

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

“La cultura hecha pedazos.

Una lectura crítica de *El cuarto mundo* de Diamela Eltit”

TRABAJO RECEPCIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA:

Iván Ezequiel Peñoñori

Director del trabajo recepcional

Mtro. Gilberto Jezreel Salazar Escalante

México, D.F. Septiembre, 2014

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

La cultura hecha pedazos

Una lectura crítica de *El cuarto mundo* de Diamela Eltit

Iván Ezequiel Peñoñori

*A mis viejos, quienes durante los últimos años
de la dictadura me enseñaron los peligros
de la palabra y cómo disfrazarla.*

ÍNDICE

Esto es un ensayo	13
Introducción	21
I. Las condiciones de lectura	29
El carácter destructor	29
Los modos de producción: dictadura y lenguaje	35
La literatura es un secreto en la noche	43
II. Máquina Eltit	53
Un cuerpo desenfocado	53
La frontera diluida	63
Una familia invertida	74
Sudaca	86
Lo que falta, lo que excede	99
III. Conclusiones. El final devuelve la palabra	109
Bibliografía	113

“Los textos son elementos proteicos; están sujetos a las circunstancias y a las diversas formas políticas”.

Edward W. Said

“Sólo podemos comprender los poderes del lenguaje colocando la violencia del signo poético dentro de la amenaza de la violación política”.

Homi K. Bhabha

“Hablar de ‘la’ lengua, sin ninguna otra precisión, como hacen los lingüistas, es aceptar tácitamente la definición ‘oficial’ de la lengua oficial de una unidad política”.

Pierre Bourdieu

“La cuestión política es antes que nada la de la capacidad de unos cuerpos cualesquiera de apoderarse de su destino”.

Jacques Rancière

“El lenguaje es un problema político, antes de ser un problema lingüístico; incluso la apreciación de los grados de gramaticidad es materia política”.

Gilles Deleuze y Félix Guattari

“El escritor, fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua –el estilo y el contenido–.”

Julia Kristeva

“La tarea ética del escritor moderno no es ser creador sino destructor”.

Susan Sontag

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo y la mirada inteligente del Maestro Gilberto Jezreel Salazar Escalante.

Agradezco también la lectura atenta de la Maestra Karla Paola Montalvo De la Fuente, de la Licenciada Adriana Jiménez García, de la Maestra Tania Carranza Gaytán, y del Doctor José Rafael Mondragón Velázquez.

Extiendo este agradecimiento a todos los que fueron mis docentes en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

A mi primera lectora, Carla Borghetti.

ESTO ES UN ENSAYO

Esto es un ensayo. Voy a ensayar. Y como voy a ensayar mi crítica será subjetiva. Vaya a saber uno qué cosa es eso de la objetividad. O peor aún: ser un exhaustivo archivador de conceptos. Aclarar todos los términos, todas las ideas no es una facultad que ostente el ensayo. Si a algo apuntan estas páginas es a ganar un poco de aquella voluntad discursiva que tiene un texto, de lo extensivo e inefable que posee un escrito, más allá de su exclusiva verificación. Y con eso no quiero decir que aquí no haya cierta verdad, que no se muestre conocimiento, riesgo intelectual o apuesta por la disonancia. Todo lo contrario. Lo que digo es que el objetivo de la verdad está subordinado al mismo proceso, a la misma aventura de pensar, muchas veces enmudecida por la urgencia de certezas. Aquí no las hay y nada cierra completamente. Por cierto, este no es un texto burocrático. Con esto último no afirmo que algún escrito académico lo sea necesariamente. Lo que intento decir es que este ensayo busca nomadear y no un amo; no busca tanto demostrar que se ha aprendido como que hubo una transmisión, una inquietud, una duda, si se quiere una conmoción. Eso: este texto toma nota de una conmoción. La que detonó la lectura de Eltit. Pero el ensayo no es tanto Eltit en sí como la forma que utilizamos para acercarla. El ensayo es ese modo en cómo rodeamos algo sin llegarle, porque llegar a algo es similar a matarlo. Esto último no lo digo yo, lo escribió hace muchos años Witold Gombrowicz. ¿Tendré que definir a priori qué significa para mí la palabra Diamela para recién en ese momento asaltar a Eltit? En un

ensayo no: voy hilando; acumulo; planteo resonancias. Escribo para pensar, no al revés. Sin embargo, hay en este trabajo (como lo hay en muchos) un empecinamiento por abrir agujeros de sentido, por hacer asociaciones que no nos den la neta, sino una meta. Puede que suene extraño pero para mí no hubo modo de saber más de Eltit que desviándome cada vez más de ella. Porque la intención última de este ensayo no fue agarrarla del rabo, contar sus pelos, clasificarlos en largos y cortos, para luego llegar a la conclusión de que se trataba de un mamífero con cualidades para la prosopopeya. Más estimulante fue poner a Eltit en una especie de yuxtaposición y ver cuál de todas las asociaciones hacían síntoma. Es una manera de acceder al conocimiento de una forma más artística. Eso es un ensayo. Nunca cerrar. Abrir. No ir indefectiblemente de mayor a menor. No ir acotando el material. Ampliar. Muchas veces dejar cosas en el tintero. ¿Cuándo terminar? ¿Cuándo detenerme? Mariátegui decía que un ensayo no termina nunca. Siempre quise nombrar a Mariátegui. Nunca lo había hecho. El zigzagueo de un ensayo lo permite. Hay algo del peruano en este trabajo. La relación irresoluble entre política y lenguaje. Pensar en esa relación es para mí pensar en los desafíos que tiene la creación literaria. Mariátegui fue un gran ensayista. Había algo de improvisación en sus textos. Lúcidos textos. Improvisar en música, por ejemplo, no es irse del todo. Es irse y volver a la melodía. Retornar diferente y volver a irse. Hasta que la parte principal, la melodía base, se pierde, y no hay jerarquías, sólo un devenir de la música que da más y más sonidos, con el trasfondo, con el eco de unas notas madres, que alguna vez fueron un pretexto, y que luego son el texto en falta, pero que por estar en falta son deseadas en cada acción. Deseo y acción. También mucho de intuición y necesidad de perpetuar ciertos momentos. Momentos que no vuelven y que sólo los provoca el acto de treparnos al texto, esperar la ola y surfear. ¿Para qué? Para surfear. Eso es el ensayo. El free jazz, por ejemplo, ha sido una reacción política al sistema imperante de las formas musicales. ¿Se hace cualquier cosa en la improvisación? Pareciera que no. ¿Hay un libreto estipulado, un camino a seguir? Tampoco.

Entonces, ¿cómo se aprende a surfear? Vagando y jugando; haciéndonos de herramientas básicas; citando de memoria la enigmática frase de Miles Davis cuando decía que no debíamos temer a los errores porque no existen, porque jamás existieron. Citar de memoria se vale en los ensayos. Cierta vez, frente a una equivocación que tuve con un texto en escena, el director insistió para que hiciera durar el accidente, como si ese desliz, ese extravío, dijera algo todavía más inquietante, por su desorden e insolencia frente al texto legítimo. Hay en la improvisación una sugerencia del retorno que vuelve siempre modificado. Muchas veces el ensayo tiene algo de inmadurez que impide su completa disciplina, su total acatamiento. Pero camina. Y lo hace más por lo que sugiere que por lo que evidencia. Su estilo es el del flâneur: no delimitando la mirada, dinamitándola. Por ello el ensayo es en sí la imposibilidad de toda totalización, de toda conclusión, de todo desenlace. Voy a ensayar. Y ya ensayo. ¿Qué es lo que retornará una y otra vez? No Eltit, sino el síntoma que ella provoca. El ensayo (como el psicoanálisis) sólo da cuenta del objeto de estudio por medio de sus manifestaciones. Condensa y desplaza; juega y engaña. Sus relaciones no se desprenden inevitablemente de un “por lo tanto” de causalidad y clausura. Si todas las escritoras son mortales y Eltit es escritora, puede que en un ensayo Eltit sea marxista (quizá una forma más elegante de alcanzar la digna mortalidad). ¿Negaremos el carácter precedero de la escritora? Claro que no. Aquí no se miente. Eltit es bien mortal. En todo caso y siguiendo un poco a Adorno, no se descarta la certeza como se denuncia su ideal. Porque a diferencia de un texto depositario, el ensayo exhibe el extravío intelectual como una forma de conocimiento. Benjamin dijo que importaba poco orientarse en la ciudad; que lo que requería realmente inteligencia era saber perderse para conocerla. Benjamin era un ensayista impar. Tuvo que perderse en sus escritos truncos, en sus ensayos erráticos, para llegar a ser una de las cabezas más desbordantes del siglo pasado. Porque el ensayo es algo desbordante. Tan desbordante es, que, parafraseando a Unamuno, lo único que busca es un lector que ponga algo de estructura y

certeza en un texto que sigue y que seguirá sin detenerse en formalidades. Benjamin sabía que el ensayo le daba ese vuelo que el texto moderno requiere para poder escapar de las redes cartesianas y llegar a un plus, a un exceso de goce. Porque si algo hace el ensayo es gozar. Hay un goce estético. Ciertos ensayos provocan reacciones desfavorables no tanto por lo que se expone en ellos como por el goce que ostentan. Puede que ese disfrute sea parte del destino orgánico de estos trabajos. Es que el ensayista pone el cuerpo. Y por eso hay sorpresa, espontaneidad y una descarga que provoca el mismo discurso cuando se lo pone en funcionamiento. Digámoslo claro para que de una vez por todas se mal interprete bien: la forma discontinua del ensayo quizá sea, desde el siglo XX, el camino más disruptivo para conocer algo del mundo. Porque el ensayo está en tensión y está de huída y nunca nos llena y nunca nos basta y siempre marca un déficit. Es siempre una relación en deuda. Por eso es orgánico. Porque como diría Preciado, Beatriz, aquí no hay solución de continuidad, tampoco carencia de estilo: se construye el texto de esta forma porque así se construye y destruye la subjetividad. Si se compara caprichosamente a Marx con la novela de Eltit, por ejemplo, es porque fue la misma autora la que inauguró ese alarmante capricho. Aquí se es culpable de seguir la cadena especulativa. ¿Tienen directa relación los dichos de un miliar durante la dictadura chilena con la novela? A priori, no. No obstante, a partir de este ensayo puede que devenga una sospecha. La sospecha es bastante material para un ensayo: irrumpe como un trazo oblicuo y no necesita pruebas totales para su eficacia. La forma del género requiere de este corte desestructurado, sin rigideces, porque es la misma estructura la que entorpece la libertad creativa y el estilo. Debido a esto, el ensayo, más que formalizar un método que posibilite su adecuada transmisión, lo que busca, como bien afirma Gómez-Martínez, es incitar, provocar. Al goce se suma un plus de perspectiva. Porque estos textos no cierran, no concluyen. Y al no hacerlo, inauguran vistas amplias. Es lo que provoca la vaguedad: la posibilidad de propagar la conjetura; algo que vaga,

que se va del marco, que sobresale. Una resonancia es eso. Es una amplitud, un paisaje que se abre a partir del choque entre ondas. Lo que perdura es una misma frecuencia que no necesariamente requiere coartada lógica. Marx y la novela: hazlos chocar y escucha. De esa manera no viajamos tanto al carozo del objeto como a su desviación metonímica, a su trasnominación, inaugurando así una cadena de significantes que hacen síntoma y no estrictamente sentido. Por eso no se expone deductivamente el material sino que se comenta, enlazando fragmentos y mostrando el mismo proceso de asociaciones. Aquí no sólo hay una impostura estética; aquí hay una resistencia ideológica. Ideológica en el sentido de negarse a creer que existe un fondo acumulativo de pensamientos y razonamientos más allá de la forma. El ensayo es forma que piensa. Y la estética, el estilo, ya lo dijo Eagleton, es ideología pura. Pero mientras el ensayo piensa, un texto más “formal” además se encarga de demostrar. Esa es una diferencia. Con la acción voluntaria de adelantarse sin tener que explicar, el ensayo pareciera afirmar que no es que no lo sepa hacer, es que no lo quiere hacer. Por eso no hay una coherencia de efectos: se muestra toda la complejidad y tentáculos del tema en las primeras líneas sin detenerse frente a los nuevos conceptos u opiniones que ingresan. ¿Hay que fijar primeramente el Big Bang? ¿O a Eva? ¿O a Adán con ella? ¿O a ambos debajo de la manzana? ¿Tendremos que definir manzana? No, en un ensayo no; no es necesario. Porque lo efectivo de estos textos es la anomalía del que se lanza a un tema afrontando el descuido y el instante ilusorio del enamorado. Luego se dará cuenta, como buen lacaniano, que ese amor es eso que de a poco se desilusiona, y que sobrevive sólo en la desilusión, es decir, en la inseguridad de ir para donde nos lleve la letra y no un proyecto. El ensayo es una anomalía. Me gusta pensarlo así. No sólo está hecho de lenguaje, sino que es el mismo lenguaje el que pareciera recrearse para ir diciendo lo que en el momento de decirse se conoce para que en el momento de dejarlo de decir se extravíe. Esa huída de lo que se ha conocido posibilita la entrada de otra idea. Como si el conocimiento fuera más

que la posibilidad de acumular, la posibilidad de despedir, de decir adiós. Puede que el ensayo sea eso: un duelo erótico de un universalismo perdido; los fragmentos que uno, como ensayista, ve de salida. Por lo menos de esa manera he leído a Montaigne o a Blanchot, quien decía que había que dar todavía otro paso: salirse de la literatura para hacerla. El ensayo se sale del razonamiento convencional y por ende de lo estrictamente visible. Es, si se quiere, una forma de búsqueda obscena, fuera de escena. Es por eso que ciertos textos devienen oscuros o imprecisos. Y sin embargo, así como el cine necesita apagar la luz para poder ver, el ensayo requiere de sombras para deslumbrar. En él, lo que hay para escrutar no son necesariamente los objetos, sino sus relaciones. En la forma en cómo están relacionados está el texto. Algunos ensayos, los más sugerentes, funcionan como una red descentralizada que distribuye el síntoma tratado a lo largo del texto. Guattari es un ejemplo de autor que ha desbaratado la forma de construir un texto científico. Pero no es el único. Virilio es otro. Nancy, Sloterdijk o Sontag son algunos más. Cada uno ha hecho de sus trabajos un verdadero *Pequod* del pensamiento crítico. En estos textos pareciera pulsar la idea de que detrás de cada comprobación hay siempre un desengaño. Por esa razón el ensayo suele convertirse en un raro artefacto de supervivencia. Es la forma literaria, de pensamiento, académica, que ha adoptado gran parte del pensamiento posmoderno y no es casual que así sea. El ensayo contemporáneo, particularmente el francés, tiene algo de ruina. Como si con cada nuevo texto se estuviera creando, a la par, un nuevo método. Esto es interesante y pasa en varios artefactos actuales. Desde los estudios de género o desde las discusiones sobre identidad o migración, por ejemplo, salen hoy en día los trabajos más sugerentes. Escritos que se construyen a partir de retazos de páginas estrictamente académicas, junto a ensayos, textos autobiográficos, fragmentos etnográficos, crónicas periodísticas. *Testo Yonqui* de Preciado es un ejemplo. *El monolingüismo del otro* de Derrida es otro. En ambos predomina uno de los aspectos más sobresalientes de todo ensayo: el ser apasionados. Lo que dificultará la reducción de

cualquier idea a la unidad, al dictamen final, será precisamente esa dimensión personal. Pero no por ello (ya se dijo) estarán faltos de pensamiento. Piensan. Pero lo hacen divorciados de la idea dicotómica premoderna que separaba de forma tajante el “pensar aséptico” del afecto. Si alguna idea le debemos a los discursos que fundan la sospecha durante el siglo pasado (Nietzsche, Freud, Marx) es la de haber resaltado el carácter discursivo de toda certeza. Lo que entendemos como “verdad” no está ahí, a priori. Se construye. Pero habrá otra cosa, quizá tan o más importante. Porque a partir de estos pensadores “lo verdadero” será un acercamiento subjetivo atravesado por pulsiones e ideología. Es en este sentido cómo podríamos interpretar el repentino apogeo de ciertas formas ensayísticas, a la vez que el desuso de aparatos literarios como el tratado. No porque estos pensadores no hayan apuntado a una síntesis, sino porque el sujeto, y lo que entendemos como síntesis en el sujeto, pasaron a ser otra cosa. Sea como fuere, en la actualidad, el ensayo tomó la posta. Hay un dato curioso a propósito de Freud que considero relevante para estas páginas. En sus obras completas de la editorial Amorrortu el traductor relata las dificultades del trabajo. Uno de los obstáculos recurrentes, argumenta, son los paréntesis del psicoanalista. Freud no los cerraba. Abría y no cerraba. De esa forma, explica el especialista, las aclaraciones se mezclaban con la oración principal sin conocerse muy bien en qué lugar empezaba lo dicho y dónde su comentario. Es decir: dónde iniciaba lo que entendemos como preponderante y dónde lo complementario o subordinado. Ese lapsus me parece la forma más sugerente de explicar la complejidad de la palabra en psicoanálisis. Pero también nos muestra el desborde y aventura del pensamiento. Difícil será ya discernir entre tema y ramificación. En un ensayo, lo derivado pareciera ser siempre el tema. O el tema (cualquiera es bueno para un ensayo) sería un punto de apoyo para sobrevolar un vasto ramal: literatura y poder; lengua y dictadura; subjetividad y lenguaje; perversión y familia. Sea como fuere, aquí no se hace más que ensayar, y al afirmar esto, ensayo un poco más, abro el juego. Porque el límite en estos trabajos tiene la posibilidad de

un salto. El salto migrante. Del que intercala y superpone; del que compara e intenta encajar. El ensayo es una escritura migrante porque el desplazado irrumpe en la cultura anfitriona sin prolegómenos que hagan de su llegada algo normado o estructurado. El llegado lee la cultura de forma oblicua. En muchos casos logra consensos, en otros una dura disputa discursiva. Pero el extranjero (¡ese extraño!) ingresa con un vago conocimiento que conoce a la vez que teje. Existe un cierto desorden que lo aleja de la inferencia pura acercándolo más a la superposición de imágenes y experiencias. Aprende con baches; habla y piensa una mezcla que no principia en la escolarización sino en lo atravesado. Bhabha ha escrito mucho sobre esto. Said también. Pero es Adorno quien compara esta situación migrante con la hechura de un ensayo. Él entiende que la torcedura del venido construye una lengua excéntrica y que el extranjero (o el ensayo, ese otro extraño) acopla más de lo que subordina. En todo caso lo que aquí discurre es un ensayo. Y es por eso que quisiera dar paso a lo que de alguna forma ya ha empezado.

INTRODUCCIÓN

Un ensayo no es sólo la voluntad de exponer una idea; también es una profunda interpelación. Interpelación al texto analizado y al sujeto que lo analiza. Pero, de forma simultánea, un texto crítico funciona como un radiotelescopio que capta las ondas, los discursos, las citas provenientes de los distintos rincones de la cultura. Hacer una crítica es convocar a una pluralidad de voces. Así, el ensayista se convierte en un coreuta que intenta arrastrar hasta el límite el tono de la colectividad.

El texto que problematizaremos en este estudio lleva por título *El cuarto mundo*. Es en realidad una pequeña novela, una novela corta, una *nouvelle* como se las suele denominar. Su autora es Diamela Eltit, chilena, nacida en Santiago en el año 1949. La obra fue escrita durante la dictadura chilena y publicada en el año 1988 por la editorial Planeta de Santiago. *El cuarto mundo* no era su primera novela: *Lumpérica*, aparecida en 1983, y *Por la patria*, en 1986, ya venían trazando un singular camino literario. En la actualidad, Eltit es una prolífica escritora con más de un centenar de obras de ficción y otras tantas de crítica literaria.

La perspectiva de este trabajo parte de la necesidad de analizar el entretreído de los procesos estéticos e históricos. Expresado en estos términos, el planteo no pareciera revestir ninguna novedad. Sin embargo –y pese a los reiterados esfuerzos– los estudios críticos acerca de *El cuarto mundo* no han superado la parcelación de ambos temarios: se insiste en construir un

análisis histórico cultural, literario, o ambos, pero es difícil dar con un estudio que los vincule en profundidad. ¿En qué consistiría esta vinculación? Intentemos complejizar la idea.

