . *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2016.

Bibliografía consultada

- Achugar, Hugo. "Historias paralelas/ejemplares: la historia y la voz del otro". *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ed. John Beverley e Id. Lima-Berkley: Latinoamericana Editores, 1992: 75-76.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pretextos, 2000 [1998].
- . *Estado de excepción. Homo sacer II, 1*. Valencia: Pre-Textos, 2004 [2003].
- . *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2006 [1995].
- Anders, Günther. *La obsolescencia del hombre. Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Madrid: Pre-Textos, 2011 [2002].
- Arendt, Hanna. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005 [1958].
- Assman, Jan. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi, 1997 [1992].
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke U. P., 1999.
- Barrientos, Mónica. "El juego de la representación en *Puño y letra* de Diamela Eltit". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño. Madrid: Iberoamericana/Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009: 191-199.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 1997 [1953].
- . *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1999 [1957].
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 2007a [1977].
- Bauman, Zygmunt. *Vida de consumo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007b.
- Beck, Ulrich. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós, 1998.
- . *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI, 2002 [1992].
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires/Madrid: Taurus. 1989 [1940]: 15-57.
- . "Tesis de filosofía de la historia". *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires/Madrid: Taurus, 1989 [1940]: 175-191.
- . "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991 [1916]: 59-74.
- . "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov", *El narrador*. Santiago: Metales Pesados, 2008 [1936]: 59-128.
- Berenguer, Carmen, ed. *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1990.
- Beverley, John. *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

- Blanco, Fernando. “Poéticas de alienación y muerte en *Mano de obra*”. *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Ed. Bernardita Llanos. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 173-201, 2006.
- . *Desmemoria y pervisión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010.
- Brito, Eugenia. *Campos minados: literatura post-golpe en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1990.
- . *Ficciones del muro: Brunet, Donoso, Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004.
- . “Utopías y quiebres en la narrativa de Diamela Eltit”. *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Ed. Bernardita Llanos. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006: 19-32.
- . “Los espacios significantes en *Por la patria*”. Diamela Eltit: redes locales, redes globales. Ed. Rubí Carreño. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009: 33-47.
- . “Una escritura de tramos desiguales: el barroco de Diamela Eltit desde *Lumpérica* a *Jamás el fuego nunca*”. *Políticas de la narrativa ficcional de Diamela Eltit. Estudios críticos desde Latinoamérica*. Santiago de Chile: Garceta ediciones, 2017: 209-230.
- Brunner, José Joaquín. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: FLACSO, 1981.
- Burich Oyarzún, Yasna Elizabeth. “El cyborg como dispositivo de resistencia al biopoder en *Impuesto a la carne* (2010) y *Fuerzas especiales* (2013) de Diamela Eltit”. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 27.1 (2013): 90-104.
- Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 2005.
- . *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2006 [2004].
- . *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós, 2010 [2009].
- . *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós, 2017 [2015].
- Cacciari, Massimo. *La ciudad*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010 [2009].
- Calabrese, Giuliana. “Cuerpos pixelados y actualización de la memoria. Resistencia electrónica en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit”. Ponencia presentada en el II Congreso de Literatura y Derechos Humanos, *Nuevas violencias, Nuevas resistencias*, Morelia, noviembre de 2017.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Capote Cruz, Zaida. “Cuerpo y espacio urbano”. *Casa de las Américas*, n. 259-260 (2010): 184-191.
- . “Cuerpos bicentenarios (saqueados pero resistentes)”, *La ventana. Revista de estudios de género*, vol. 4, n. 33, ene-jun. (2011): 321-333, <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-94362011000100013&script=sci_arttext> (consultado en febrero de 2018).