Ernesto Laclau, en una conferencia dictada el 23 de julio del año 2013, en la U.B.A. (<https://soundcloud.com/natalia-laclau/conferencia-ernesto-laclau-en>), introduce un ejemplo de lo que debería entenderse por discurso. El filósofo describe la situación de dos albañiles que trabajan en la construcción de una casa. En un momento dado, uno le dice algo al otro. Ese acto de habla sería –para una concepción errónea de la idea de discurso– suficiente para definir el concepto. Sin embargo, Laclau plantea que el discurso incluye también el acto de construir la casa. Es decir, que el discurso es un entramado entre los actos corporales (aquellos hechos que *dicen*), y los del lenguaje.

Ahora bien, sabemos que la literatura, durante la modernidad, ha intentado despejar este entrecruzamiento dando forma a un destino autónomo de la obra. La novela o el poema debían sostenerse por sus mismas estructuras. El tema es ciertamente complejo y tiene sus aristas. Lo cierto es que nunca existió una obra leída con completa autonomía: la novela necesita de un apoyo, de un anclaje en lo que entendemos por *realidad*, no porque esta realidad sea constitutiva del texto, sino porque es constituyente del discurso. Como explicara Jacques Lacan –fuertemente influenciado por los seminarios de Roman Jakobson– el número del significante mínimo siempre es dos. Por lo tanto, tratar de argumentar la posibilidad de un significante total, que se sostenga por sí mismo, sería desconocer el carácter diferencial del mismo lenguaje.

El arte del siglo XX, escribe Eduardo Grüner, es un “[...] campo de batalla y un experimento antropológico. En él se juega el combate por las representaciones del mundo y del sujeto” (29). Ese combate, “[...] no podría dejar de ser político” (29). La literatura se hará en *lo político*, entonces, no tanto porque vislumbre a través del gesto un cambio extratextual, sino porque reconoce que es en esa retórica donde se activan los mecanismos de las pasiones ficcionales

modernas, “[...] los vínculos del sujeto con la polis” (29), “[...] con su lengua y su cultura” (29). Por ello, en esta tesis intentaremos sostener la idea de la literatura como ritual lingüístico y como una máquina que no sólo describe procesos sociales, sino que compone y también combate preceptos.

Para este trabajo nos es necesario subscribir al postulado de Josefina Ludmer cuando afirma que “[...] no se trata, aquí, de descifrar –el texto no es un criptograma– ni de interpretar un conjunto de signos; se trata de transformar y de perturbar aún más: hay que leer esta lectura (la nuestra) en función de las mutaciones que imprime al texto, de la apertura de campos y no de su cierre develador” (99).

La tesis central de este texto sostiene que *El cuarto mundo* de Diamela Eltit funge como un artefacto diseñado para la destrucción; que tanto su concepción de familia como de sexualidad o cuerpo irrumpen en el panorama estético y político chileno subvirtiendo los signos culturales naturalizados; pero de forma simultánea este estudio sostiene que la intromisión minoritaria en el orden simbólico se da a partir de un trabajo exhaustivo del lenguaje que pervierte el relato dictatorial.

Pero, continuemos con la vinculación discursiva entre *El cuarto mundo* y su contexto de producción. ¿De qué nos sirve saber qué es una metáfora si ésta no nos dice algo más del mundo? La posibilidad de que un tropo interrogue nuestra existencia, que deje huella en el *texto vital*, será mediante estas filtraciones, estos goteos simbólicos dados entre lo novelado y lo extratextual. Por consiguiente, y debido a las características del análisis, intentaremos problematizar el tema desde una perspectiva transdisciplinaria.

Observamos que la confluencia de lecturas de disciplinas diversas y un análisis oblicuo del objeto en cuestión posibilitan una mirada que pone el acento, precisamente, en las conexiones, en ciertos *síntomas*, y no en la búsqueda de un esencialismo último. Así, y entendiendo a la

literatura como un engranaje discursivo que reproduce o resiste las relaciones de poder en una sociedad determinada, aspiramos a lo que en los estudios culturales se ha denominado como un *conocimiento situado*.

Si bien se han nutrido de las *estructuras* y de la academia, los estudios culturales rechazan las posturas de un universalismo científico y epistemológico. La idea del *conocimiento situado* – concepto desarrollado por Donna Haraway– consiste en la intervención de una totalidad mediante la multiplicidad intersticial. Esto supone la necesidad de abarcar múltiples aspectos y el rechazo de posiciones reduccionistas.

El hecho de no descuidar el entorno social, por ejemplo, ha sido decisivo para el desarrollo de estos estudios focalizados. Conocer el *contexto* discursivo de *El cuarto mundo* nos permitirá leer las articulaciones políticas que subyacen en la lengua del Chile dictatorial. Coincidimos con Lawrence Grossberg cuando afirma que “[...] el trabajo debe ser interdisciplinario, porque los contextos –y aun la cultura– no pueden ser analizados en términos puramente culturales” (41).

Debido a esta postura, en nuestro estudio planteamos un enfoque tanto literario como político revisitando autores que han reflexionado sobre la obra, como Nelly Richard o la misma Diamela Eltit. Para analizar aspectos relacionados con los temas de identidad o frontera, reflexionaremos a partir de trabajos de Michel Foucault, Judith Butler o Gilles Deleuze, entre otros pensadores.

Siguiendo con algunos puntos que atañen a la metodología aplicada, convendría desde esta introducción despejar ciertos fantasmas. El análisis coyuntural ha sido desdeñado por ciertos sectores de la academia. El problema estibaría en la imposibilidad de producir enunciados universalmente válidos: lo coyuntural –según estas posturas– nos impide ver lo esencial, las ideas estructurales, los conceptos que incluyen los particularismos históricos.

Entendemos la coyuntura como el conjunto de articulaciones de una sociedad determinada en un tiempo determinado; también pensamos que son esas coyunturas las que develan los síntomas

de una unidad simbólica; consideramos que el lenguaje es, en cierto modo, coyuntural, en el sentido de que podemos detectar los actos de enunciación o de escritura a partir de sus relaciones significativas, a partir de su accionar en un espacio y en un tiempo determinado.

Nos resulta pertinente aquí marcar algunos aspectos que atañen a la bibliografía consultada, particularmente a las entrevistas hechas a la autora. Eltit, como se afirmó, no sólo es una aguda artista, sino que además practica una profunda reflexión sobre su escritura. Esta reflexión, devenida relectura, también acciona como una intensa reescritura. Eltit habla sobre *El cuarto mundo* y la novela vuelve a ser escrita con una nueva intensidad, con otros diferentes puntos de fuga. En una extensa entrevista que le hicieran en Princeton University, la autora, alejada de posturas impresionistas, aborda su obra como una completa extraña, extrañándola aún más, deconstruyéndola. Diamela Eltit problematiza su obra trazando un contrapunto territorial, tanto político como lingüístico, siempre conflictivo, siempre disonante.

Parte de la antropología ha estudiado la diferencia entre los llamados *territorios* y los *medios*. Si los medios son el conjunto de las relaciones materiales, el territorio es entendido como un espacio relacional, como un sistema de redes simbólicas. *Territorio* es, según los estudios de Gilles Deleuze, un sector intersticial, transfronterizo, de articulaciones rítmicas, de resonancias discursivas.

La idea de *territorio* nos posibilitará comprender los espacios muchas veces invisibilizados que atraviesan un objeto de estudio. Si entendemos como *territorio* un lugar sin límites claros, ¿cómo entender una novela sin aquellos vasos comunicantes propios de un *territorio* que exceden los límites de la obra misma? Entendemos como *territorio* simbólico de *El cuarto mundo* a todos aquellos discursos susceptibles a entrar en diálogo con el escrito y que dan forma a un texto aún más complejo. En suma, leer el *territorio* de *El cuarto mundo* supone proyectar una línea crítica

que recorra el camino marcado entre el *contexto* y las unidades mínimas de sentido que configuran la lengua Eltit.

En “Las condiciones de lectura”, primer capítulo de este trabajo, se expondrán tres conjuntos de ideas que serán la base que sostendrá el análisis posterior de la novela de Eltit. En primer lugar, “El carácter destructor” viene a interpelarnos directamente sobre la actitud ética y política de la producción de la autora chilena; “Los modos de producción: dictadura y lenguaje” pretende indagar sobre las condiciones de escritura y cómo el texto debería ser leído frente a otro texto (contexto); “La literatura es un secreto en la noche”, finalmente, reflexiona sobre las diferentes prácticas lectoras y escriturales que se originan en una dictadura, así como la posibilidad de plantear una letra secreta que posibilite el asilo, la hospitalidad en el régimen totalitario.

Un segundo capítulo, llamado “Máquina Eltit”, se centra en los resortes disruptivos de la obra. “Un cuerpo desenfocado” implica un primer acercamiento, un punto de partida a la experiencia Eltit como artefacto de disolución; “La frontera diluida” ahonda en las condiciones limítrofes de *El cuarto mundo*, además del intercambio ilegal, subterráneo, que nos plantea su sintaxis; “Una familia invertida”, revisa el extrañamiento al que es sometida la familia, además de analizar la forma en cómo el gesto artístico funge como contrapunto emancipador corrompiendo los patrones culturales naturalizados por la lengua establecida; “Sudaca”, por su parte, dará seguimiento a la política lingüística del reverso nominal puesta en funcionamiento por el habla alterada de Eltit; “Lo que falta, lo que excede”, finalmente, discute, a partir de las ideas expuestas sobre el desmontaje corporal e identitario, el sitio del género en *El cuarto mundo* y en el discurso dictatorial.

Las conclusiones ocupan el tercer y último capítulo. El texto denominado “El final devuelve la palabra” propone un cierre como apertura, una tentativa de entender cualquier conclusión como una nueva oportunidad de provocar una crisis.

Por último, consideramos que un ensayo funciona como un corte; y nunca el corte es ingenuo. Criticar es saber que no existe la palabra justa, la palabra ideal para exponer un tema; es comprender que se es como el político: hay que convencer al lector de que la palabra imperfecta utilizada es la justa para definir una idea. Criticar es saber que idea y palabra ocultan siempre un defecto; es saber representar los signos de la razón sin descuidar las pulsiones que los arrojan al extravío. Criticar es aprender que ubicación y extravío no se comprenden en el antónimo.

PRIMERA PARTE:
LAS CONDICIONES DE LECTURA

EL CARÁCTER DESTRUCTOR

Mucho se ha escrito acerca de la producción de Diamela Eltit. Estudios orientados a la fractura del sujeto, al lugar de la mujer o al mestizaje sudamericano dan cuenta de una amplia y profunda bibliografía dirigida a explorar los diferentes patrones culturales puestos en crisis por la autora en sus obras.

Auli Leskinen de la Universidad de Helsinki, por ejemplo, ha hecho un detallado análisis de los tropos en *Lumpérica*, la primera novela de la escritora chilena. Su trabajo *Huellas de Eros y Thánatos en la narrativa de Diamela Eltit*, incursiona en las diferentes deconstrucciones lingüísticas puestas en juego en el texto. Para tal propósito se basa tanto en la tradición analítica estructuralista como en el postestructuralismo de Jacques Derrida y las teorías feministas que han atacado el pensamiento binario que se arraiga en la lengua. En su tesis, Leskinen, expone que la deconstrucción “[...] es un evento que sucede dentro del texto, en sus estructuras más

profundas”, y que el procedimiento del filósofo francés, “[...] más que un método de lectura [...] es un método de escritura y una forma de existir del texto” (23).

Sandra Lorenzano, por su parte, en el texto “Un gesto de sobrevivencia. *Lumpérica* y la narrativa de Diamela Eltit” efectúa un análisis transdisciplinario con herramientas provenientes de la crítica literaria y de los estudios culturales. Refiriéndose al carácter rupturista de la autora chilena, Lorenzano argumenta que su obra “[...] apuesta a los márgenes, a los intersticios, a lo negado o estigmatizado por los discursos hegemónicos, como zonas de producción narrativa” (1).

Un tercer estudio, *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, editado por Juan Carlos Lértora, reúne un conjunto de escritos críticos acerca de la producción de la escritora. La propuesta cruza las obras de la autora con el concepto de literatura menor desarrollado por Deleuze y Guattari. ¿Cuáles serían los rasgos que caracterizan a este tipo de literaturas? Los textos menores son aquellas literaturas hechas por una minoría dentro de una lengua mayor. En el tercer capítulo del texto *Kafka: por una literatura menor* se puede leer: “Odiar toda literatura de amos y maestros”; “Servirse de la sintaxis para gritar, darle al grito una sintaxis” (Deleuze y Guattari 43).

Estos tres fértiles acercamientos confluyen en la idea del artista como destructor de signos culturales. La deconstrucción, por ejemplo, trabaja la ambigüedad de ciertas marcas en la cultura; el carácter fronterizo que es “[...] negado o estigmatizado por los discursos hegemónicos” (Lorenzano 1), por su parte, resiste y resignifica desde el borde mismo de la lengua; lo menor, finalmente, inscripto en la resistencia política, erosiona la lengua oficial.

Desdibujar desde una hipotética crítica el escenario de una destrucción implicaría aspirar a una restitución última, a tener alguna esperanza. No es el caso de Eltit. Ella destruye. Por ello sus textos parecieran adscribirse a la frase kafkiana que afirma que aún hay esperanza, pero no para nosotros. La esperanza sobrevivió siempre en un mundo estructurado. Y la obra de la chilena no

soporta los análisis tradicionales, parcelados. Analizar las combinatorias semánticas, por ejemplo, sin vincularlas con sus trastornos, con sus patologías o con sus perversiones, es decir, sin someterlas a la pragmática, a esa parte política de la lengua que implica un contexto más allá del “contexto histórico” de rigor que requiere una tesis, sería exponer una serie de combinatorias lingüísticas sin lograr encontrar su asidero en la cultura. De igual forma, analizar la ruptura de la concepción binaria del sujeto, recurriendo a la diégesis, sin advertir que son los mismos mecanismos de la lengua los que activan la arquitectura disruptiva, sería caer en un análisis figurativo del problema. El aspecto destructivo de Eltit logra vislumbrarse en la contaminación de ambas posiciones.

Lo destructivo tiene sus huellas en las vanguardias de principios del siglo XX, movimientos artísticos que influenciaron decisivamente la neovanguardia chilena durante la dictadura. Pero también lo destructivo quedará cifrado en las experiencias del neobarroco cubano y neobarroso argentino, de gran influencia para Eltit.¹ La autora recordará en reiteradas ocasiones dos lecturas que resultaron fundantes para su obra: la novela *Cobra* de Severo Sarduy y *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso.

Pero en realidad el que logró una de las primeras aproximaciones al concepto de destrucción fue el filósofo berlinés Walter Benjamin en su texto “El carácter destructivo”, incluido en el libro

¹ Si bien lo neobarroco abarca todo un universo artístico gestado durante el siglo XIX (antipositivista), que recupera determinados valores estéticos del Barroco del siglo XVII (anticlasicista), como son su oscuridad, su desborde, su insurgencia frente a cierto decoro, la literatura cubana neobarroca, con exponentes de la talla de Lezama Lima o Severo Sarduy, reescriben esta tradición dándole un contenido también teórico. Así, el siglo XX cubano se transformó, en literatura, en el siglo del esplendor neobarroco. Algunas de sus características serían el exceso, la disonancia, el hedonismo. El neobarroso, en cambio, será una más que interesante mutación argentina hacia el “barro”, hacia lo que el Sur y su desértica soledad podía decir de las lecturas caribeñas. Durante los años ochenta, y durante la dictadura, varios escritores, entre ellos Néstor Perlongher, Cesar Aira, Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, suscribieron nuevas formas de tratar la ficción, alejadas considerablemente del tratamiento “realista” dado hasta el momento. La importancia puesta en el cuerpo y en el erotismo, así como los planteos críticos hechos desde el psicoanálisis, hicieron de estas formas de narrar algo disruptivo, no soportado por el lenguaje dictatorial argentino. ¿El resultado? Escritores perseguidos y textos prohibidos.

Discursos interrumpidos 1. Allí se pueden leer ciertas claves que permitirían complejizar el mundo devastador de Diamela Eltit durante la dictadura chilena, y así trazar un mapa de su destrucción en *El cuarto mundo*. Benjamin dice: “El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino” (161).

En el teórico número 7 de la materia “Principales corrientes del pensamiento contemporáneo”, dictado en la Universidad de Buenos Aires durante el año 1995, Ricardo Forster se hace del texto del alemán para indagar en las problemáticas artísticas del siglo pasado. Allí el profesor expone cómo el carácter destructor implicó una postura ética frente a las normas burguesas; argumenta cómo lo destructivo “[...] tiene una función prometeica” (Casullo y Forster 144), es decir, una función constructiva, porque destruye todo para volver a empezar, porque “despeja, pide tabula rasa” (Casullo y Forster 144); afirma que el carácter destructor extrae la oportunidad de una época de peligro, pero que necesita “[...] tratar violentamente de crear una nueva tradición” (Casullo y Forster 144). Walter Benjamin dirá: “El carácter destructivo no está interesado en absoluto en que se lo entienda” (160). “El carácter destructivo borra incluso las huellas de la destrucción” (159).

Más que “mostrar” un sujeto fracturado por el capitalismo, lo que Eltit lleva a cabo es una aniquilación de todo patrón familiar que pueda ser usado para su reproducción. En su literatura política y destructiva no “muestra” un desajuste de los mecanismos literarios sólo como problema del sujeto sino también como línea de fuga. “Son políticos [...] todos estos textos reductores sobre la dictadura, la violencia, Pinochet, etcétera, en cuanto son una forma de desarmar la tensión política en el país. Políticamente le es completamente útil al sistema neoliberal sostener estos textos” (Eltit, *Conversación* 11), dirá la autora en Princeton, acerca de los escritos que intentaron reconstruir el horror de forma “ordenada”. Es en esa destrucción, en esa ruina, donde

ve un camino: sabe que en la última relación hecha ruinas, en el último semema corrompido, subyace la forma imperfecta, pobre, de intentar decir algo. Veamos, pues, cómo comienza a armarse esa *escritura de la destrucción*.

El cuarto mundo se divide en dos partes marcadas con precisión en el texto: “Será irreversible la derrota” y “Tengo la mano terriblemente agarrotada”. La primera narra la vida de dos mellizos (diferenciados en sus sexos) dentro del vientre materno. Desde ese primer espacio diegético (que se transforma, mediante la escritura, en todo un universo, en todo el espacio novelístico) nos son presentados los padres, sus comportamientos, sueños, pensamientos. Por momentos pareciera que el narrador, oscila entre la voz del hermano y un omnisciente. Confirmamos esta hibridez de voces cuando el habla personal, en primera persona, discurre desde una percepción *oceánica*, pre-*yoica*, hacia una apertura más amplia, sin imposibilidades subjetivas. Este alcance más vasto nos revela las relaciones, los nuevos sitios que habitan los recién nacidos en ese orden simbólico (algo desordenado y caótico) que es la familia de *El cuarto mundo*. Esta hibridez de voces entre la primera y el omnisciente dará paso a un omnisciente pleno, que pareciera hablar todos los registros de la lengua, y que intercala términos médicos o psicoanalíticos (habla del espacio público) con la palabra pura del deseo, la voz sentimental y privada. Así, la voz de esta primera parte de la novela cruza campos semánticos, isotopías, entretejiendo mediante este procedimiento lingüístico los distintos espacios de la diégesis.

Tanto en el vientre como luego del parto, la relación con el otro (hermana, madre, padre), relación especular, dará forma a las diferentes maneras de verse, ser, y hacerse de la palabra, de los personajes familiares; hay, desde el vientre materno, una disputa, una reiterada pérdida y ganancia de espacios. También, en esta primera parte habrá un tercer nacimiento, que será la otra hermana, María de Alava. “Son nombres fracturados, robados, copiados” (Morales y Eltit 66), dirá Diamela Eltit. Ambos nombres, María de Alava y María Chipia, nombre que adoptará el

mellizo en la segunda parte de la novela, fueron tomados por la autora de un libro de Caro Baroja. “Había una conexión entre nombres, lugares, espacios, desplazamientos, para mí, en mis tejidos secretos” (Morales y Eltit 67).

Novela



Será irresistible la derrota

- . Nacimiento de mellizos
- . Narra mellizo / se desliza a omnisciente
- . Presentación de madre y padre
- . Nacimiento de María de Alava

Tengo la mano terriblemente agarrotada

- . Cambio de nombre del mellizo a María Chipia
- . Cambio de narrador: narra la hermana melliza, diamela, la madre de la novela
- . Relación incestuosa de los mellizos

La segunda parte de la novela será otra gestación, la de la novela que “irá a la venta”, mediante una relación incestuosa entre los mellizos. Al respecto dice Eltit en una entrevista: “Tú sabes que estaba pensando en el mercado... Se vende, claro... En ese momento en Chile se vendía todo” (Morales y Eltit 68). El mellizo se traviste y pasa a llamarse María Chipia. El narrador, la voz de esta segunda parte, será la hermana melliza. Esta sección, más fragmentada, más sórdida, donde el amor abyecto de los mellizos se verá amenazado por el afuera, por el espacio público y por *La nación más poderosa del mundo*, es una parte de la novela que aparece fragmentada, con destellos de luz, que son los trozos de texto que se interrumpen, y que, como si viéramos a través de una ventana entrecerrada, nos deja percibir lo que vendrá, la novela *sudaca*, la novela de la

familia *sudaca* tercermundista y abyecta, la novela melliza que comienza siempre con un nacimiento para terminar con otro.

En el próximo apartado veremos cómo la estética Eltit toma forma (¿se desforma?) a partir de un contexto histórico y de un campo hegemónico del lenguaje manejado por la dictadura pinochetista.

LOS MODOS DE PRODUCCIÓN: LENGUAJE Y DICTADURA

En el año 2003, Diamela Eltit afirmaría durante una entrevista: “En *El cuarto mundo* quise establecer la materialidad de escribir una novela, es decir, poner en evidencia lo que Marx llamaría el modo de producción depositado en la sintaxis como estructura novelística” (Posadas 1).

La afirmación de la autora nos convoca a por lo menos dos lecturas, dos líneas por las cuales poder empezar a plantear algunas estrategias críticas. La primera –ya abordada en numerosos estudios– sería la de leer a los modos de producción desde un punto de vista adorniano o bourdieuano, poniendo el acento en cómo, en qué circunstancias, nace una novela dentro de la cultura, y cómo se inserta o no en las industrias culturales del momento. La lectura no deja de ser sugestiva tomando en cuenta la recepción marginal que obtiene el texto de Eltit dentro del imperio simbólico de la dictadura. El ejemplo *literal* se desprendería de la frase final de la obra, cuando la bebé es parida por *diamela eltit*, con minúsculas (signo minoritario, *border*, inconforme). Allí podemos leer que “[...] la niña sudaca irá a la venta” (Eltit, *Tres novelas* 245). El nacimiento de la novela; la hechura del texto fragmentado, afiebrado, concebido con prácticas incestuosas y bajo condiciones de precariedad que subraya el carácter fantasmagórico del

artefacto en comparación con la novela tradicional, proyecta otra mirada, que es la que recorre el juego y la imprecisión familiar en un mundo onírico donde el lenguaje y el lugar de la psiquis es dado por la madre. Porque en la lengua materna no solamente sobrevive la infancia como hecho de la memoria; también vive, regresa y nos regresa la lengua poética, la lengua pulsional, los juegos y el balbuceo, la relación más primitiva con el significante (Kristeva), la lengua más allá de la métrica y la sintaxis escolarizada. La diégesis, ese camino que encarna la bebé de *diamela* para salir a la venta, estaría teñida de luchas e interrupciones, de fragmentos y cambios de ritmo, de un mundo maternal y doméstico (primera parte), seguido de otro masculino, donde el texto se quiebra, se interrumpe, se apaga, se acota (segunda parte). Siempre siguiendo el rastro de esta primera lectura, se podrían analizar las distintas instancias de producción; la manera en cómo la génesis artística se inserta en una trama social hasta ser convertida en capital simbólico; o de qué manera la novela se relaciona con la tradición y con sus lectores.

Sin dejar de abarcar muchos de los aspectos ciertamente relevantes que se señalan en el párrafo anterior, una segunda lectura de los dichos de Eltit nos da la posibilidad de detenernos aún más en algunas frases: modo de producción y depositado en la sintaxis.

Bien sabemos que Karl Marx escribió muy poco sobre estética. Lifshits, en 1933, sería el primero en recuperar los fragmentos de Marx y Friedrich Engels para dar forma a una estética materialista. Si bien los primeros estudios se caracterizaron por una fuerte impronta sociológica, la crítica marxiana del siglo XX, con las aportaciones de la Escuela de Frankfurt y posteriormente del Centro de Estudios Culturales contemporáneos de Birmingham, sembraría en las ciencias sociales y humanísticas una especulación todavía más compleja que su tradición económica, y que abarcaría aspectos no sólo históricos, sino antropológicos, políticos, psicológicos y lingüísticos. El camino del posmarxismo literario se alejaría definitivamente de las posturas miméticas que justificaban un realismo “ajustado a la verdad”. En cambio, haría hincapié en la

construcción histórica de los discursos de legitimación y el substrato ideológico oculto bajo sus formas de uso. Lo interesante de la frase de Eltit radicaría en la apuesta efectuada al repensar el modo en cómo los medios de producción son insertados en la sintaxis. Es decir, en cómo –siguiendo las líneas de Foucault o Butler– los medios de producción simbólicos (en este caso artísticos, intelectuales, comunicacionales) accionan directamente sobre las combinatorias de las unidades de sentido de la lengua.

Pero volvamos por un momento a la entrevista: “[...] la administración de un lenguaje no concluyente apunta también a sentidos no concluidos. De esa manera puedo evadir la narración total, totalizante y totalitaria. Desde luego esto tiene que ver con lo intersticial, que es un espacio que a mí me parece políticamente productivo” (Posadas 1). Esta reflexión sobre el lenguaje no es gratuita. Las novelas de Eltit resultaron ser motivo de controversia entre los críticos literarios chilenos de la época. María Inés Lagos, en su texto “Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: *Lumpérica* y *El cuarto mundo*”, elabora un escueto pero consistente recorrido por el fenómeno de la recepción de los textos de la autora. Lagos narra la dificultad manifiesta del público chileno para acceder al discurso de Eltit, y cómo la autora, desde su escritura, logra resistir los embates de una literatura cada vez más condescendiente. Para ilustrar su postura cita una crítica elaborada por el periodista cultural Ángel Valente, publicada en el periódico *El Mercurio* de Santiago. Allí, el crítico señala que *El cuarto mundo*, al igual que las dos primeras novelas de la autora, se caracteriza por “[...] su condición subidamente experimental” (Lértora 127). El crítico “[...] confiesa que la segunda parte de esta novela le parece oscura, pues no logra descifrar lo que quiere decir exactamente” (Lértora 128). Él afirma: “Ignoro si alguien entenderá esta escritura febril de la segunda parte” (Lértora 128). Lagos menciona ciertas omisiones en el texto de Valente, como el puente que conecta *El cuarto mundo* con las teorías posmodernas. Pero, fundamentalmente, lo que terminará reprochando Lagos es la

falta de conexión de la crítica del escritor de *El Mercurio* con la situación histórica, social y política, vivida durante la dictadura. Según ella “[...] esto se podría explicar por razones ideológicas” (Lértora 128).

Valente pareciera aferrarse a ciertas bases de la crítica literaria clásica que le posibilitan hacer una lectura autónoma de la novela. Parte de su análisis nos recuerda la idea de que una obra debe ser inmanente. La afirmación de que un escrito es *oscuro*, y de que a una construcción literaria se le puede atribuir una naturaleza *experimental*, ubica al crítico en una larga tradición, que, como toda tradición, supo manejarse con *modelos de normalización*. Para Valente, lo *experimental* es lo *ensayado*, no lo teórico. Lo *oscuro*, por otra parte, es lo que no ha podido ser regido por la *claridad*. Por ello no escandaliza tanto la omisión del contexto político en el análisis del texto: porque si bien obedece a razones ideológicas, esas razones encontrarían fácilmente su justificación estética en la idea de que una obra debe superar ese condicionamiento histórico y adquirir “características universales” (idea no menos ideológica). En todo caso, la concepción de la literatura de Valente tendría discrepancias profundas con la de Nicolás Casullo, cuando afirma que “el arte básicamente discute el lenguaje que enuncia al mundo. No tanto un objeto de saber, ese punto donde tengo que llegar para develar cómo está constituida una sustancia” (Casullo Y Forster 100).

Al no discutirse el lenguaje de *El Cuarto mundo* junto a las condiciones de la lengua en el momento de la producción de sentido, poco se podría saber sobre aquello que Eltit, en la entrevista, denomina como los modos de producción depositado en la sintaxis. En todo caso, con la omisión, el crítico, desoyendo las problemáticas lingüísticas del siglo XX, promueve aún más la invisibilidad del medio de producción en disputa (lenguaje), asumiendo con su análisis inseparable del objeto, que las construcciones de sentido se realizan en *libertad* y que la lengua *nos pertenece* por el sólo hecho de manejar una técnica heredada.

El monopolio del lenguaje durante la dictadura chilena fue casi absoluto. En su estudio *Poéticas de la postmodernidad: literatura chilena neovanguardista durante la dictadura militar (1973–1990)*, David Millares escribe a propósito de la época: “Una nueva discursividad comienza también desde el primer momento a adueñarse del espacio social. Desde la prensa incondicional al régimen, pasando por los salones de clases, hasta los afiches callejeros, la propaganda ideológica del nuevo orden interpela a los sujetos, cohibidos y abrumados por la violencia cotidiana: ‘En cada soldado hay un chileno y en cada chileno hay un soldado’, ‘Vamos bien, mañana, mejor’ ” (10). Las industrias culturales gráficas, por ejemplo, se vieron bajo una estricta vigilancia y los contenidos eran elaborados y monitoreados desde la propia cúpula militar. No obstante, se abrieron grietas, resquicios, por donde la palabra entró emancipada en su elaboración y circulación. En el año 1979, Jorge Andrés Richards deja constancia de esta problemática en una serie de entrevistas, con la finalidad de hacer visibles algunas de las revistas marginales chilenas. En una de ellas, el director de *APSI*, Arturo Navarro, afirmaría que la publicación analizaba las problemáticas internacionales en Chile “[...] con una perspectiva muy simple: demostrar que el mundo es mucho más complejo de lo que trataban de demostrar los medios oficiales” (Richards 11). A lo largo de la entrevista, Navarro clarifica cómo el lenguaje de la dictadura da forma a un pensamiento maniqueo donde “[...] los buenos eran todos aquellos que estaban en línea con el régimen” (Richards 11). El ejemplo de *APSI* se suma así a una gran cantidad de publicaciones tanto informativas como artísticas que vieron amenazadas la posibilidad de complejizar la palabra escrita. “Como ciudadana habitante de esos años extraordinariamente difíciles –recordaría Eltit– pude presenciar cómo la instalación de la dictadura implicaba el radical retiro de una parte del lenguaje que aludía a los pasados léxicos políticos” (Posadas 1).

Pero convendría volver a la idea de “oscuridad” atribuida a *El cuarto mundo*. Como afirmaba Navarro, durante aquellos años, la escritura en Chile practicó un pensamiento simplista. Una de

las características de este tipo de prácticas consistía en el combate a todo tipo de vacilación discursiva. Había que definirse, y hacerlo implicaba hablar con palabras “claras”. Pero, ¿qué significa eso? Ser claro en la escritura, tener un estilo claro, ajustarse a la claridad, se ha convertido en la actualidad en un concepto por lo menos incierto. La frase multicitada de Nietzsche, cuando afirma que no hay hechos sino interpretaciones, inauguró un verdadero tiempo de sospecha. Si lo real es una construcción, un discurso que se ha impuesto hasta ser naturalizado en el lenguaje (Foucault), ajustarse a la “claridad” se convertiría, en todo caso, en la decisión ideológica de encajar en las posibilidades y restricciones normativas de la lengua en un tiempo determinado.

Las ideas literarias de un estilo claro, correcto, de “la palabra justa”, son construcciones lingüístico–políticas que se hacen fuertes a lo largo del siglo XIX con el auge del positivismo y la voluntad de captarlo todo. Como afirma el filósofo Jacques Rancière, para los decimonónicos, “[...] escribir es ver, convertirse en ojo, poner las cosas en puro medio de su visión, es decir, en el puro medio de su idea. Y es una manera absoluta de ver” (*La palabra* 139). Pero en esta forma de ver totalizante –argumenta– lo que se construye es una separación de los “[...] caracteres y las acciones que definían a los géneros de la representación” (*La palabra* 139); una separación de “[...] los modos de causalidad y de inferencia” (*La palabra* 140); un desligue de “[...] todo su régimen de significación” (*La palabra* 140). Por ello la forma absoluta que se aleja del objeto y sus relaciones para asumir sus proporciones “por fuera” y así conseguir una visión más “pura”, no permite subjetividades. Cabe recordar que “[...] la armonía, la belleza, la unidad, lo orgánico, era precisamente el arte como un ideal moral y pedagógico burgués” (Casullo y Forster 101). Siguiendo esta idea, puede que la “oscuridad” detectada por Valente en el texto de Eltit no sea más que la necesidad política de trazar una línea legal que oscurezca lo que en *El cuarto mundo* se ilumina “en un instante de peligro”.

Eltit no parece ignorar que las micropolíticas de resistencia a la normalización de la lengua sobreviven en la posibilidad última de la expropiación de esos medios. La resignificación de ciertos espacios lingüísticos no haría más que detonar pequeñas crisis en la periferia del orden simbólico impuesto por el régimen. Al afirmar que las condiciones de su producción se afianzan en un “lenguaje no concluyente” para “evadir una narración total”, la autora deja entrever la condición unidireccional a la que estaría sujeta una “mirada absoluta” (incluyendo a aquella que pretende absolutizar los aspectos “interiores” de una obra); pero también pareciera poner el acento en “[...] la singularidad enigmática de la obra de arte irreductible a la comunicabilidad del Concepto” (Grüner 39), que vive en tensión “[...] con la ‘falsa totalidad’ de las representaciones dominantes de lo real” (Grüner 39).

Convendría recordar que Chile –como gran parte de la región– se convirtió, por aquellos años, en un proyecto represivo en fuerte concordancia con un proyecto neoliberal. El golpe de 1973 fue pergeñado por un puñado de economistas formados por Milton Friedman y Arnoldo Harberger, en la Universidad de Chicago. Los *Chicago Boys*, como se los denominó, impulsaron en el país sudamericano la liberación de los mercados, la privatización de las empresas estatales, y la reducción del gasto público, entre otras medidas.

Aldo Ferrer, analizando las consecuencias de la imposición neoliberal en la región, argumenta que “[...] las condiciones sociales reflejaron el impacto del comportamiento del mercado de trabajo, del deterioro en la prestación de bienes públicos como salud y educación y la desarticulación de los tejidos productivos sociales, principalmente en los grandes centros urbanos” (346). No obstante, estos cambios, que favorecieron ampliamente a las clases pudientes y que convertirían a Chile en un país con una fuerte desigualdad social, no podrían haberse llevado a cabo sin las fuerzas coactivas de un Estado militarizado que impuso “orden” en los nuevos caminos del mercado.

El desembarco neoliberal en Latinoamérica implicó dictaduras pero también una profunda reestructuración cultural que posibilitó su permanencia más allá del régimen totalitario. El neoliberalismo debió convertirse en cultura, hacerse de una lengua. Así, por un lado “[...] los lenguajes se volvieron ‘peligrosos’ porque podían ‘delatar’ ” (Posadas 1), mientras que, por el otro, la lengua económica, de gran tecnificación, fungía como canal exclusivo y excluyente para la conversión mercantil del país. Parafraseando a Louis-Calvet, en la década de los ochenta Chile comenzaba a moldear “[...] la lingüística de sus relaciones de producción” (52). Las implicancias de estas reformas fueron, además de la completa oclusión del lenguaje político, una profunda parcelación de los significados económicos acompañados de la proliferación de sus crípticos significantes en los cada vez más poderosos medios de comunicación. En poco tiempo, la dictadura logró hacerse de una lengua que la avalara.

Ahora bien, si la cultura de la dictadura neoliberal logró su naturalización represiva mediante la conformación de una lengua, de una forma de pensar inscrita en los signos, es decir, en el manejo no democrático, elitista, de los capitales simbólicos (Van Dijk), entonces, conseguir la obstrucción de ese orden lingüístico implicaría la desobediencia y tergiversación de los mismos medios de producción de sentido encargados de reproducir la dominación.

Eltit, al vincular el concepto económico marxista con la lengua no haría más que exponer las contradicciones intrínsecas del material con el que trabaja. Escapar de la trampa totalitaria implicaría, entonces, también, escapar de las trampas gramaticales. ¿Cómo escribir la dictadura de modo que la escritura resulte emancipada?

En el prefacio del año 1999 a *El género en disputa*, Judith Butler expone una serie de conceptos que bien podrían ayudarnos a complejizar el binomio “claridad” / “oscuridad” que, como vimos, tiñe cierta lectura crítica de *El cuarto mundo*. En el texto, la filósofa post-estructuralista decide responder a una serie de críticas realizadas desde algunos sectores de la

academia norteamericana. Dice Butler: “Tanto los críticos como los amigos de *El género en disputa* han llamado la atención sobre lo difícil de su estilo” (*El género* 21). La controversia adquiere mayor complejidad al advertir que el libro ha eludido la lectura estrictamente académica volviéndose un texto popular. Butler discrepa con la postura “del buen estilo”, no porque crea que el suyo es “claro”, sino porque en la “claridad” logra detectar el sitio donde las prácticas sociales adquieren naturalidad. “Los estilos de los que nos servimos –dice– no son en absoluto una elección consciente” (*El género* 22). Para Butler (también lo será para Eltit) el lenguaje no es de nuestra propiedad. Parafraseando a Sartre, la lengua es lo que hacemos con lo que hicieron de ella. Butler (como Eltit) sabe que se comienza a sobrevivir en el lenguaje. Y es ahí, en los intersticios de la sintaxis, donde el mundo puede ser burlado. No hay “pureza” ni “claridad”. Hay, en cambio, huellas, rajaduras, leyes, zonas liberadas, resistencias, fronteras, *residuos traumáticos*. ¿Cómo escapar entonces a la aporía planteada por Deleuze cuando afirma en “Postulados de la lingüística” que “[...] no hay significancia independiente de las significaciones dominantes” (*Mil mesetas* 85)? Butler, en el prólogo, esboza una línea de fuga que retorna en esta tesis como punto de partida para intentar entender la “oscuridad” atribuida a *El cuarto mundo*. Ella dice: “Aprender las reglas que rigen el discurso inteligible es imbuirse del lenguaje normalizado, y el precio que hay que pagar por no conformarse a él es la pérdida misma de inteligibilidad” (*El género* 22).

LA LITERATURA ES UN SECRETO EN LA NOCHE

Dijimos que la dictadura regula la lengua. En este apartado intentaremos desarrollar cómo esa regulación implica, además de la negación de determinados textos, la apertura clandestina de nuevas formas de llegada a la palabra plena; es decir: así como la dictadura impone ciertos

mecanismos que impiden el acceso a algunos bienes simbólicos, así también retoma involuntariamente otros modos de acceder a un texto. Remarquemos cuestiones que nos parecen centrales para entender el carácter transgresor de una escritura como la de Eltit. En dictadura se lee (nunca se deja de leer), pero se lee diferente; en dictadura los textos y sus signos significan otra cosa, porque funcionan, se inscriben y reescriben bajo un contexto de vigilancia lingüística.

Los ritos de transgresión lectora en un régimen totalitario como el de Chile nos sirven para explicar los modos no oficiales de circulación de una lectura. Pero también acceder a esas formas de ilegalidad del signo nos posibilitará conocer los modos en que esos ritos aspiran, mediante la desobediencia solitaria de la lectura, a una restitución de la palabra. En todo caso, leer en el régimen, aún en sus últimos años (la cultura de la dictadura se extendió más allá de la *transición democrática*) se transformó en un ejercicio solitario y secreto. Leer en dictadura será, muchas veces, traducir una lengua a su misma lengua. En dictadura, una literatura emancipada siempre llega de forma diferida y con sordina. Por ello, muchos textos se hicieron de un profundo simbolismo, de un secreto a puertas cerradas, de giros metafóricos profundamente ambiguos. Acordamos aquí que en dictadura conviven literaturas secretas (clandestinas) con las del secreto (palabra desdoblada). Enseguida clasificaremos esta distinción. Pero, ¿por qué decimos que bajo un régimen represivo la literatura funciona de otra forma?