- Cárdenas, María Teresa. "Diamela Eltit Malabarista del lenguaje. *Fuerzas especiales*, Seix Barral, 2013". *Revista de Libros de El Mercurio*. Domingo 16 de Junio de 2013, <<http://letras.mysite.com/delt200613.html>> (consultado en febrero de 2018).
- Carreño Bolívar, Rubí, ed. *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- "Eltit y su red local/global de citas: rescates del fondo y del supermercado". *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Ed. Bernardita Llanos. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006: 143-171.
- . *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007.
- Cerutti, Furio. *Identità e politica*. Laterza: Roma-Bari, 1996.
- Coady, C.A.J., *Testimony: A Philosophical Study*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Corbin, Mega. "Archiveras anarquistas: Corporal Testimony in the Work of Diamela Eltit". *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana* 1.1 (2013): 1-17, <<http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/29>> (consultado en febrero de 2018).
- Coromines, Joan y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Obra completa*. Madrid: Editorial Gredos, 1991-1997.
- Curi, Umberto. *Straniero*. Milano: Cortina, 2010.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Conocer desde el sur. Para una cultura política emancipatoria*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, 2006.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattary. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1978 [1975].
- . *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1988 [1978].
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1986 [1967].
- Eliade, Mircea. *Nacimiento y renacimiento: el significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Kairós, 2001 [1958].
- Espinosa, Patricia. "Fuerzas especiales de Diamela Eltit: la microhistoria de la derrota y la resistencia del sujeto menor". *Taller de Letras* 53 (2013): 223-240.
- . "Fuerzas especiales de Diamela Eltit: una cartografía de la derrota popular". *Hispanamérica* 131 (2015): 105-108.
- . Ed. *Políticas de la narrativa ficcional de Diamela Eltit. Estudios críticos desde Latinoamérica*. Santiago de Chile: Garceta ediciones, 2017.
- Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003 [1998].
- . *Bíos. Biopolítica e filosofía*, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 2004.
- . *Inmunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 2005 [2002].
- Feldman, Ron H., ed. *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in Modern Age*, Nueva York: Grove Press, 1978: 250-251.

- Forcinito, Ana. “Estética y erráticas de la escritura”. *Memoria y nomadías: género, cuerpos en los márgenes del postfemenismo*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2004.
- . “Desintegración y resistencia: corporalidad, género y escritura en *Mano de obra* de Diamela Eltit”. *Anclajes*, XIV, 1 (2010): 91-107.
- Foucault, Michel. “Des espaces autres (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967)”, *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46-49.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 1988.
- . *La historia de la sexualidad: la voluntad de saber*. Tomo I. México: Siglo XXI, 2006 [1976].
- . *El nacimiento de la biopolítica. Curso al Collège de France 1978-1979*, Madrid, Akal, 2008 [2004].
- Franco, Jean. *Una modernidad cruel*. México: Fondo de cultura económica, 2016.
- Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza, 2011 [1912].
- Fusillo, Massimo. “Fra epica e romanzo”. *Il romanzo. Vol. II Le forme*. Ed. Franco Moretti. Torino: Einaudi, 2002: 5-35.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995a [1990].
- . *Ciudadanos y consumidores. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalvo, 1995b.
- Giglioli, Daniele. *Senza trauma: scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata: Quodlibet, 2011.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de cultura económica, 2000.
- Green, Mary. *Diamela Eltit. Reading the Mother*. London: Tamesis, 2007.
- Han, Byung-Chul. *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder, 2016 [2013].
- . *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2014a [2012].
- . *En el enjambre*. Barcelona: Herder, 2014b [2013].
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Imperio*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002.
- Hasbún, Sofía y José Silva. “Diamela Eltit: Los sistemas hegemónicos generan sujetos desamparados y desolados”. *Plagio*, 2007, <<http://www.letras.mysite.com/de081007.html>> (consultado en marzo de 2018).
- Izquierdo Fernández, Gonzalo. “Octubre de 1905. Un episodio en la historia social chilena”, *Historia* 13 (1976): 55-96.
- Jazmín, Lola E., “Entrevista a Diamela Eltit”, *Las últimas noticias* (Santiago de Chile, 7 de noviembre), (2005): 35.
- Kirkpatrick, Gwen. “El ‘hambre de ciudad’ de Diamela Eltit: forjando un lenguaje del Sur”. *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Ed. Bernardita Llanos. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2006: 33-68.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987 [1985].