En el año 1951, en Buenos Aires, Jorge Luis Borges finalizó un texto llamado “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”. En él podemos leer: “El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil” (747). Lo que pone en crisis aquí Borges es el carácter *original* e *inmutable* de los aspectos aparentemente intrínsecos y persistentes de un texto. Para el escritor argentino, el acto

lector (acto profundamente histórico) determina el texto, lo recrea, le da sentido, existencia, lo vuelve a recrear. Borges afirma que de acuerdo a cómo se lea una literatura, así será la literatura. Ahora bien, si la literatura obedece finalmente a cómo es leída, y leer es una práctica cultural que varía en el tiempo, y que como bien afirma el sociólogo Pierre Bourdieu, conlleva siempre estrechas relaciones de poder, entonces, la literatura dependerá fundamentalmente de su contexto ideológico. Lo que dará forma a *la literatura* será, en última instancia, una lectura histórica, contextual. Entonces, ¿cómo se lee en dictadura?, y retomando esta idea borgeana, ¿qué tipo de literaturas funda o niega una lectura dictatorial?

En los casos más extremos lo que aconteció fue la prohibición, el quiebre de cualquier tipo de circulación del texto censurado. Al respecto escribe Fernando Báez:

Durante la dictadura de Pinochet, cientos de miles de libros fueron confiscados y destruidos. El 28 de noviembre de 1986, por ejemplo, las autoridades del puerto de Valparaíso quemaron 14.846 ejemplares de *La aventura de Miguel Littin, Clandestino de Chile* del escritor colombiano Gabriel García Márquez. También fueron destruidos ejemplares de los libros de Jorge Edwards y de Ariel Dorfmann, así como ediciones de poetas como Neruda o textos sobre el presidente derrocado Salvador Allende (255).

Un segundo grupo lo ocupaban las literaturas que comulgaron o que resultaron inofensivas para la lengua dictatorial. Muchas veces estos textos trabajan desde una autonomía literaria que les posibilita sortear los contextos políticos nacionales.

Finalmente, un tercer grupo lo conformaron las literaturas vanguardistas, profundamente políticas, que lograron tramitar el trauma de la lengua dictatorial disfrazando, ocultando, travistiendo el lenguaje. Consideramos a *El cuarto mundo* como parte de este tercer conjunto de

textos. Definimos a este último grupo como *literaturas del secreto*, del engaño, aún de lo incomprensible.

En *El cuarto mundo*, la oscuridad se propaga por toda la maquinaria aún más allá del útero; la oscuridad, luego del nacimiento, luego de los nacimientos, remite al punto de vista del lector, siempre imparcial, siempre oblicuo, fragmentado, porque no logra unir o definir una objetividad, un punto de vista amplio, una meseta desde donde proyectar el ojo reductor, el ojo lector que *enajene* a la familia, que la *explique*, que la *detalle*; un murmullo o chisme familiar se esparce por toda la casa, a la vez que una lengua imprecisa distorsiona cada retrato parcelado de un pequeño rasgo biológico; una lengua íntima pareciera iluminar una cierta ceguera del espacio público.

Son síntomas, todos, de una noche secreta o bien de la configuración de una cadena de significantes que no definen, que no esclarecen, sino que se encierran en su mismo misterio, en su decir roto y pobre. Dice: “A oscuras jugamos a los mellizos en la noche. Un juego íntimo, húmedo y lleno de secreciones” (Eltit, *Tres novelas* 213). La oscuridad acompaña al secreto que se apersona en el artefacto como una lengua que desoye la facultad comunicativa, que se transforma en palabra que esconde, y que inaugura nuevas redes de ambigüedad. “María Chipia me pide nítidamente que viole mi secreto” (Eltit, *Tres novelas* 213). Y el secreto violado será la acción de la palabra, la fuerza de decir que se quiere hacer una obra sudaca y molesta, declaración aún más ambigua, más oscura, más indescifrable. La familia convive en el secreto de la palabra, en una palabra maternal, poética, que no pareciera sujetarse a la ley, sino a algo más profundo y desbocado. ¿Cómo se tramita una lengua en dictadura, si la dictadura misma, a la vez que oscurece ciertos rincones de la nación, aclara de forma represiva cualquier circulación simbólica indeterminada?

Lo que logra la lectura en represión son textos que paradójicamente exceden la palabra rasa promovida por el Estado totalitario, y que por ser excesivos, convocan a un espacio común

negado, al constante comentario, a la permanente crisis. Las literaturas del engaño, que se infiltran de forma minoritaria en el mercado chileno dictatorial, no serán textos que interrogan de forma explícita una realidad social, una realidad política; son, en todo caso, textos que realizan una apertura de ese mismo lenguaje hacia una presencia diferida, hacia una posibilidad extrema de la diferencia, que es la posibilidad de gestionar un trauma dictatorial sustituyendo, metamorfoseando, reemplazando el horror.

Estas *literaturas del secreto* circulan acalladas, pero corroen un sentido común de la lengua vigilante, así como el chisme entre los dominados se transforma casi siempre en el lugar del relato que sobrevive a la catástrofe lingüística, y que circula ligero cargando la palabra plena. En todo caso, lo que encierra el secreto, el texto secreto, es la desobediencia última de exhibir los papeles de pertenencia, la decisión indisciplinada de resistirse a la confesión. Alvaro Cuadra retrata parte de esa catástrofe en su texto “Chile: La dictadura del lenguaje”:

Durante diecisiete años, los chilenos no solo fuimos rehenes por las armas sino, y principalmente, fuimos prisioneros del lenguaje. El nuevo poder se apropió del habla e impuso el silencio ante cualquier disidencia. Si toda dictadura se define como un gobierno que impone su autoridad violando la legislación anteriormente vigente, la dictadura del lenguaje puede entenderse como una regimentación simbólica que legitima en los signos una autoridad de facto. Por ello, toda dictadura vigila el lenguaje, lo administra y lo censura (1).

Esa vigilancia de la lengua, si bien odia el secreto, pareciera no alcanzarlo plenamente. Ciertos textos literarios, bajo la lectura dictatorial, retornan como agujeros de sentido, como sótanos donde el signo yace enigmático, ilimitado. Casi siempre estas literaturas son desconocidas por el campo artístico y sus modos de legitimación. La misma Eltit fue ignorada por sus pares en reiteradas ocasiones. Pero las formas que niegan la disidencia crean su raíz ilógica dentro de la

lengua totalitaria. Por ello, la dictadura, si bien eliminó textos incómodos, donde el ciudadano podía leer *experiencias ficcionales o reales* que lo determinaban, y que, en ciertas ocasiones, hasta daban forma a la realidad que pretendían describir (E. Said), si bien eliminó estos textos, decíamos, también la dictadura mostró mediante la restricción su imposibilidad de regular individualmente la lectura secreta.

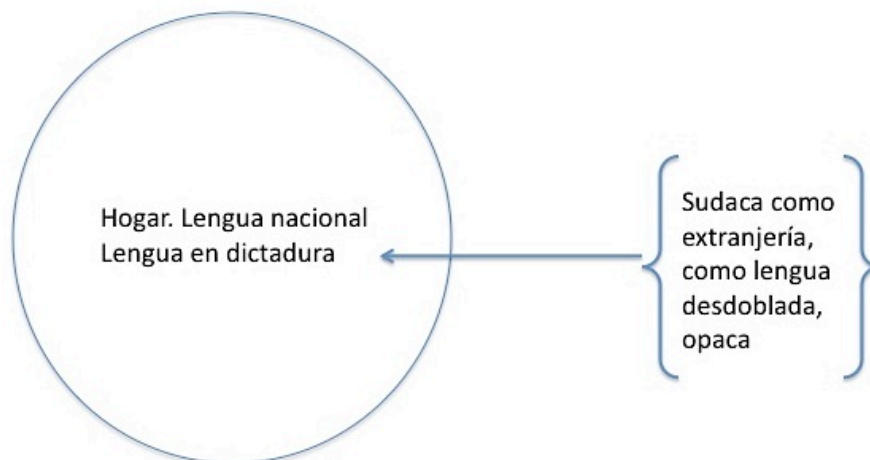
El exceso de control sobre una lengua denota, muchas veces, el fracaso de todas las maniobras prohibitivas, así como el derrame, la fuga de esa misma lengua por canales irregulares. En el libro *Historia de la lectura*, Robert Bonfil, estudiando las innumerables prohibiciones de las lecturas en la historia, argumenta que “[...] la adopción excepcional de una política radicalmente represiva puede ser, pues, interpretada sin lugar a dudas como un síntoma agudo de extrema debilidad y de momentánea pérdida de confianza en la facultad de ejercer el control de las lecturas” (Cavallo y Chartier 275).

Si algo crea la lengua totalitaria además de la furibunda represión de los signos es el modo de resistencia en la clave, en el encubrimiento, en la opacidad. En dictadura se moldean dos registros enfrentados de la lengua: la palabra legal, para uso público e institucional, y la palabra disfrazada, vuelta metáfora, enigma, que circula en papel o de forma oral, y que encierra una especie de extravagancia, de extranjería. Esta lengua, pronunciada en espacios de intimidad como el hogar de *El cuarto mundo* o el lugar de una lectura secreta, debilita y fractura la relación existente entre la lengua legal y la realidad que esta misma lengua organiza.

La lengua legal en dictadura es un sistema empobrecido, una lengua que se reduce a una significancia escasa, y que propaga la uniformidad y el pensamiento maniqueo, no solamente al discurso de la comunidad de hablantes dominados, sino a los textos periodísticos, discursos radiales y televisivos, lícitas literaturas vernáculas. Pero esta pobreza se da paradójicamente en la excesiva objetivación, es decir, en la remarcada *claridad* del lenguaje que determina sujetos y

espacios. Coincidimos plenamente con el filósofo polaco Roman Ingarden cuando sostiene que “[...] la ambigüedad o plurisignificación (polisemia) produce una dualidad o multiformidad del correlato intencional” (299). Digámoslo aquí y ahora: lo que no domina la dictadura de la lengua son los *entres* del lenguaje, los lugares de indeterminación, el sitio donde cada lector secreto recrea las posibilidades del signo.

La lengua de *El cuarto mundo* plantea varios interrogantes porque su forma de construcción se separa del registro lingüístico legal transformándose en una lengua poética que oscurece, y que, al negar una inspección plena del verbo por parte de la autoridad, no deja de atentar contra el orden de la palabra. Como afirma Roland Barthes en *Crítica y verdad*, “[...] lo que no se tolera es que el lenguaje pueda hablar del lenguaje” (13). Pero este *lenguaje que habla del lenguaje* no es convocado a estas páginas como una forma autónoma de signar una parcela estrictamente literaria, sino como la posibilidad de que la lengua extraña, venida de otro lugar, sea la que regresa reflexiva para interrogar *la lengua casera*, la lengua de una nación.



Cuando el *sudaca* habla en su casa como extranjero el lector ingresa al hogar sudamericano despojado de marcas nacionales que autoricen una explícita huella en la lengua. La misma lectura

ingresa a la casa como extranjera, volviendo foráneo un sitio *común*. Pero a la vez, esa extranjería, fundada en una lengua misteriosa, convoca al *otro* a reapropiarse de un sitio y de un habla perdida. “Debíamos hablar, me dijo, por primera vez debíamos hablar en forma clara, solamente emocional. Debíamos, dijo, sacar del mutismo todo aquello que a menudo nos separaba y de lo cual éramos completamente inocentes” (Eltit, *Tres novelas* 199). Para Eltit lo *claro* no será la lengua que explique o determine, sino el habla que ocupe el lugar intersticial de todas las inquietudes inalienables.

Así, la llegada a la plena palabra, a la palabra emancipada, se dará a partir de una escritura que por su mismo vacío, por su falta, evoca siempre la posibilidad de una letra irresoluble que intenta preservar un territorio de reserva amenazado por la lengua burocrática. Entonces, ¿qué cosa es una literatura *secreta*? Consideramos que como bien sugiere su etimología, lo secreto se inscribe en un ejercicio lingüístico *segregado* a un sitio donde no pueda ser alcanzado por el análisis gubernamental. Pero lo secreto no será, parafraseando a Jacques Lacan, un planeta mudo, una totalidad muda, aislada, sino un misterio que congrega, que vacía y llama, desde un rincón de la letra, a un otro futuro, a un lector encaminado hacia una democracia venidera.

En una de las últimas entrevistas concedidas por Jacques Derrida al filósofo Maurizio Ferraris surgen algunas importantes reflexiones sobre el tema de la grafía y el secreto que consideramos de gran valor para problematizar el acontecimiento escritural, y en especial a la ficción oscurecida que Diamela Eltit puso en acción a finales de la dictadura pinochetista. El filósofo francés, pensando en qué significa ceder un texto al lector, argumenta:

Si se da a leer algo completamente inteligible, plenamente saturado de sentido, no se lo da a leer al otro. Dar de leer al otro significa también *dejar desear*, o dejar al otro el lugar de una intervención con la cual podrá escribir su interpretación: el otro deberá poder firmar mi texto. Y es en ese punto

donde el deseo de que a uno no lo entiendan significa, simplemente, hospitalidad para la lectura del otro, y no rechazo del otro (Derrida y Ferraris 48).

Así, en Derrida, la indeterminación se transforma en la posibilidad de abrir la casa, de dar asilo. Mantener una cierta oscuridad, un resguardo en la lengua, será la posibilidad de crear dentro de su misma falta, y entre las grietas de los signos imprecisos e insuficientes, un sitio de apertura y demanda. Para Derrida la literatura *secreta*, esa letra que “[...] no siempre se escribe con el deseo de que a uno lo entiendan” (Derrida y Ferraris 46), será el territorio en donde todo aquello que la lengua totalitaria volvió inviable se transforma en posibilidad.

SEGUNDA PARTE:

MÁQUINA ELTIT

UN CUERPO DESENFOCADO

En *El cuarto mundo* hay cuerpos desenfocados; cuerpos que se perciben sin poder definir límites precisos; límites en el sentido estrictamente corporal. El término *desenfocado*, si bien conserva su origen en los estudios sobre la imagen, intenta referirse en este caso a la falta de características físicas que dan forma a los personajes de la novela tradicional.

En la teoría de la narración clásica, la descripción resulta una herramienta fundamental para construir personajes. La modernidad literaria profundizó la tentativa de captar hasta el más mínimo detalle de situaciones y sujetos. Estas arquitecturas corporales son mostradas en un texto y el lector reconstruye situaciones por medio de imágenes. Aún en muchos escritos elaborados sobre la base de diálogos, el contraste de las voces y ciertas características nos permite *fijar* a los hablantes, *verlos*.

En el caso de *El cuarto mundo* el recurso de la descripción se contrae hasta ser recluso a unos pocos párrafos. Y sin embargo los personajes delimitan sus territorios en el lenguaje. Si bien no los reconstruimos con precisión, advertimos sus desplazamientos, crecimientos, disputas. ¿Qué es lo que realmente vemos cuando la imagen no logra ser estructurada en su totalidad? La palabra *desenfocado* indaga en la posibilidad de que alguien, sin dejar de ver, pueda percibir otras cosas, más allá del límite, una tentativa de una visión precaria pero desbordada.

Para el *desbordado* o *desenfocado* la interrelación de las cosas, de los objetos o de los cuerpos sufre incontables procesos de desaparición e hibridación. Flujos, circuitos de deseo, discursos entrelazados, pensamientos que se filtran, nos acercan a una familia que funciona como un órgano sin regulación y sin aparente distancia: “Toco su frente afiebrada y, al tocarlo, mi mano se aproxima tanto a su cerebro que el desorden de sus pensamientos me empuja a dar un paso atrás” (Eltit, *Tres novelas* 226). La mano se aproxima al desorden como un acto de magia, como un acción que se aleja del realismo emparentándose más con aspectos del género fantástico o maravilloso. Porque la mano pareciera atravesar el cráneo sin obstáculos, como si lo hiciera un vidente. No obstante, lo sorprendente de la construcción radica en que la posibilidad vive en el lenguaje, se hace posible en la lengua pulsional del narrador, lengua incierta, ambigua, aún dentro de lo acordado como *real*.

Trabajar los límites del cuerpo en la escritura, subvertirlos, volverlos indeterminados, además de ampliar las posibilidades estéticas, revela las huellas de un mapa histórico de sujeción y de su posible democratización. Así, desnaturalizar un cuerpo mediante el lenguaje no sólo implicaría una representación, también inauguraría una línea de tiempo, que es una línea de enunciación, concreta, en la cual el quiebre de lo naturalizado irrumpiría como una posibilidad real.

Nelly Richard afirma que “[...] la política tiende a protegerse de la ambigüedad de los signos con la que juegan las metáforas culturales, funcionalizando a la cultura, convirtiéndola en un

mero *producto* a administrar mediante aparatos de regulación y de coordinación burocráticas” (*Fracturas* 86).

En el texto (este tema lo veremos con más precisión en los próximos capítulos) el cuerpo, carente de totalidad, traza una fisura entre la escritura pervertida y la ley. Recogiendo ciertas ideas planteadas por los estudios del performance podría afirmarse que, en el artefacto Eltit, la falta de descripción de los individuos ofrece una distancia entre el cuerpo mostrado como posibilidad de fuga y el normado; o dicho de otro modo: entre el cuerpo que se construye y el acabado.

Entonces, al ver el *desenfoque* puede que se entre en una carencia, en una falta de modelo estandarizado, pero también en un exceso. El cuerpo se vuelve ilimitado porque su función no dependerá tanto de sus órganos como del lenguaje que le da forma. Es decir: los limitantes del cuerpo familiar son los del lenguaje: hasta allí se extienden sus dedos, sus aflicciones, sus fiebres, sus pasiones y miedos. “El cuerpo —dirá Judith Butler— sólo es significable, sólo se presenta como aquello que puede ser significado en el lenguaje” (*Cuerpos* 149).

En este artefacto todo está en construcción porque todo se niega a ser definido. Por ello, la imagen, la forma de plasmar una situación familiar, la manera de cotejarlo con *lo real*, se vuelve un ejercicio crítico que entra en crisis, y que nos enfrenta no solamente con los límites culturales del cuerpo, sino con los de las formas de circulación del discurso sentimental devenido ejercicio íntimo, cifrado, y que pareciera desatender cualquier límite trazado entre lo orgánico (cuerpo) y lo simbólico (lenguaje): “Me parecía inverosímil el quiebre de mi integridad dócil a las peticiones de mis fibras celulares, porfiadamente activas y clandestinas” (Eltit, *Tres novelas* 186).

Lo real en el Chile dictatorial no permitió este tipo de tránsito intimista que suspende al individuo reconocido y explorado. Un continente o territorio corporal fijado, estandarizado, conocido, no permitiría estas diseminaciones, estos deslices, ni siquiera estos chismes

introspectivos. Hay un quiebre y hay una llamada, un reclamo orgánico y clandestino, que atenta contra la misma integridad, y que logra filtrar una información encubierta por canales no reglamentados, haciendo visible hasta las mínimas partes, contradictorias, disonantes, de una integridad oficial.

El *desenfoque* posibilita las nuevas maneras de comercio sentimental en la familia porque logra eludir la demarcación y vigilancia. Atomizada la descripción, logramos percibir la vida de *El cuarto mundo* a través de síntomas lingüísticos que borran sus huellas. Es un proceso delicado que da forma a un mundo que se muestra para desaparecer, y que pareciera poner el acento en las redes de conexión, en el *entre*: “Me golpeaba también a mí mismo a través de ella” (Eltit, *Tres novelas* 188). El acuerdo somático es el acuerdo del libre tránsito, de la libre circulación, de un tejido o red compleja que instaura nuevas categorías de contaminación. Un cuerpo irrumpe en el otro; otro se construye en el reflejo; todos son atravesados por el lenguaje que anuncia y deforma. Por ello, *lo desenfocado* o lo que no se puede asir en términos clásicos de imagen tiende a la evasión, incluso temporal.

Para complejizar el *desenfoque* convendría revisar algunos aspectos de la fotografía. Desde sus comienzos ésta fue vinculada con el paso del tiempo: eternizaba y prolongaba el momento vital. Incluso las familias hacían retratar a sus muertos intentando rescatar aquello que el tiempo quitaría de forma inexorable. Haciendo una reflexión sobre Strand, John Berger afirma que “[...] el momento fotográfico es un momento biográfico o histórico, cuya duración no se mide idealmente en segundos, sino en su relación con toda su vida” (62). Así, lo que buscaba la fotografía no era un instante, sino un punto de apoyo temporal para cimentar un ciclo. A partir de ciertos rasgos, de determinada vestimenta, pudimos ver las representaciones históricas, el pasado de un rostro, su futuro. La imagen fotográfica era, en definitiva, la parte de un todo: una totalidad biográfica.

Pero también la fotografía creció como un documento y una herramienta empirista que nos daba una imagen cierta de *lo real*. De forma casi simultánea, el naturalismo, en la literatura, mediante una minuciosa descripción de los espacios y cuerpos, extraía *aproximaciones fotográficas* precisas con categoría de documento científico. La imagen era (todavía lo es) lo que más daba fe de una situación o de alguien. La fotografía nos documentaba (aún lo hace).

Pensemos en los cuerpos, y al pensar en los cuerpos, pensemos en la identidad. A mediados del siglo diecinueve, por ejemplo, comienza en Chile la utilización de la fotografía en la criminología. La fisonomía, las facciones, debían estar fijadas en la imagen. El Estado también comienza a utilizar la imagen como el instrumento y símbolo identitario. Barthes escribe que la fotografía “[...] empezó como arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de expresión, la reserva del cuerpo” (*La cámara* 124). La identidad como forma de control estatal adoptó en la imagen, en el documento descriptivo, la singularidad de las características físicas. Lo que alguien era se veía mediante la forma que adoptaba su imagen.

Negar la nítida imagen, entonces, *desenfocarla*, puede que sea un mecanismo que vuelva disfuncional la posibilidad de insertar el cuerpo en una trama histórica e identitaria. La imagen, la descripción, los mismos cuerpos, se salen del marco, realizando un corte temporal e imposibilitando toda totalización de la imagen y del sentido. Siguiendo el razonamiento, desenfocar, desbordar, desmontar o deformar una imagen se podría interpretar como una práctica disruptiva, que elude el control unificador de una biografía sin posibilidades de ser interpelada. La idea de la historia correlativa es desmontada por *tajos* dialécticos, introspectivos, propios del materialismo histórico.

El historicismo expone la imagen eterna del pasado; el materialismo, en cambio, una experiencia única con él. La eliminación del momento épico a cargo del constructivo se comprueba como condición de esa experiencia. En ella se liberan las fuerzas poderosas que en el *érase —una— vez* del historicismo permanecen atadas. La tarea del materialismo histórico es poner en acción esa experiencia con la historia que es originaria para cualquier presente que hace saltar el continuum de la historia (Benjamin 92).

La ambigüedad en la construcción de los cuerpos, el *desenfoque* de los signos culturales, en el caso del artefacto Eltit, recogería la idea benjaminiana, rescatada por Nelly Richard, de crear “[...] conceptos inútiles para los fines del fascismo”. Inútiles en el sentido de la estricta demarcación identitaria. Si la dictadura chilena hegemonizó los signos familiares utilizando un discurso impuesto, parte del arte intentaría desintegrar cada uno de los rasgos que imposibilitaban la disidencia, la diferencia o la disonancia.

La imagen de un cuerpo *ambiguo* resulta la puesta en crisis de conceptos como “orden” o “normalización” impulsados por el discurso dictatorial, mediante mensajes radiales y televisivos (<http://www.youtube.com/watch?v=x13c29ZnZOs>) que forjaron la idea del chileno que crece “con rectitud” y sin posibilidad de desviación. Dice uno de los narradores de *El cuarto mundo* refiriéndose al padre: “La posibilidad de una falla en mí lo horrorizó, y se sintió unilateralmente culpable en las raíces mismas de sus células” (Eltit, *Tres novelas* 164). El horror del padre adhiere al rechazo por parte de la cultura hegemónica y dictatorial a la posibilidad de que lo idéntico, lo sanguíneo e histórico sea trastocado y se vuelva algo incierto. La culpa, por otra parte, pareciera radicar en la misma biología, último reducto mitológico de un origen preciso.

El contorno epidérmico desdibujado transforma las situaciones en transfusiones, donde el centro mismo del cuerpo familiar se pone en entredicho. Lo que subsiste es una sintaxis huérfana, sin origen, y sin destino estable, en busca de nuevas rutas lingüísticas, que desplacen cualquier

intento de reificación. El horror va a las células, y de ahí a la falla, y de ahí a la garganta, o a un vientre, o a la posibilidad de un sueño, que es percibido por varios. Las transfusiones parecieran no contemplar perspectiva, encuadre o luz; mucho menos locación o definición. Serían, en cuestión de imagen, lo más parecido a un objetivo móvil, que logra acentuar el movimiento, la desarticulación y la huida.

Cuando se sale de foco no sólo la imagen parece deformarse, también esas nuevas formas surgidas, ilimitadas, se difuminan con otras y con el fondo. En el caso del artefacto Eltit, la maquinaria familiar se descompone en fracciones que facilitan el desplazamiento: “Llegué a creer que la cercanía que nos había condicionado fue producida por la nebulosa de mi primigenio existir, que había confundido el espesor de las aguas con el cuerpo de mi hermana, y el agitar interno de las carnes que me contenían con los sueños de mi madre” (Eltit, *Tres novelas* 165). La posibilidad de este conocimiento vinculante de la familia nos aleja nuevamente del marco regulatorio estatal y de un historicismo estructurado que asume el presente como una consecuencia directa de un pasado asentado. En la familia desaparece la historia lineal, la biografía tradicional, para dar lugar a una serie de corrientes o vaivenes vitales, adelantos y retrocesos, ganancia, pérdida y mixtura de espacios.

Pero la difuminación de la materia familiar ocurre en la velocidad del traslado; esa inmediatez del tránsito que le quita peso a la *carne* o al *cuerpo*, asociándolos con el *agua* o los *sueños*. Apartada de una concepción definitoria que sujete las redes consanguíneas, la maquinaria lingüística de *El cuarto mundo* interfiere directamente sobre la misma sustancia que enuncia, vaciándola y reduciéndola al signo. Son estos desplazamientos intermitentes de forma o peso, lo que transforma al texto en un disfraz casero que se escabulle. Nelly Richard, reflexionando sobre los movimientos artísticos surgidos durante la dictadura chilena afirma que éstos se enfrentaron “[...] al desafío de imaginar, desde el arte, una respuesta a la condena dictatorial, abriendo

resquicios de sentido en las entrelíneas del poder represivo para que circularan ciertas partículas disidentes” (*Fracturas* 68). El dispositivo familiar, al trabajar la ambigüedad, no lograría huir del poder, pero sí conseguiría instalarse en una grieta de sentido extraoficial, parecida a la cicatriz que abre la lectura de *El cuarto mundo*, y que se extiende hasta la idea hegemónica de *lo familiar*.

La imagen no sólo define características, también impone y estandariza proporciones. Un cuerpo reconocido es siempre un cuerpo que es sometido a una medida. Existe un cálculo que clasifica las partes. Una mano tendrá cinco dedos; un brazo, a la vez, incluirá a la mano y a los dedos. Hay una correspondencia, y hay una relación con un todo. Desde tiempos antiguos, el cuerpo es *leído* como una integridad armoniosa y en equilibrio. Esa simetría resultó ser, para muchos artistas y científicos, la medida del universo. ¿Qué sucede, entonces, cuando el narrador de la novela de Eltit confunde las partes? ¿Qué se activa cuando nos incluye en un nuevo terreno, desconocido, donde la perfección atribuida a lo armónico pierde eficacia?

En el *desenfoque* no hay armonía, sino un accidente de lo universal. Si el cuerpo familiar se muestra nítido y *real* en los discursos hegemónicos, lo que *El cuarto mundo* acciona es la distorsión para restituir una narración de la apariencia que dé sustento a cada una de las partes. Los movimientos familiares serán interpretados como apariciones y desapariciones irregulares. En la discontinuidad y en la falta de una visión panorámica que nos muestre las *legítimas figuras*, el artefacto Eltit preserva el desacuerdo y resistencia de los signos.

Entonces, ¿cuál sería el problema de plantear un cuerpo quebrado o fracturado como metáfora de la alienación o de la represión durante la dictadura? ¿Cuál es el principal obstáculo al hacer una lectura de una unidad violada? La cuestión radica en que si se piensa en una totalidad disminuida puede que se estén replicando las mismas limitantes que se combaten. Judith Butler, desde los estudios de género, argumenta que “[...] para escapar de la emancipación del opresor en nombre del oprimido, es preciso reconocer la complejidad y la sutileza de la ley y

desprendernos de la ilusión de un cuerpo verdadero más allá de la ley” (*Lenguaje* 196). Es cierto que la tortura actúa sobre la disolución del preso político, cosificando y reduciéndolo a un mero cuerpo. Pero también es verdad que estos mecanismos usados por la dictadura actuaron bajo la consigna de restaurar un orden perdido y una forma original o natural del cuerpo nacional. Ciertamente el caso de la tortura excede este trabajo y toda cita o reflexión sobre el tema será entendida como reduccionista e insatisfactoria. No obstante, el ejemplo nos sitúa en el caso extremo, paradigmático, del cuerpo a reformar mediante el tormento. Como afirma Sandra Lorenzano, en el prólogo de *Tres novelas*, “[...] el autoritarismo de cualquier tipo busca cuerpos disciplinados, cuerpos dóciles, cuerpos amoldados a los patrones de comportamiento dominantes” (Eltit, *Tres novelas* 20). Cuerpos que, en definitiva, no se desborden de una forma de ver preestablecida. ¿Cómo se derraman, entonces, los sujetos de *El cuarto mundo*?

Consideramos que el trabajo de desenfocar lo familiar entabla cierta discusión con el concepto de *extrañamiento* desarrollado por Víktor Shklovski. El teórico formalista vio aquello propiamente artístico en la liberación del objeto y del sujeto de la alienación; Eltit pareciera hacer algo similar con la familia, “mostrándola” sin “mostrarla”, contraviniendo el camino tradicional con el que nos acercamos a una familia.

La técnica de Shklovski se centra en la “percepción” que se tiene de un objeto. Tomemos como objeto a la familia. La finalidad según este procedimiento no sería reconocer el objeto *familia*, sino construir su *singularización*. Pero aquí nos cruzaríamos con nuestro primer obstáculo, porque Shklovski señala que uno de los métodos para conseguir esta *sensación* de la *cosa* se da mediante una descripción adánica intercambiando sus partes con las de otro objeto, creando así una rareza que revela la *cosa* a *extrañar* como si se la viera por primera vez. Decimos que aquí surge nuestro primer obstáculo porque si bien pensamos que el método tiene ecos en el

trabajo de Eltit, también sabemos (se ha expuesto anteriormente en este ensayo) que en *El cuarto mundo* hay pocas descripciones. ¿Dónde estaría ese extrañamiento?

Shklovski, en “El arte como artificio”, texto escrito en 1917, afirma que la desautomatización se logra “por diferentes medios”. Uno de ellos sería el de realizar un oscurecimiento de la forma, “[...] para aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (Araujo y Delgado 23). Consideramos que Eltit logra oscurecer pero no para dar visión al *objeto*, sino para desajustar e impedir la realización. Si hay un extrañamiento en la máquina Eltit, se dará entonces por el desmembramiento de las partes que conforman el objeto y no por una especie de *Puzzle* que nos da un reconocimiento final de la *cosa*. Si el extrañamiento se conforma como un montaje de piezas, el extrañamiento de Eltit practica el desmontaje:

El malestar de la gordura atrae este dolor constante que punza los huesos unos sobre otros, y ya no me es posible cerrar la palma de mi mano. El oído, trastornado, deja entrar ruidos que lo desquician. Un crujido en mis oídos alcanza la frecuencia de un golpe en el estómago, y cualquier grito semeja una estampida en mi cabeza. Mi cabeza, las sienes, la concavidad del ojo, mis dientes corroídos. El asma, la calentura de los pechos. El asma y la asfixia. El sonido gutural del asma. Mi alma en la mira microscópica de la familia. El asma llega con la tos en cualquier momento y el niño se recoge aterrorizado por su futuro asmático. El alma asmática del niño (Eltit, *Tres novelas* 237).

El cuerpo no se reconoce más que en sus fracciones. La posibilidad de una tregua que favorezca la visión totalizadora se pierde en el desguace de lo orgánico. No existe un “devenir del objeto” (Araujo y Delgado 23) construido a través de sugerencias retóricas, de metáforas. Lo que persiste es un caos sin fijación: de un oído se salta a un estómago y de éste a la cabeza. No hay un afuera, un adentro, sino una serie de puntos orgánicos que el lector recorre imposibilitado de legitimar

espacios que los unifiquen. Lo que hace la lengua Eltit es *descomponer* el objeto. Pero, si se descompone, ¿cuáles serán sus límites?

LA FRONTERA DILUIDA

Para actuar directamente sobre la sujeción e intentar una desactivación de ciertos mecanismos discursivos delimitados por el poder, la máquina Eltit pone en crisis la misma estructura limítrofe de los sujetos. Y lo hace, no sólo desfigurando el cuerpo culturalmente impuesto desde la prédica chilena durante la dictadura; de forma simultánea plantea nuevos mecanismos de relación.

Los estudios sobre el concepto de *frontera* han extendido su campo de reflexión más allá de las delimitaciones estrictamente geopolíticas. En la actualidad, la metáfora del margen es utilizada como herramienta por los estudios culturales para ahondar en los intersticios o pequeños cortes relacionales que se presentan en la compleja trama social y cultural. Estos estudios han puesto el acento en ciertas problemáticas que fueron reducidas, invisibilizadas o apartadas de un corpus de estudio estricto y parcelado, heredero de una modernidad esencialista. Aquello que aparecía delimitado, sellado, comprendido en su totalidad, era ahora interrogado desde los márgenes. Marisa Belausteguigoitia afirma que

Transnacionalidad, transdisciplina y transexualidad marcan categorías que se ubican tanto en el cruce de fronteras disciplinarias como en el *más allá* de continentes hegemónicos como la nación soberana, la disciplina y el género dual (masculino, femenino). Lo *'trans'* localiza su fuerza en el *más allá* de las metanarrativas ligadas a las identidades nacionales monolíticas, genéricas y disciplinarias (Szurmuk y McKee Irwin 108).

Lo *trans*, por lo tanto, vendría a complejizar la única narrativa autorizada, pero también abarcaría una desregulación, un paso no acreditado; lo *trans* inaugura ciertos procesos de hibridación, y al mismo tiempo, permeado de una nueva incertidumbre que favorece el horizonte minoritario, se hace presente agitando y desautorizando todo centro posible.

La ligazón de la familia de *El cuarto mundo* no se presenta cuerpo a cuerpo, sino de forma intravenosa, intracelular, o por mecanismos en apariencia telepáticos y clarividentes: “Recibí el sueño de mi madre de forma intermitente” (Eltit, *Tres novelas* 148). La *frontera* corporal es interpelada por un sueño que no encuentra restricciones enunciativas: no hay quien cuente el sueño, no hay quien lo regule o certifique, porque los contornos y ajustes se vuelven intolerables para una lógica narrativa donde un sueño, secreto, emancipado, logra migrar y ser decodificado de forma alterna.

El narrador, el niño en el vientre, *recibe* el sueño de su madre sin escucharlo. Él lo *recibe*, no lo escucha. Un feto *recibe* nutrientes. Pero el narrador *recibe* un sueño por el mismo conducto o paso o *frontera* por donde quizá circule el nutriente. El mismo acceso al cuerpo es alterado mediante la irrupción del verbo que *recibe* una mercancía irregular. La gramática que educa a la corporalidad de pronto se ve subvertida y dispuesta a aprender nuevos procedimientos. El sueño se *recibe* ilegal porque no es contado, porque es traspasado sin intermediación pública. Y a la vez, el sueño es compartido uniendo a los cuerpos o haciendo desaparecer los límites de cada sujeto.

A lo largo de la maquinaria Eltit subyace una reserva, algo no develado en su totalidad. La omisión o la ambigüedad dan paso a un mundo que pareciera conectarse en clave. Los enlaces son mostrados en el texto sin posibilidad de ser seguidos o aprendidos. Las redes que nombran los tejidos son invadidas por una trama de sentimientos, de pensamientos o sensaciones táctiles.

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

Esos sueños me despertaban una gran ansiedad que después empezaba lentamente a diluirse. Mi ansiedad se traslucía en un hambre infernal que me obligaba a saciarla, abriendo compuertas somáticas que aún no estaban preparadas para realizar ese trabajo (Eltit, *Tres novelas* 148).

La apertura de compuertas es el resultado de una lógica desbordada que atraviesa varios tonos lingüísticos y que logra tejer una dialéctica que discurre desde de un sueño intangible, etéreo, hasta la más acertada y corpórea terminología científica. Los campos semánticos intervenidos plantean el artilugio *híbrido* de exponer un estudio de caso, una observación de rigor, un seguimiento anatómico, junto a causas arbitrarias y opacas derivaciones. La *frontera* corporal, entendida como el limitante biológico y cultural, es puesta en crisis desde estos lenguajes. La deconstrucción del sujeto no hace más que evidenciar una arquitectura histórica, sus cimientos y rituales. El cuerpo *es* una construcción simbólica que, en el caso del artefacto Eltit, es arrastrado hasta sus orillas donde “[...] lo imposible no es la vecindad de la cosas, es el sitio mismo en que podrían ser vecinas” (Foucault, *Las palabras* 2). Por ello los campos semánticos no aceptan parcelación. Porque la relación que adquieren en el texto los aleja de las categorías estructuralistas de los registros de la lengua, acercándolos, en cambio, a una relación más de carácter simbiótica: el lenguaje es, en la maquinaria Eltit, un complejo organismo en expansión que no discrimina estatus de receptor. Por lo tanto, el rechazo a la parcelación se inscribe en el repudio a un universo binario que rompe con la ilusión de dispersión somática revisitada por los estudios posmodernos, y que obligaría a subordinarse a una de las dos lógicas normadas por la lengua, a esos “dos caminos”, muchas veces maniqueos, que impiden desentrañar las verdaderas relaciones de poder y su condición multidireccional.

El estado *fronterizo* de la escritura rompe con el cuadro monolítico de los sujetos y plantea nuevas rajaduras, nuevas bifurcaciones, problematizadoras, que construyen representaciones críticas del otro, de la lengua como umbral y herramienta constitutiva de un cuerpo histórico. Lo que haría a la lengua Eltit funcionar como una deslengua, o como una voz enrarecida desde los márgenes, sería su carácter estrictamente adulterado. Alejada de un habla popular que en los años sesenta encarnaría la voluntad de hablar como las clases subalternas, y que en muchos casos pretendió ver un carácter *verdadero* en la representación del registro y una fuerte voluntad identitaria, la voz de *El cuarto mundo* interviene sobre la misma matriz que sustenta la estratificación y tipificación de la lengua, falsificando y corrompiendo su uso. No solo sobreviene el desplazamiento del narrador que se sitúa en primera persona y luego en omnisciente, sino que las mismas voces que en la cultura son emparentadas con la edad, sexo o condición social son aquí descompuestas y desterritorializadas. El gesto *fronterizo* sería el de la ambigüedad inscripta en la conversión o travestismo, a la vez que ocultamiento y desaparición, secreto, pudor y pornografía del signo.

Lo que persiste entonces es lo que Stuart Hall denomina “terreno diferenciado”, que consistiría en ese espacio irregular, de frontera cultural, atravesado por discursos asimétricos. Es el lugar simbólico que posibilita, aun en dictadura, micro discursos de obstrucción que hieren una voz absoluta. La frontera es ocultada o combatida desde los discursos hegemónicos porque se convierte en ese lugar de conflicto evidenciado. El borde muestra lo que el centro —con políticas de semejanza y unidad— intenta borrar. Hall afirma que

Hay puntos de resistencia; hay también momentos de inhibición. Esta es la dialéctica de la lucha cultural. En nuestro tiempo esta lucha se libra continuamente, en las complejas líneas de resistencia y aceptación, rechazo y capitulación, que hacen de la cultura una especie de campo de

batalla constante. Un campo de batalla donde no se obtienen victorias definitivas, pero donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden (*Notas 5*).

Estos espacios, al desobedecer cualquier legislación que sustente una única dirección, un único dominio o código de comercio ideológico, vulneran el engranaje esencialista y biologicista, infiltrando la sospecha dentro de *la pureza cultural, identidad nacional o cuerpo naturalizado*.

El golpe militar impuso con *mano firme* las *certezas* pretendiendo afianzar una política corporal centrada. Según Nelly Richard, este discurso “[...] se presentó como ‘un gran ordenador’” (*Fracturas 30*). Los sujetos de disenso eran tipificados como *no* nacionales, como extranjeros, como portadores de ideas ajenas al *ser chileno*. La construcción del *ser fronterizo* que carcomía la patria se volvió política comunicacional de la dictadura pinochetista. Fueron recurrentes las metáforas discursivas que aludían a *enfermedades foráneas* que atacaban un cuerpo *sano*. Así, los signos que emite una frontera, signos divergentes o polisémicos, reaparecen en el centro normado como una amenaza parasitaria. El orden fue falazmente asociado “[...] a las seguridades básicas del individuo y a sus concepciones de pureza y polución, de clasificación e identidad, de pecado y perdón, de culpa y vergüenza, de dominio y producción, de lo permitido y el tabú” (Brunner en Richard, *Fracturas 31*).