- Lacoste, Pablo. "Vinos, carnes, ferrocarriles y el Tratado de Libre Comercio entre Argentina y Chile (1905-1910)". *Historia*, nº37, Vol. I (enero-junio 2004): 97-127.
- Lazzara, Michael. "Diamela Eltit: Mi causa era siempre la libertad creativa". *Los años de silencio: conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002: 111-154.
- . *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007.
- . "Estrategias de dominación y resistencia corporales: la biopolítica del supermercado en *Mano de obra*, de Diamela Eltit". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño. Madrid: Iberoamericana/Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009: 155-164.
- Lértora, Juan Carlos. "Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor". *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993: 27-35.
- . *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993.
- . "Apuntes sobre un manuscrito. *Los trabajadores de la muerte*". *Creación y resistencia. La narrativa de Diamela Eltit 1983-1998. Nomadías, serie monográfica*. Ed. María Inés Lagos. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000: 151-163.
- Leskinen, Auli. "La novela del nuevo milenio: *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit, alegoría del cuerpo moribundo de la utopía revolucionaria de América Latina". *Debate Feminista*. Año 19, vol. 37 (2008): 249-254.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2002 [1983].
- Llanos, Bernardita. "Pasiones maternas y carnales en la narrativa de Diamela Eltit". *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006: 103-141.
- . *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile. Brunet, Bombal, and Eltit*. Lewisburgh: Bucknell University Press, 2009.
- Luis Mora, Vicente. "Afasia parlante". *Diario de lectura*, 2012, <<http://vicenteluis-mora.blogspot.it/2012/07/afasia-parlante.html>> (consultado en marzo de 2018).
- Maffesoli, Michel. *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades postmodernas*, México: Siglo XXI, 2004 [2000].
- Malinowsky, Bronislaw. *Una teoría científica de la cultura*. Madrid: Sarpe, 1984 [1944].
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe, 1983 [1955].
- Masiello, Francine. "Los trabajadores de la muerte. Estética y mercado". *Creación y resistencia. La narrativa de Diamela Eltit 1983-1998. Nomadías, serie monográfica*. Ed. María Inés Lagos. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000: 167-182.
- . *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.

- Matus, Álvaro. “Escritora de avanzada”. Revista de libros de *El Mercurio*, 4 de noviembre de 2005.
- . “Esta es una novela del derrumbe”. Revista de libros *El Mercurio*, 15 de julio de 2007.
- Mignolo, Walter. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1978.
- . *La idea de América latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007 [2005].
- Mimoso-Ruiz, Duarte. *Médée Antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. Paris: Ophrys, 1982.
- Monsiváis, Carlos. “La ciudad de México: un hacerse entre ruinas”. *El paseante*, 15-16 (1990): 10-19.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1991.
- . *Sueño con menguante. Biografía de una machi*. Santiago de Chile: Sudamericana, 1999.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- . “El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política”. *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Diamela Eltit. Edición y prólogo de Id. Santiago de Chile: Planeta, 2000a.
- . Morales, Leonidas, ed. *Cartas de petición: Chile 1973-1989*. Santiago de Chile: Planeta, 2000b.
- . *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004.
- Moretti, Massimo. *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cen'anni di solitudine*. Torino: Einaudi, 1994.
- Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago: LOM-ARCIS, 1997.
- Muñoz Cortés, Víctor. *Sin Dios ni patronos. Historia, diversidad y conflictos del anarquismo en la región chilena (1880-1990)*. Valparaíso: Mar y Tierra Ediciones, 2013.
- Nancy, Jean Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile, LOM, 2000 [1986].
- . *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros, 2006 [1996].
- Noemi, Daniel. “De Puño y letra. Justicia, documento, ética”. *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño. Madrid: Iberoamericana/Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009: 201-213.
- 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 recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit”. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993: 83-95.
- . “El deseo de los condenados: constitución y disolución del sujeto popular en dos novelas de Diamela Eltit, *Por la patria y Mano de obra*”. *Diamela Eltit:*

- redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño. Madrid: Iberoamericana/Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009: 91-102.
- Ortega, Julio. "Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad". *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993: 53-81.
- . *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago de Chile: LOM, 2002.
- . "El polisistema narrativo de Diamela Eltit". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño. Madrid: Iberoamericana/Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009: 49-59.
- Ostrov, Andrea. *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción, 2004.
- Pageaux, Daniel Henry. "Acerca de la noción de imaginario". *El corazón viajero. Doce ensayos de literatura comparada*. Valencia: Tirant lo Blanc, 2007.
- Pastén, Agustín. "Radiografía de un pueblo enfermo: la narrativa de Diamela Eltit". *Contra Corriente*, vol. 10, n. 1 (2012): 88-123, <www.ncsu.edu/acontracorriente> (consultado en enero de 2018).
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1998 [1950].
- Perassi, Emilia. "Testis, superstes, testimonium. Colectivizar la memoria: la literatura italiana y la dictadura militar argentina". *Confluencia*, vol. 29, n. 1 (2013): 23-32.
- Pino, Miriam. "Ficción y crónica anarcobarroca en *Impuesto a la carne* (2010) de Diamela Eltit", *Amerika* 10, 2014, <<http://amerika.revues.org/4824>> (consultado en enero de 2018).
- Pulcini, Elena. *La cura del mondo. Paura e responsabilità dell'era globale*. Torino: Bollati e Boringhieri, 2009.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Ed. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000: 201-246.
- Recalcati, Massimo. *El complejo de Telémaco. Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- Richard, Nelly, ed. *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, 1987.
- Richard, Nelly. "Tres funciones de la escritura: deconstrucción, simulación, hibridación". *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993: 37-51.
- . *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.
- . *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2010.
- . "Tres recursos de emergencia: las rebeldías populares, el desorden somático y la palabra extrema", 2012, <<http://www.letras.mysite.com/eltit091202.htm>> (consultado en enero de 2018).

- Ricoeur, Paul. "L'herméneutique du témoignage". *Le Témoignage, Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome*. Ed. Enrico Castelli. Paris: Aubier-Montaigne, 1972: 35-61.
- . *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004 [2000].
- Rivera Soto, José Antonio. "La muerte del tiempo utópico en *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit". *Acta literaria* 39 (2009): 125-130.
- Rojas, Sergio. *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Chile: Sangría, 2012.
- Rojas, Carolina. "Fuerzas especiales, nueva novela de Diamela Eltit". Revista digital *Resonancias*, 1 de septiembre 2013, <<http://www.resonancias.org/content/read/1530/fuerzas-especiales-nueva-novela-de-diamela-eltit-por-carolina-rojas-n/>> (consultado en enero de 2018).
- Sarduy, Severo. *Obra completa*, Tomo I. Madrid: Archivos, 1999.
- Scarabelli, Laura. "La narrativa de Diamela Eltit y los límites del testimonio latinoamericano". *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 4, n. 2 (2012): 297-312 <<http://confluenze.unibo.it/article/view/3445>> (consultado en enero de 2018).
- . "Corpi sotto assedio, all'ombra del Bicentenario". *Imposta alla carne*. Diamela Eltit, trad. de Natalia Cancellieri. Roma: Atmosphere Libri, 2013: 171-176.
- . "Impuesto a la carne de Diamela Eltit: etica, estetica e politica della corporeità", *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea* 14 (2015): 185-202.
- . "La parola possibile. Diamela Eltit e la pratica della testimonianza". *La letteratura di testimonianza in America latina*. Ed. Emilia Perassi e Id. Milano: Mimesis, 2017a: 347-364.
- . "Amar al testigo en-posible. *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz". *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Ed. Serena Cappellini e Id. Milano: Ledizioni, 2017b: 239-255.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América latina*. Bogotá: Fondo de Cultura económica, 2004.
- Sontag, Susan. *Las enfermedades y sus metáforas*. Barcelona: Muchnik Editores, 1980 [1977].
- Sotomayor, Áurea, "Juzgar un juicio o las roturas de lo que se cose con afán (*Puño y letra* de Diamela Eltit)", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, Núm. 241, octubre-diciembre (2012): 1031-1026.
- Tafra, Sylvia. *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual*. Santiago de Chile: RIL Editores, 1998.
- Tierney-Tello, Mary Beth. *Allegories of Transgression and Transformation. Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*. Albany: State University of New York Press, 1996.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza, 2013 [1909].

- Vernant, Jean Pierre. "Edipo sin complejo". *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Ed. Id. y Pierre Vidal Naquet. Madrid: Taurus, tomo I, 1987 [1972]: 77-133.
- Vidal, Hernán, ed. *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una canonización*. Minneapolis: Institute for the Study of Languages and Literatures, 1985.
- Weinrich, Harald. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*. Bologna: Il Mulino, 2004 [1964].
- Wieviorka, Annette. *L'Ère du témoin*. Paris: Plon, 1998.
- Zalaquett, Cherie. *Sobrevivir a un fusilamiento: ocho historias reales*. Santiago de Chile: El Mercurio/Aguilar, 2005.