La maquinaria Eltit logra colarse en la lógica precaria y marginal donde los cuerpos no nos pertenecen por naturaleza, o donde un organismo, intervenido por la lengua, es visto como un territorio que logra verbalizar y teatralizar un desajuste. El *otro* será formado, deformado, renombrado, a partir del comercio sentimental que emana de una hendidura consanguínea: “Mi hermana melliza armó pieza por pieza mi identidad, mirándome obsesivamente y traspasando en mí su conocimiento” (Eltit, *Tres novelas 171*). El sujeto que se articula (¿desarticula?) en *El cuarto mundo*, desde las ruinas de una mirada ajena, se dispersa, haciendo reventar lo idéntico de

sí mismo, hasta devenir un *otro* inestable, en relación, siempre relativo. Es la identidad de la duda que se construye desde la ambigüedad de las *piezas* armadas, frente al quiebre de una herencia que intenta, una y otra vez, restituirse mediante el ritual del parentesco; son las *piezas* que hacen del territorio familiar algo inseguro, susceptible de ser desmontado, trasladado.

Lo que acciona la frontera es la disputa por los territorios de sentido. Nuria Vilanova, en su ensayo sobre la desterritorialización, incluido en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, afirma que el concepto utilizado hoy en día por gran parte de las ciencias sociales tiene su origen en la idea marxiana del capitalismo como maquinaria devoradora de territorios. La tesis expone la manera en que los sitios de reafirmación cultural eran conquistados y redireccionados por la clase dominante. Los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari supieron complejizar el concepto relacionándolo con la psique y con los mecanismos de construcción simbólica. El territorio es subjetivado y el sujeto es comprendido como un territorio que siempre está disputando las mínimas unidades de sentido. “El capitalismo es un sistema en permanente reterritorialización, ya que intenta adueñarse constantemente —desterritorializar— las múltiples formas de interacción dentro de una comunidad, un grupo o la familia (*socius*)” (Vilanova en Szurmuk y McKee Irwin 81). Ahora bien, entendiendo que el gobierno dictatorial chileno poseía la hegemonía de la producción de sentido, es decir, los mecanismos para desterritorializar subjetividades y moldearlas desde los medios de comunicación o desde el sistema educativo, ¿cuál sería la posición estético-ideológica que adoptarían las vanguardias artísticas durante los años posteriores al golpe militar? *La Escena de Avanzada* —movimiento de artistas al cual adhirió Diamela Eltit— se abocaría al corrimiento de ese territorio reconquistado por el autoritarismo. Si entendiéramos a la patria y sus literaturas reguladas como un discurso o territorio central y *legal* que no admite una relación dialógica con los relatos minoritarios que la componen, es posible que

el lugar de la novela fronteriza, de la novela de un *cuarto mundo*, sea el sitio del apátrida o del desplazado simbólico.

El texto de Eltit suscribe la tesis deleuziana desterritorializando y reterritorializando el sentido normado del cuerpo en la novela tradicional chilena (incluyendo a aquellas obras que formaron parte del Boom latinoamericano), además de extrañar el lugar tradicional que se le asignó a la familia, al sexo, género, pobreza, incluso a la propia noción de novela.

Si bien es cierto que el Boom buscó y cimentó las bases de una lengua dicha desde Latinoamérica, también es verdad que esa construcción se basó en una fuerte impronta identitaria. Años de crítica nos han permitido ver cómo las huellas del exotismo americano devinieron una marca distintiva de lectura para los consumidores de las nuevas clases medias educadas de nuestro continente, y cómo, por otra parte, los europeos dieron forma a un nuevo imaginario latinoamericano. En todo caso, el Boom resultó un movimiento literario complejo que otorgó visibilidad a una cantidad de expresiones que, paradójicamente, se vieron simplificadas, en varios casos, por el propio sello identitario que le dio fuerza en el mercado. Latinoamérica resultó ser más complicada, contradictoria y discordante. La voz unidireccional del Boom —voz ciertamente masculina— no bastó para problematizar las diferencias y contrapuntos que aún persisten y resisten desde distintos extremos del territorio. Reflexionando sobre el problema de la identidad, el sociólogo Zygmunt Bauman afirma que:

Las identidades únicamente parecen estables y sólidas cuando se ven, en un destello, desde afuera. Cuando se las contempla desde el interior de la propia experiencia biográfica, toda solidez parece frágil, vulnerable y constantemente desgarrada por fuerzas cortantes que dejan al desnudo su fluidez y por corrientes que amenazan con despedazarla y llevarse consigo cualquier forma que pudiera haber cobrado (89).

No sería en la reconstrucción de una identidad destrozada donde el arte encontraría la indisciplina, sino en el absoluto desmembramiento de toda eventual restauración de sentido lineal por parte del poder. Parafraseando a Theodor Adorno, la usual desgracia del arte radicaría en el placer que éste siente por retratar su opresión, en vez de rebelarse, aunque sea vanamente. La maquinaria Eltit separa las partes, las esconde, las disfraza, las corrompe, las priva del sentido público, porque lo público es, en el Chile de los años ochenta, el sitio del peligro, de la vigilancia, de la pérdida total y absoluta del espacio de participación, y a la vez es el sitio utópico de las futuras conquistas, del deseo, del desliz. “Yo, como mi madre antaño, aspiraba a abandonar la casa para encontrarme con un paraíso uniformemente masculino” (Eltit, *Tres novelas* 176), afirma uno de los narradores, haciendo aparecer, de a ratos, ese espacio marginal, sudaca, que asoma más allá del mundo doméstico, pero que también penetra la casa, por medio del lenguaje, en forma de rumor peligroso, con ráfagas lingüísticas provenientes de la jerga económica o política, rígidamente masculina, entendiendo a lo masculino como lo normado, como la ley, como el lugar donde el lenguaje conduce a la definición. Así, el artefacto Eltit plantea el dilema de situar en un mismo plano el peligro dictatorial del *afuera* con el espacio donde la cultura del *deber ser* masculino ejerce su dominio. Ese territorio del afuera es definido como un *paraíso uniforme*, inquietante e irónico oxímoron si se interpreta al edén como el lugar de plenitud, alejado de las similitudes *uniformes* de la milicia. En todo caso, la tríada *paraíso uniformemente masculino* adopta una dirección de sentido irónico al recordar otra que rigió durante la dictadura chilena, y que resultó ser la emisora de los grandes discursos de normalización identitaria que fue la tríada *iglesia – militares – masculinidad*: “Gracias a Dios, creo que tengo los pantalones amarrados con fierro”, se le escuchó decir a Augusto Pinochet durante aquellos años.

Las relaciones intersubjetivas de los personajes de *El cuarto mundo* adquieren el movimiento intempestivo del fuera de lugar, del desordenado o desviado. Son cuerpos sin forma y sin territorio

que migran de una reflexión a otra, dejando entrever las luces y sombras de una familia que se empobrece. Si existen imprecisiones limítrofes dentro del vientre donde conviven los mellizos, también las habrá luego del nacimiento: el lector logra introducirse en el cuerpo embarazado de la madre, pero luego del parto su capacidad de ver espacios o contornos corporales se verá limitada. Lo que pareciera obstinarse es la relación lingüística que entabla tanto el narrador de la primera parte como el de la segunda con las cosas que los rodean. Es, se dijo, una relación llena de ambigüedad. ¿Pero cómo se construye esta aparente falta de objetividad en la lengua? Un primer elemento del que pareciera prescindir el artefacto es de *las categorías temporales* que le dan sustento, anclaje a un territorio literario. Frases como *un segundo antes, tiempo después, en ese instante*, son escasas, casi inexistentes. Sabemos, por ejemplo, que “la fiebre llegó de madrugada” (Eltit, *Tres novelas* 162), o que a los trece años, el narrador fue “atacado brutalmente por una horda de jóvenes sudacas furibundos” (Eltit, *Tres novelas* 197), pero la posibilidad de unir, de obtener una perspectiva temporal de esos acontecimientos es inviable.

El tema logra su complejización cuando se advierte que el texto comienza como un diario de notas o recuento, en primera persona, fechado. ¿Qué es lo que sucede con esa historia, especie de autoexaminación lineal que se insinúa desde las primeras páginas y que luego pareciera fragmentarse hasta hacer desaparecer todo rastro exacto de temporalidad? Más aún, ¿qué es lo que se pone en juego con ese corte, en la segunda parte de la novela, especie de montaje deficiente e irregular? La familia sudaca es corrida, desplazada, de una historia que, así como en el caso de los cuerpos, ya no puede dar cuenta de una *obra acabada*. Alguna vez Bajtín afirmó que un texto toma vida únicamente si se lo enfrenta con otro (contexto). Eltit, como ya se dijo, formó parte de un grupo de artistas chilenos que actuaron directamente sobre los signos más rígidos de la cultura dictatorial. Uno de aquellos signos fue el intento de inscribir la “gesta” autoritaria dentro de un

designio histórico que involucraba a “todo buen chileno”. La historia nacional, patrioter, se mezcló con la violencia más atroz. El pasado y el futuro fueron uno, inamovible.

No era nueva esta idea del historicismo y de la manipulación identitaria por parte de los poderes concentrados: formó parte del pulso de todo el siglo XX. Ese pulso que heredó del siglo anterior con la razón burguesa. Hubo un quiebre advertido por las vanguardias que luego profundizaría la Escuela de Frankfurt. Cuando Theodor Adorno hizo la pregunta que aún nos interroga, la de si se podía escribir poesía después de Auschwitz, sabía que el proyecto humanista se había quebrado. Lo bello había sido lo humano, y lo humano era Auschwitz. ¿Qué le había pasado a la estética? ¿Cómo hacer literatura desde estos restos de humanidad? ¿Cómo entender a la Historia como un camino de progreso constante? El siglo XX profundizó la sospecha de que algo pasaba con el lenguaje, con el estilo, con las narraciones. Los soldados volvían mudos; los presos de los campos balbuceaban fragmentos. El lenguaje no podía expresar el horror progresivamente, linealmente, de forma ordenada, normada. Algunos discursos literarios que se activaron durante las dictaduras militares latinoamericanas como pulsiones de supervivencia, como reafirmación de vida, afrontaron la pregunta de si se debía o no usar la misma gramática robada por la dictadura. Desactivar los signos era desactivar la gran cronología del régimen. Como afirmará Ricardo Forster, analizando la compleja y dura historia del siglo XX, “[...] todo intento de construir un absoluto, de fundar un sistema, de encontrarle un sentido mayúsculo a la historia y a la marcha de la sociedad está profundamente amenazado de muerte” (Casullo y Forster 151).

Los marcadores espaciales o elementos deícticos de la lengua, que en el texto señalan y crean “el terreno común” (Blancafort y Tusón Valls 107), también son sometidos a la desarticulación en *El cuarto mundo*. El espacio —como el cuerpo— se capta por oposición o contexto. *Aquí, allá, cerca o lejos*, son sitios que se habilitan y clausuran siguiendo la cadencia de la lengua que no precisa definir lugares para accionar sobre ellos. El lenguaje abarca todo hasta volver innecesario

el espacio dentro de la ficción. La extensión evidenciada sería la medida del discurso; el sitio que ocupa la lengua (Ducrot); el territorio que logra expandirse y filtrarse, apropiándose de ciertas características líquidas que permiten filtraciones, similar a la manera en como la lengua de la consciencia desobedece las señales sintácticas.

Las vanguardias de principios de siglo XX también quebraron la gramática desafinando un correlato canónico. Sin embargo, éstas pusieron más énfasis en desautorizar la lengua normada, las estructuras literarias burguesas y no tanto su centro de emisión. La voz disruptiva de la vanguardia era una voz presente, concreta, emitida desde los márgenes que, luego de un tiempo, pasarían a ocupar el centro legitimado. La maquinaria Eltit, en cambio, desarticula toda autoridad, todo eje, subvirtiendo la dirección que toma un enunciado: “Instintivamente mi hermana inició la huida ubicando su cabeza en la entrada del túnel” (Eltit, *Tres novelas* 156), afirma el narrador utilizando el verbo *huir* para describir el nacimiento. Aquí no sólo se enfatiza el punto de vista del mellizo, también se trastoca el acto del nacimiento otorgándole características de escape más que de bienvenida. *Acá* o *allá* son transformados en campos sin naturalización o reconocimiento mediante estos disloques de la frase. El verbo es invertido dentro de una frase acordada culturalmente. Mediante estos resortes verbales tergiversados, la dirección de la acción logra proyectar un doble recorrido: el de *ida* y el de *vuelta*, en el mismo espacio discursivo. La alteración del curso instaura la vacilación y la falta de centro desde donde percibir el fenómeno.

En otro sector de la maquinaria, el primer narrador, luego de que le adjudicaran el mismo nombre del padre, dice: “Cuando me llamaba, yo volvía mi rostro hacia él, no como respuesta sino por creer que se nombraba a sí mismo” (Eltit, *Tres novelas* 158). Aquí se insinúa un espejeo identitario o simulacro que denota bajo un mismo nombre una multiplicidad, especie de “individualizaciones dinámicas”, “sin sujeto” (Deleuze), provocando un *bucle* inestable, que viaja de ida y vuelta, burlando el esquema emisor–receptor. En esta frase, el signo *fronterizo* se

manifiesta en el comercio denominativo que excede al cuerpo como tal. El juego de las identidades consiste en la refracción, más que en la inmanencia entronizada en el sujeto. Los cuerpos son zonas difusas que logran fugar y comerciar mensajes sin capturar ninguno en su totalidad.

En *El cuarto mundo* se ponen en crisis las ideas de tiempo y espacio, instaurando nuevos sistemas que van más en sintonía con la idea argumentada por Michel Foucault en “Los espacios otros”, cuando afirma que “[...] vivimos en un tiempo en que el mundo se experimenta menos como vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que comunica puntos y enreda su malla” (1). Esos puntos que en la casa sudaca subsisten bajo nombres que luego serán renombrados, resignificados, disfrazados, para poder trazar nuevas líneas de fuga, nuevos simulacros, y así poder desconocer, poder borrar las diferentes zonas fronterizas.

En el siguiente capítulo propondremos un análisis de la familia de *El cuarto mundo* a partir de las diferentes alteraciones simbólicas que se dan en el lenguaje eltiano.

UNA FAMILIA INVERTIDA

Hay dos declaraciones realizadas en aquellos años de dictadura que bien podrían actuar como catalizadores para dar comienzo al análisis de la familia de *El cuarto mundo*. El primero es del padre Hasbún, famoso colaborador del régimen. El religioso supo afirmar en su programa televisivo que el comunista tiene el rostro enfermo, desfigurado, porque su corazón está enfermo. El segundo comentario es del almirante de la Armada de Chile y miembro de la junta de gobierno, José Toribio Merino, quien declaró a la prensa que los partidarios de la restitución democrática eran una “tropa de humanoides” (<http://www.youtube.com/watch?v=0sSJJkMzY>).

Ambas afirmaciones describen al otro como algo que rebasa lo humanamente posible. En el caso de la enfermedad atribuida al corazón comunista, el deterioro que sufre el rostro a causa del cuerpo lo convierte en una amenaza para la salud. En el caso del humanoide, en cambio, la forma sin el contenido presupone un defecto en la matriz identitaria de la especie humana.

No obstante, convendría precisar algunas diferencias. Por un lado, la enfermedad propia del comunismo, enfermedad endémica, traza la imagen de un monstruo o de un poseso. Aquí, el subvertido no esconde nada, se muestra en toda su descomposición. Es, si se quiere, un comunista pornográfico, en el sentido de que desnuda con sus rasgos el carácter obsceno de la ideología. Por su parte, el humanoide es pura apariencia, réplica e ilusión. Por lo tanto, no es algo original, se acerca al modelo con sutiles diferencias: puede que el tamaño de la cabeza; quizá las extremidades más largas; la posibilidad de un rabo. En suma, ambas definiciones de lo *subversivo* adquieren no sólo connotaciones ideológicas, sino también biológicas.

Pero retengamos la imagen del monstruo. El 22 de enero de 1975, durante una clase dictada en el Collège de France, Michael Foucault preguntó a su alumnado: “Cuando nace un monstruo de dos cuerpos, o de dos cabezas, ¿hay que darle un bautismo o dos?” (*Los anormales* 70). El bautismo, recordemos, es una ceremonia de aceptación, de inclusión religiosa, por medio de la purificación. Pero el filósofo plantea que son “dos cuerpos” o “dos cabezas” en un sólo cuerpo. La paradoja del monstruo foucaultiano plantea dos problemas. El primero es el de la impureza incapaz de ser bautizada porque ataca directamente a la unidad simbólica; el segundo es el de la ambigüedad que no encaja en la ley.

Estos dos problemas se activan en la maquinaria Eltit. ¿Cómo bautizar o reconocer a una familia que se ha vuelto extrañada en lo familiar mismo? “Estamos salvajemente preparados para la extinción” (Eltit, *Tres novelas* 222), dice el narrador. “Un pequeño e iluminado grupo familiar maldito” (Eltit, *Tres novelas* 222).

La palabra *familiar* nos remite a algo sencillo, sin afectación, natural. También, significa que algo fue visto con anterioridad, que ese algo nos resulta “familiar”. Una familia sería, siguiendo el rastro semántico, lo más familiar a lo que podríamos aspirar. Porque la familia es lo doméstico, y porque el sitio de la familia es el lugar de nuestro primer mundo.

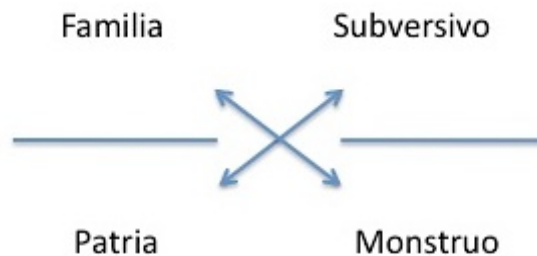
A pesar de esto, en el texto de Eltit, lo familiar deja de serlo, o, en todo caso, lo familiar es otra cosa. Sea como fuere, lo doméstico, lo “más propio” entra en crisis, es criticado. El resultado: una familia ajena, extrañada. ¿Dónde más podría comenzar el terror del *orden* chileno?

Si para el discurso oficial el lugar del monstruo era el sitio del que no encaja en la ley simbólica, del excluido, entonces tanto *lo familiar* como *lo subversivo* se verían enfrentados en un aparente antagonismo. En términos retóricos, ambos términos podrían ser entendidos como un oxímoron. Sin embargo –y siguiendo la teoría de Saussure que define al lenguaje como un sistema de diferencias relacionadas– la excepción de la ley no deja de tener relación con ésta, es decir, no queda fuera del lenguaje hegemónico, sino que es parte constitutiva, por ser el otro que define la ley por oposición. Aclaremos esta última idea.

Quizá sea Jacques-Alain Miller el que mejor ha explicado a Lacan. En su famosa conferencia dedicada a la lógica del significante, el psicoanalista francés argumenta que el lenguaje es “[...] un elemento no sustancial, que no puede ser descripto por sus propiedades intrínsecas, sino tan sólo por su diferencia” (Miller 24). Sin embargo, el psicoanalista agrega que la contribución de Lacan será “[...] haber diferenciado e incluso mostrado la oposición esencial que hay entre estructura y todo” (Miller 24). Miller –siempre desde Lacan– explica cómo el “no todo” constituye el “todo”. Para corroborar la idea recurre a la teoría de los conjuntos. La conclusión postulará que no se puede definir un todo, en el campo significante, excepto que un significante no esté en él.

Los significantes *fiebre* o *enfermedad* son acontecimientos en ex–sistencia, acontecimientos que quedan fuera de otra cosa. En el caso de la maquinaria militar quedan excluidos del conjunto de la *sanidad* que agrupa (ya lo vimos) al discurso unilateral. Pero Eltit, como una química, como el mismo Lacan, los relaciona en un espacio, donde si bien no son alojados juntos, no pueden ser pensados por sí solos. El territorio que comparten los opuestos es el de la divergencia; es el territorio del lenguaje que nombra un significante como una falla frente a otro; el espacio relacional del oxímoron. Todo significante de la dictadura –Eltit lo pone en juego– conlleva una falla, una pérdida, un goteo de significación, una pobreza de un todo. Por lo tanto, entre el mundo familiar y el subversivo existirán relaciones más allá de una lógica oficial.

Lo que activa *El cuarto mundo* es el entrecruzamiento entre el significante *familia* y el significado *monstruo* atribuido al subversivo durante la dictadura chilena.

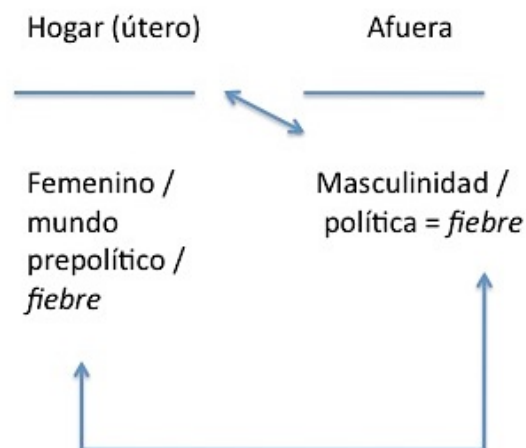


Es en ese disloque semántico donde comienza a construirse lo anormal de la familia. Si, como afirmaba Lacan, el nombre es constitutivo del objeto, lo familiar, en el caso de la maquinaria Eltit, comienza a denotar de forma contrahecha su misma oposición legal.

A la vez, el artefacto se apropia de la enfermedad que corrompe al subversivo mediante el vaciamiento del significante *fiebre*, quitándole su dirección única y oficial. Dice el narrador: “La fiebre no era simétrica al dolor sino a una extraña suspensión en la que todo, a la vez que posible, era también improbable” (Eltit, *Tres novelas* 162). ¿Qué sucede aquí con el cuerpo afiebrado?

Hay un corrimiento de las formas estipuladas de leer la enfermedad hacia una concepción más ambigua y creativa del padecimiento. El deslizamiento de la *fiebre* funciona delineando un nuevo contexto que abandone la clandestinidad y se centre en el corazón de la familia chilena. Así, el significante *fiebre*, más indeterminado, resiste mediante la subversión del código estigmatizante.

Ahora bien, si para la dictadura la *fiebre* era lo político, y la lengua política significa –según la teoría lacaniana– la lengua del padre, de la *ecclesia*, de la ley, el mecanismo de resignificación familiar da una nueva dirección al afuera afiebrado, introduciéndolo en la matriz del hogar. De esta manera, el disloque significante perturba porque viola el hogar femenino, depositario de la lengua originaria y de las células *puras* de la patria.



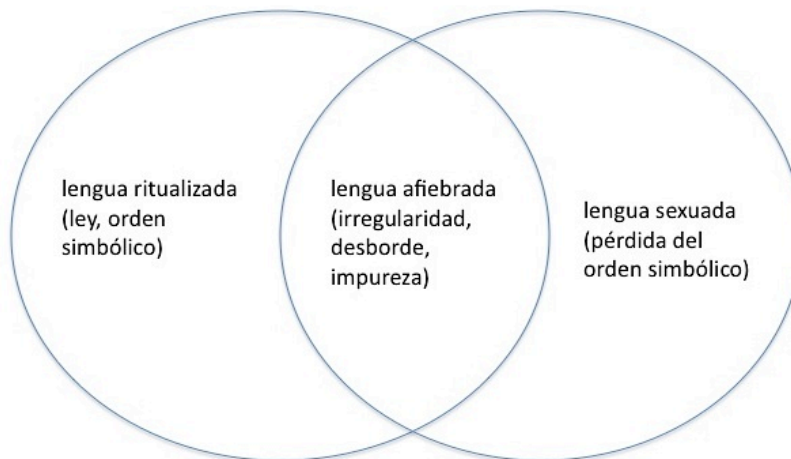
Así, la fiebre, el rostro enfermo del comunista, del desviado, del *border*, se infiltra en el origen. Lo que no debe enfermarse en dictadura contrae fiebre. La política ingresa a la esfera familiar por medio de la temperatura corporal. La fiebre se exhibe como síntoma. El lector – y aun el más avezado observador del Estado totalitario– desconocerá la etiología del mal que los aqueja. Dice el narrador: “Nuevamente mi madre encaró mi enfermedad. Procedió según sus propias reglas intuitivas, mezclando yerbas fuertemente amargas que me devolvieron lentamente la salud y la

fuerza para afrontar el espacio público” (Eltit, *Tres novelas* 175), contraviniendo (¿irónicamente?) la verdadera peste autoritaria del afuera. En todo caso, pareciera no ser la dictadura causal de fiebre, sino que sería la fiebre, síntoma de ardor sexuado (¿existe alguno que no lo sea?), de goce subvertido, de enfermedad amorosa, enamorada, la pura ganancia en una *sanidad* totalitaria.

Susan Sontag, en su libro *La enfermedad y sus metáforas*, apunta: “La fiebre [...] era signo de un abrasamiento interior [...] ese ardor que lleva a la disolución del cuerpo” (31). En el texto, la pensadora norteamericana expone cómo los padecimientos febriles han sido asociados históricamente con enfermedades del amor. Habría un exceso pasional, un desborde que disuelve el cuerpo, lo consume. Por otra parte, existiría una variante en la utilización metafórica de la enfermedad que sería la de usar el padecimiento como sinónimo de “[...] los cargos que se le hacen a una sociedad por su corrupción o injusticia” (Sontag 87). Dentro de esta lógica se suele argumentar que tal sociedad está enferma por su destino político. Si bien sabemos de ciertas lecturas que se han hecho de Eltit siguiendo esta hipótesis de la enfermedad como síntoma dictatorial, no podemos más que disentir con ellas. No porque no puedan ser válidas o inválidas (no existe comprobación de lo verdadero o falso en el arte), sino porque, a nuestro juicio, son metáforas que se inscriben dentro de la lógica sanitaria desarrollada por los voceros de la dictadura. Como afirma Susan Sontag, a fines del siglo XIX y aun en el XX, “[...] las metáforas patológicas se hacen más virulentas, descabelladas, demagógicas” (89). Así, las metáforas patológicas se vuelven metáforas de la autoridad de control, normativas; autoridad que posee el saber y el poder de la *cura*. Contraviniendo este modelo, consideramos que Eltit pone en juego otra forma de concebir la enfermedad, más cercana a la idea que involucra al deseo desbordado. Es (nuevamente) esta gramática afiebrada la que da forma a un territorio de excepción donde la enfermedad *suspende* la relación y producción *normal* de una familia capitalista. La fiebre,

entonces, actúa aquí como una anomalía del cuerpo y del lenguaje; anomalía que resiste con apariciones y repeticiones a lo largo de la novela. ¿Cómo se construye esta lengua?

Habría que perseguir ciertos rasgos simbólicos dispersos a lo largo del artefacto. Son marcas semánticas (huellas mnémicas inscriptas sintomáticamente en la novela familiar) que confluyen en un campo de sentido allegado a lo místico y a lo pagano. Palabras como *sangre*, *ritual*, *sacrificio* o *confesión*, transitan pasajes de misterio y reserva, callejones textuales con poca o nula iluminación para ser supervisados, pero que evocan un ritual velado. Este aparente ocultismo de la máquina convive con una niñez sexuada por medio de violaciones y desgarros; sexuada en los genitales, pero también en el deseo, forma aun más amplia de entender lo sexuado. Hay un deseo desbordante (similar a toda transferencia amorosa maternal) interactuando con ciertas ceremonias de iniciación; ceremonias que intentarían enmarcar el mundo dentro de un espacio simbólico. La lengua afiebrada toma forma cuando los intentos de apelación al sentido son atravesados una y otra vez por el desborde pasional.



El deseo es deseo frente a la ley, y la ley no hace más que crear su perversión, su reverso afiebrado. La lengua afiebrada aparece cuando ciertos preceptos, ciertos ritos de corte *divinos*,

ritos de cultura, son contrarrestados, neutralizados, por la sexualidad y su imposibilidad de decir, su habla alocada, su psicosis elíptica. Si el ritual intenta encadenar, por medio de la lengua, un orden que sustente lo familiar, el sitio de *lo real*, del deseo, será el espacio del corte, de la falta excedida. En la página 143 se puede leer: “Lo ayudé a desnudarse y alabé la armonía de su cuerpo. Acompañé con las palmas su débil canto, dejé caer el agua sobre su cabeza, y cuando alejamos la fiebre nos dormimos extenuados, cercados por mi gordura” (Eltit, *Tres novelas*). La fiebre, el cuerpo sexuado entre hermanos, el rito del bautismo, signan el orden que se trastoca en la perversión; perversión que pareciera fundarse en la sexualidad mística, una sexualidad entre hermanos.

Existe otro ritual. Es el de la danza melliza. “Sabiéndome solo, irrumpía hasta el interior de mi pieza para obsequiarme un baile” (Eltit, *Tres novelas* 194), dice el narrador, refiriéndose a una de las hermanas. Es una danza que representa “odio y envidia”, “lujuria y corrupción”, y que se manifiesta sintomáticamente como toda la verdad, como todo lo traumático aflorando, mostrándose como goce histérico. La hermana danza para restituir lo que al danzar se pierde en algo “[...] parecido a lo sensual” (Eltit, *Tres novelas* 194), pero que está “más allá de la sensualidad misma” (Eltit, *Tres novelas* 194); es decir, más allá de la representación y del lenguaje que la nombra. La danza intenta rehacer algo ahí donde el lenguaje fracasa, y a la vez representa su fracaso en el “más allá” de las posibilidades simbólicas. Así, el encuentro de los hermanos –encuentro sexual– es un “más allá” imposible, siempre lleno de la más fantasmagórica posibilidad. Puede que en esa posibilidad radique parte de la fiebre.

Pero insistamos con Foucault: ¿cómo bautizar a un monstruo? El contrahecho es el que no define. Y es el que exhibe una contracara: “[...] mi padre la poseía de un modo perfecto, con la perfección del dolor” (Eltit, *Tres novelas* 206) o “[...] entendió que el placer era una combinatoria de infinidad de desperdicios” (Eltit, *Tres novelas* 206). En estas frases (y en muchas

otras de la novela), uno de los motores de la rareza es lo paradójico que no alcanza a impugnarse pero que elabora una oposición disruptiva, una extrañeza o aparente contraste. Dolor y perfección, placer y desperdicios, plantean una simbiosis inconforme, molesta, una unión con cortocircuitos. Si bien aquí no hay antónimos, existe un quiebre del sentido y una redirección de la escritura hacia lo absurdo. En términos retóricos la *antítesis*, figura frecuentada por los escritores barrocos y herramienta esencial para la maquinaria Eltit, muestra una polaridad sin contradicciones. Esa supuesta contracara da forma a una serie de frases anómalas, enfermas, con “rostro deformado”.

La conjunción del lenguaje ritualizado / sexuado, junto a la construcción contrahecha de la antítesis, contribuyen a enrarecer a la familia de *El cuarto mundo*. En el caso del ritual, es una ley que crea el pecado y que por ende inaugura la posibilidad de un “desarreglo lógico” (Kristeva 171), de “un acto de juicio inadecuado” (Kristeva 171); en el caso de la antítesis, el pecado entendido como la falta de “pureza” se muestra en la lengua misma que se vuelve ilógica y “abominable” por alejarse de un cuerpo lingüístico de una única dirección, dando forma a lo contrahecho. Al leer que “[...] el placer era una combinatoria de infinidad de desperdicios” (Eltit, *Tres novelas* 206) leemos también las dos cabezas del monstruo: *placer* y *desperdicios*. La pulsión está puesta en los restos; el placer del texto está directamente conectado con lo que expulsa el cuerpo, con lo impuro.

En su estudio *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva, revisando los relatos evangélicos de Mateo y Marcos, apunta que al hombre lo contamina aquello que sale de él: “Nada es sagrado fuera del Uno. En última instancia, todo el resto, todo resto [desperdicios] es abominable” (147), escribe la lingüista búlgara. El resto o desperdicio es lo que excede al Uno, al cuerpo como unidad totalizadora, y a lo que está más allá de cualquier explicación. En las sociedades tradicionales la impureza es ritualizada para retornar a un orden que no “mezcle” lo que no debe

mezclarse. En estas sociedades (en las nuestras) el tema de los desperdicios es un caso paradigmático, de trauma. “Con los humanos, el desecho [...] se convierte en un problema” (14), advierte Žižek. Y sin embargo, en el caso de la maquinaria Eltit, el placer, la libido, están puestos en lo que atenta contra la unidad, por ser lo otro, el otro, que sale del Uno, para convertirse en amenaza. Existe, según el narrador, placer en la contaminación, en la destrucción del orden que excluye al monstruo. Si lo impuro es “[...] toda infracción a una conformidad lógica” (Kristeva 131), Eltit, mediante la escritura, logra el ritual lingüístico adulterado de desmontar los límites que ha impuesto la misma lengua por encima de lo que la sobrepasa, mostrando el desperdicio fundante de la ley.

La inversión de lo familiar, su revés, se da precisamente en esos desperdicios: “Sentí como látigo el desecho” (Eltit, *Tres novelas* 211), refiriéndose al apareamiento entre hermanos. Y unas líneas más adelante: “Evolucionábamos a un compromiso híbrido” (Eltit, *Tres novelas* 211), a una mezcla, o mejor, a una reconfiguración.

Lo que produce el excedente es exceso, un relato fantasmal, la posibilidad de un cuerpo inabarcable, es decir, la anomalía. Lo anormal se inserta en la lengua de Eltit por medio de la multiplicidad amenazante. En el artefacto, el narrador relata cómo a los trece años es atacado por unos jóvenes: “Su raíz popular –dice– formaba un cuerpo único, diseminado en distintos movimientos individuales” (Eltit, *Tres novelas* 197). Como en el monstruo de Foucault, el cuerpo se ramifica hasta interrogar al mismo concepto de sujeto, y a la inversa, la masa logra hacerse en un sujeto informe. La multiplicidad de movimientos del “cuerpo único” delinea el excedente que se transforma en falta, en vacío, por ser un todo excedido, es decir, un todo que se ha transformado en deseo de volver a ser un todo, y que, persiguiendo el deseo, deja al descubierto su incompletitud.

En otro ejemplo, un segundo narrador de la maquinaria dice: “María Chipia está haciendo un discurso consagrado a sí mismo utilizando todas las voces que lo habitan” (Eltit, *Tres novelas* 228). De igual modo, el discurso único, dedicado a un único sujeto, se multiplica en un coro repentino, en una cantidad de voces que sobrepasan al sujeto y su discurso.

En ambos casos, lo múltiple funciona como deconstructor de una unidad. Esta multiplicidad es, para la unidad, un excedente, un desperdicio. La deconstrucción del artefacto funciona cuando el residuo *deforma* las coordenadas del *número* en el sintagma, y cuando estas irregularidades se vuelven insistentes, sintomáticas. Lo singular y plural conviven en la anormalidad de un nuevo cuerpo. Si, como afirmaba Foucault, el monstruo es el límite de lo decible, lo que intenta la maquinaria Eltit es exceder el marco. Pero no lo logra diciendo lo imposible, pues todo lo que se dice se dice dentro del marco de las posibilidades lingüísticas. Por lo tanto, así como la culpa funciona para todo creyente (por ser el que crea el marco), así el excedente se activa siempre en el límite. Eltit debe trazar un escenario de “cuerpo único” (de límite) para luego plantear su deslegitimación, diseminándolo “[...] en distintos movimientos individuales.” (Eltit, *Tres novelas* 197). El monstruo, finalmente, no será sólo el que enfrenta la ley por excepción, sino el que plantea en su misma unidad o sintagma las múltiples posibilidades.

Remarquemos entonces estas dos últimas ideas: la de la maquinaria Eltit como un artefacto que funciona con desperdicios, y la de una maquinaria que se construye de multiplicidades. Serán estas dos insistencias, estas dos fijaciones sembradas a lo largo de la novela, las que harán de la máquina un monstruo y un ejemplo de todas las desigualdades. En palabras de Michael Foucault, la monstruosidad en la familia “[...] es una irregularidad natural tan extrema que, cuando aparece, pone en cuestión el derecho, que no logra funcionar” (*Los anormales* 69). La máquina Eltit es la familia de un mundo neoliberal y autoritario, al mismo tiempo que es el derrumbe de toda posibilidad de familia, en una misma estructura, en una misma corporalidad, en una misma

sintaxis. La inversión de la familia de *El cuarto mundo* no se construye, por lo tanto, en el espejeo o enfrentamiento con la familia convencional chilena, sino mediante la mezcla, en una misma casa, en un mismo texto, entre *lo imposible y lo prohibido*.

Mediante la activación de este dispositivo, la máquina exhibe también su reverso, es decir, su imposibilidad y arbitrariedad. La arbitrariedad del derecho. Si no existe una lógica única, si esta lógica ha sido invadida por una *inconformidad* que plantea su misma extinción, entonces, el derecho quedará al descubierto, a la intemperie, desnudo. El artefacto atenta contra la lógica, y al hacerlo la desnaturaliza mostrando sus ruinas. Doble trabajo: quebrar una hegemonía simbólica; reconfigurar un mapa lingüístico-político. Por momentos la máquina pareciera desconfiar del mismo lenguaje, de la herramienta, al plantear disecciones, agujeros de sentido por donde conseguir algún escape arbitrario. Pero la huida no se da más que en su reverso, desde la misma lógica que se plantea destruir. La multiplicidad, mediante el desperdicio, aloja lo ilegal dentro del cuerpo legal. El derecho, entonces, se encuentra y se reconoce en su misma nulidad. Lo singular acaba en una pluralidad de desperdicios que hacen posible el desarreglo, y otras veces, es la abundancia la que se reduce a una singularidad que propaga lo diverso. El mundo de Eltit se acota para luego dilatarse, y al extenderse en los sobrantes nos induce a desplegar nuevas y democráticas posibilidades de relación en el lenguaje y en el espacio que lo habita. Como si dijera que el lenguaje es otra cosa o como si afirmara que aquel lenguaje que nombra a la familia, a ese universo simbólico, se compone de una gramática prefijada, y al mismo tiempo y en el mismo espacio, de múltiples gramáticas negadas. El derecho ampliado comprenderá, entonces, proponer inéditas formas de vincular el lenguaje, relaciones que amplifiquen la fractura, y que den lugar a otros sitios de lo colectivo, de la palabra, que entendemos es siempre el sitio de lo social. En el dispositivo pareciera subyacer la idea de Theodor Adorno cuando afirma que “[...] toda nuestra lógica [...] está formada de acuerdo con las normas jurídicas que tienen a su vez

vigencia para el sostenimiento de determinadas relaciones de producción” (Muller–Doohm 308). Lo jurídico y la producción enfrentan su catástrofe. Eltit agita la lógica y al hacerlo pone de cabeza cualquier relación preestablecida.

En *Sudaca*, próximo apartado, intentaremos adentrarnos en las formas en que, a partir de un signo cultural, que es a la vez un significante poderoso, la literatura cita, roba, revierte un daño en la lengua.

SUDACA

Toda literatura, en cuanto enunciado, está constituida por un lenguaje citacional. Eltit, al dar uso a la lengua, no puede escapar de esa lógica: si bien escribe con una lengua extrañada, de extranjero, abyecta, entabla una relación dialógica, en forma de desperdicio, con la lengua normada. Lo de Eltit (lo de cualquier literatura en mayor o menor medida) es citacional porque se vale de estructuras mínimas de la lengua que han sido usadas, consensuadas. El desperdicio es desperdicio porque fue usado y descartado, fue un sobrante de un todo. *El cuarto mundo* es una literatura abyecta en cuanto activa la utilización y reutilización de las malformaciones o anormalidades de una forma. Y aún así, la lengua citada engarza la máquina; esa máquina que es parte de un género discursivo, y que como todo género da forma a las “[...] correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (Bajtín 251).

La maquinaria enuncia una palabra conflictiva, disonante, llena de violencia, de ecos ideológicos, históricos: *sudaca*. La familia es amenazada por grupos de sudacas. No se sabe cuántos. Pero están ahí, afuera. Son el otro, los otros. Ellos, y frente a ellos, los sudacas del afuera pulsionado, sexuado, violento. ¿Por qué poner tanto énfasis en esta palabra y no en otra? La respuesta podría empezar a esbozarse a partir de la situación citacional de la que hablábamos.

Sudaca es una cita; una cita relevante en términos políticos e identitarios. Un sudaca es un sudamericano. El término fue acuñado por el *otro*, en España, durante los años setenta. *Sudaca* proviene del término *sur* o *Sudamérica*, pero también de *sudor*. Un sudaca suda. Un latinoamericano suda. Sudar es eliminar fluidos corporales. Un cuerpo suda. El sudaca, para el *otro* es, fundamentalmente, un cuerpo con fluidos, con secreciones. Mediante esta denominación, el *otro* hace del sudaca un cuerpo extraño, de un lugar, sexuado, sujeto a instintos, del orden de lo natural. Por eso, porque obedece al orden de lo natural, un sudaca es alguien fuera de la razón, irracional. *Sudaca* es ser de otro lugar, del lugar del sudaca, que es el cuerpo que suda; *Sudaca* es un término clasista, que define un lugar de poder del sujeto enunciante y el sitio de la pobreza; *Sudaca* es alguien que está situado mediante el lenguaje, a la vez que es citado bajo el peso del nombre. Problematicemos estas cuestiones.

Si bien afirmamos que todo enunciado cultural (en nuestro caso, la novela) se compone de citas (en el sentido de que no es un lenguaje nuevo, original, sino reutilizado), el discurso literario tiene sus particularidades; particularidades que son estipuladas y reinterpretadas, en definitiva, dentro de un contexto sociocultural: lo que llamamos *literatura* es un significante problemático, resignificado históricamente por normativas institucionales, legitimaciones o procesos de recepción. Las particularidades a las que apuntamos, y que han sido objeto de estudio de cierta parte de la lingüística (particularmente de los estudios del discurso), obedecen al carácter ritualizado de la forma literaria. La literatura sería, para estos estudios, un ritual discursivo.

En su quinta conferencia dedicada a las estructuras y funciones del discurso, Van Dijk argumenta que en la literatura, a diferencia de otros textos, “[...] no hay ninguna intención de cambiar el conocimiento, los intereses o los planes de un lector más allá del *contexto actual* de la comunicación ritual” (134). En la exposición realiza una detallada y estructuralista comparación entre los diferentes tipos de discurso. Si bien consideramos al texto del lingüista como un punto

de apoyo para acercarnos a la problemática de *lo literario* y *lo citacional*, nos parece que el sitio del *ritual*, del discurso literario, se complejiza al analizar un término como *sudaca* por ser una palabra cargada con fuertes resonancias fuera y dentro de lo que acordamos como *ritual*. Más interesante sería resaltar lo que afirma Van Dijk unas líneas adelante: “[...] el discurso literario como cuasiaserción puede establecer *condiciones* suficientes para [...] actos de habla indirectos” (135).

Convengamos entonces que la literatura es un ritual o un tipo de comunicación indirecta que genera otros “actos de habla”, inciertos o indefinidos, más allá del ritual propiamente literario. Pero lo que se omite en la reflexión de Van Dijk es el carácter fronterizo de los términos que se valen de un apoyo fuera del ritual para que el ritual funcione. A nuestro criterio, no hay ritual que se active sin una mirada que decodifique los signos culturales, trace diferencias, clasifique o archive, realice ejercicios de traducción. Consideramos que esos ejercicios no solamente entablan una “comunicación ritual”, sino que actúan de forma inversa interrogando los signos culturales de apoyo.

Sudaca es una palabra sacada del contexto ideológico popular e introducida (citada) como material literario. “Los bellos torsos desnudos de los jóvenes sudacas semejabán esculturas móviles recorriendo las aceras” (Eltit, *Tres novelas* 173). El carácter sintomático se deja ver aquí mediante insistencias y apariciones: “Ha sido nuestra mala conducta sudaca la que ha precipitado esta espantosa catástrofe” (Eltit, *Tres novelas* 215). Miedo o apropiación del término convierten a la palabra en algo incierto que se desplaza. “Nada es suficiente para el estigma sudaca” (Eltit, *Tres novelas* 219). Y luego, la belleza transformada en estigma o lo amenazante devenido rasgo identitario: “El canto paraliza algunas horas el desprecio hacia nuestra raza sudaca” (Eltit, *Tres novelas* 221); o “[...] sin cansarse, repite obsesivamente ‘soy un digno sudaca, soy un digno

sudaca', mientras las sílabas se trizan contra los muros de contención de la casa" (Eltit, *Tres novelas* 213); o "[...] quiero hacer una obra sudaca terrible y molesta" (Eltit, *Tres novelas* 213).

Lejos de intentar aquí una exposición que tenga como finalidad insistir sobre la evidente polisemia que encarna cualquier lenguaje social, sea oral o escrito, lo que intentamos es dilucidar qué ocurre particularmente con la utilización de ciertas palabras que se activan en forma de acento, de síntoma, dentro de la maquinaria ritual. *Sudaca* es un componente que, en lo extratextual, en las prácticas comunicacionales comunes, en su "uso social" (Barthes, *Mitologías* 200), no conlleva extrañezas o ambigüedades, sino una fuerte connotación peyorativa que, como dijimos, sujeta o sitúa al sujeto designado. Es un nombre que suele derivar en atributo: tanto el sujeto como toda cosa que se encuentre bajo la órbita del estigma será *sudaca*; relación metafórica y metonímica, que connota y denota. Eltit inserta el término valiéndose de esta carga significativa cultural, lo cita. Al citar el término, arrastra el peso semántico. Pero éste no ingresa al acuerdo ficcional sino citado; y una cita siempre es diferente en el sentido de que toma significación de acuerdo al contexto; es decir: una cita habla a partir de una trama.

Al ingresar el término (Barthes diría *signo*, en el sentido de ser una perspectiva de cita o marca que se sale del texto y que *significa*), al insertarlo a la maquinaria, decíamos, *sudaca* remite a cada *sudaca* del engranaje; y no sólo a éstos, sino a cada *sudaca* dicho o escrito con anterioridad o posterioridad a su escritura o lectura. Veamos esto con más detenimiento.

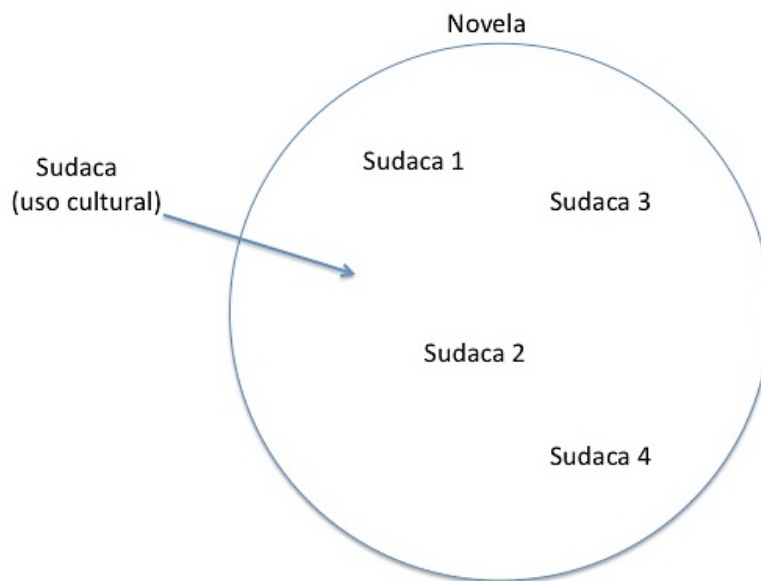
En su estudio *Lenguaje, poder e identidad*, Judith Butler problematiza algunas cuestiones que consideramos relevantes para nuestra exposición. Según la filósofa (y partiendo de los estudios lingüísticos de John L. Austin) un término como *sudaca* estaría revestido de historicidad: la cita reiterada en el tiempo daría al *término performativo* (acción hablada) una fuerza ritualizada: cada vez que se repite *sudaca*, cada vez que es citado, se convoca a una comunidad de hablantes, de usuarios, a la vez que se encadena al sujeto designado a un destinatario histórico. Así, el insulto,

sudaca, funciona como un sitio de acopio. Este acto de habla (o de escritura) se convertiría entonces en un acontecimiento que se reitera: *Sudaca* “lleva a cabo el daño precisamente a través de la acumulación y la disimulación de su fuerza” (Butler, *Lenguaje* 91). Por lo tanto, consideramos que *sudaca* no aparece por primera vez en *El cuarto mundo*, sino que está de vuelta, de regreso, que llega como retorno, y que, como todo retorno, ingresa parecido, pero nunca igual. Subrayemos estas dos ideas: *sudaca* entra al cuarto mundo como una reaparición, y ésta, a la vez, toma significancia a partir del contexto: entabla relaciones de solidaridad con los espacios y con los tiempos que le plantea la lengua del ritual.

Es cierto que el término o signo entra al artefacto como amenaza o como lo otro temido y deseado, y que marca un enfrentamiento entre lo doméstico y el exterior: los jóvenes sudacas interpelan toda salida, todo espacio público: ahí se podía sentir “[...] el tráfico libidinal que unía el crimen y la venta” (Eltit, *Tres novelas* 173); también es cierto que el mismo término sufre una especie de evasión u olvido del propio significado hasta su reapropiación en la *dignidad sudaca* o en una obra sudaca *terrible y molesta*. Eltit pasa de designar un otro *sudaca* amenazante a llamarse y reconocerse en lo *sudaca*. Este proceso acciona un debilitamiento o borramiento de la marca cultural del término: si *sudaca* implica una ubicación, una objetivación, Eltit, al ir vaciando el significante, vuelve incierta la original cartografía de la vuelta; es decir: *sudaca* entra como retorno, como cita, pero es una cita que será decodificada por las modificaciones en cuanto a su uso. Lo que leemos es la disputa por el nombre (*sudaca*) entre el significado culturalmente naturalizado, dicho por el otro, y el que empieza a emitirse desde *El cuarto mundo*.

Pero, ¿por qué insistimos con que *sudaca* obedece a una acumulación? ¿Qué relación tendría esto con el artefacto ficcional? Dijimos que el término es utilizado para designar un origen; es un signo identitario que recorre la máquina. Pero afirmamos (ya iremos viendo cómo) que el nombre se vuelve incierto por momentos y no nombra de la misma manera. La identidad (lo idéntico a sí

mismo) se verá afectada en los desplazamientos al percibir que lo *sudaca* cambia. De haber recurrido a otra palabra –cualquier signo anodino– el procedimiento no lograría la misma articulación dentro del texto. ¿Por qué? Porque *sudaca*, al ser un signo de identificación naturalizado, fuera de una aparente construcción histórica, es mostrado en un sitio extraño sin el contexto habitual de la comunidad que enuncia la agresión. La palabra pronuncia la falta dentro de *El cuarto mundo*, o mejor dicho, dice una cadena significativa que es vaciada para delatar el original diseño discursivo. Vemos así cómo se revela un “[...] movimiento de extrañamiento en la inscripción ‘autorizada’ y hasta autoritaria del signo cultural” (Bhabha 103). Consideramos que, mediante este proceso, Eltit va quitando las capas semánticas preestablecidas en *sudaca*, a la vez que desnuda la falsedad de toda “interioridad esencial” del nombre.



Ahora bien, para entender hacia dónde vamos es necesario que hagamos un brevísimos mapa. Con la irrupción del pensamiento posestructuralista, la idea de sujeto es interpelada nuevamente. La postura es el resultado de una profunda crítica realizada por esta corriente de pensamiento y dirigida a las modernas ideas de sujeto proclamadas por el estructuralismo y la hermenéutica, las

cuales no lograban abandonar ciertos razonamientos de corte metafísico o binarios. El posestructuralismo arremete así contra todo esencialismo o universalismo que impide ver el edificio discursivo que les da forma. El tema de la identidad no fue ajeno a esta crisis, y desde las ciencias sociales, y particularmente desde los estudios feministas, *queer*, poscoloniales o culturales, se empezó a tejer una nueva crítica que tuvo como uno de sus objetivos el descentramiento del sujeto, y por ende, de la identidad que había sido naturalizada y utilizada por los Estados modernos. Según estos estudios, lejos de una esencia que diera identidad al sujeto, lo que había era una construcción narrativa, un relato (si se quiere, una literatura) que se imponía históricamente por sobre los otros. Muchos de estos pensadores (Foucault, Derrida, Deleuze) entablaron un diálogo directo con las renovaciones del psicoanálisis, particularmente con las nuevas lecturas que Jacques Lacan hizo de Freud. Judith Butler, pensadora que ya hemos revisado varias veces en este trabajo, heredó estas lecturas y profundizó, desde los estudios de género, las características performativas de la identidad. Haciéndose eco de ciertas ideas del psicoanálisis como la construcción del *yo* a partir de la mirada del otro o la que propone al nombre como constituyente del objeto y no al revés, Butler argumenta desde el género lo que venían sospechando diferentes voces críticas contemporáneas: que la identidad es una puesta en escena y una construcción discursiva. “Precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales” (Hall y du Gay 18). Lo que entendemos como idéntico a sí mismo, entonces, consistirá en una serie de prácticas y enunciaciones que delinearán con anterioridad lo que asumimos como identitario en un sujeto. No habría nada original, en el sentido de materia fundante, sino un discurso que a partir del acto de nombrar delimita un campo identitario.

Eltit, entonces, al diseminar en la máquina el *signo* que en su *uso cultural* denota *pobreza*, *marginación*, *migración*, *latinoamericano*, muestra el significante separándolo del significado, y

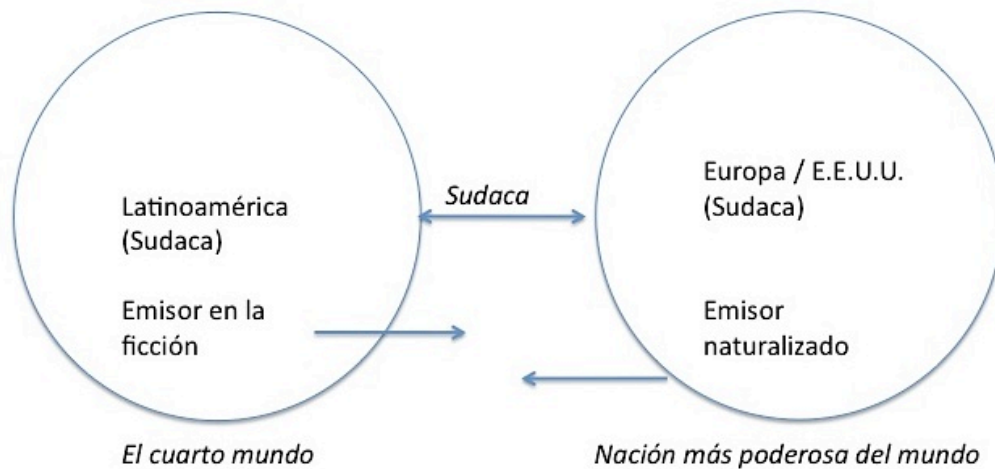
al separarlo nos remite inmediatamente a lo que Ernesto Laclau, a partir de las ideas de Lacan, particularmente de la categoría *point de capiton*, supo denominar como un significante vacío. Consideramos que Eltit, al suspender la significancia, provoca en el *ritual lector* dos experiencias que son resaltadas por el psicoanalista francés: que “[...] todo verdadero significante es, en tanto tal, un significante que no significa nada” (Lacan, *Seminario 3* 264); y que “[...] mientras más no significa nada, más indestructible es el significante” (Lacan, *Seminario 3* 265). En nuestro estudio, esto implica desmontar, por un lado, toda significancia delimitada desde un discurso histórico, clasista, provocando un vacío, un agujero de sentido (que a la vez provoca la posibilidad de un nuevo goce, de una nueva búsqueda, por transformarse en falta, en significante de falta, que a la vez renueva, por falta, por deseo, la tensión lectora, buscando en el vacío la huella del significante huérfano) y por el otro, la posibilidad de que el mismo significante, más indestructible, se convierta, dentro del aparato simbólico, en su revés con posibilidades de resistencia. Veamos cómo se constituyen estos significantes y que relaciones entablan con *El cuarto mundo*.

En *Emancipación y diferencia*, y luego más detalladamente en *La razón populista*, Laclau ingresa a la ciencia política el concepto de significante vacío para comprender la condensación y desplazamiento del signo, y cómo éste es construido y resemantizado a partir del contexto histórico y de un complejo “[...] proceso de significación interno” (Laclau, *Emancipación* 70). Como ya sabemos, una cadena significativa es, en el lenguaje, una cadena diferencial: existe algo en cuanto es diferente a lo otro; algo existe en cuanto algo es excluido. La totalidad de un significante, como *sudaca*, por ejemplo, es fallida, porque hay algo del afuera del signo que en su diferencia da forma, por oposición, a lo que *sudaca* es. Según Laclau, los significantes vacíos son interpelados en sus mismas fronteras inestables; y son esas fronteras, diferentes al sistema, las que amenazan la centralidad del signo. Por otro lado, dentro del sistema significativo existen una

serie de equivalencias ya citadas con anterioridad: *sur*, *sudor*, *inmigración*, *pobreza*, que si bien son significantes diferenciados, forman parte de un mismo universo representativo. Esta cadena constituye la identidad histórica, siempre fallida del *sudaca*. El significante se forma como un aparente universal gracias a estas unidades de sentido. Como apunta Laclau, “[...] el horizonte totalizador posible está dado por una parcialidad” (*La razón* 149). Entonces sería siempre una parte del todo, y no la totalidad que se muestra, que vemos o leemos, la que daría sentido a ese todo. Un *sudaca* encarna su significación cultural cuando la comunidad de hablantes evoca la cadena despectiva condensada en ese significante. Acordamos entonces que Eltit trae el signo al ritual, lo vacía y asume su totalidad representativa. Para ello, su escritura disputa y desarticula los signos equivalentes que constituían el todo *sudaca*. La dignidad *sudaca*, la obra *sudaca* molesta, son apariciones de una nueva forma de llamada, de una renovada *identidad* que fue burlada y vuelta a hacer. Pero esta *identidad* nueva, fallada, incompleta, al ser emitida por el habitante de *El cuarto mundo*, se convierte en un nombre y adjetivación que expresan, ya no la totalidad de la injuria, sino la carencia y la desigualdad, a la vez que la fuerza emancipativa en la reutilización, en el reciclado del significante.

Insistamos con algunas ideas. *Sudaca* es un nombre reapropiado, vuelto a una propiedad de emisión. La historia de la lingüística, de la literatura, del poder y la lengua, es también la historia del que nombra y del nombrado. Si afirmamos que *sudaca* funciona en el artefacto como una cita (que como toda cita, dijimos, está de vuelta), y ésta es reapropiada, recuperada por el otro que habita *El cuarto mundo*, si decimos eso entonces estamos afirmando la existencia de un contrabando semántico. Pero si el nombre a la vez sitúa al sujeto, al ser éste renombrado en su reapropiación será también cambiado de lugar. Digámoslo más claro: *sudaca* es algo que nombra el no *sudaca*. Cuando el nombre es dicho por el mismo *sudaca*, el sitio de la emisión pasa a ser *El cuarto mundo* y no el primero, el otro, Europa, Estados Unidos de América o “[...] la nación más

poderosa del mundo” (Eltit, *Tres novelas* 223). Este deslizamiento del sitio de emisión tiene su importancia estética y política si acordamos que toda acción de nombrar, de tomar la palabra para definir al otro es, en definitiva, un triunfo político de la lengua que nombra. La acción de dar nombre es de por sí “[...] marca arqueológica de las relaciones de fuerza” (Calvet 125). En ocasiones, nos recuerda Louis–Jean Calvet, esta marca permanece como “único rastro” de la dominación. Al reconfigurar el significante mediante su vacío, Eltit muestra el rasgo de poder y el desmantelamiento de la eficacia original.

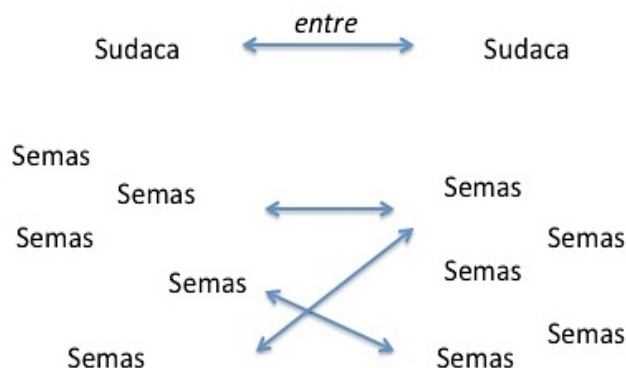


Pero también intercambia el lugar del sujeto, y así reestructura la relación: nombre y lugar dejan de corresponderse naturalmente. El descentramiento pone de esta manera en entredicho el carácter objetivo, ahistórico, apolítico, aestético y adiscursivo de cualquier identidad.

Que el *sudaca* pueda nombrarse es reconfigurar ese lugar, y es también un reposicionamiento del sujeto frente a los otros. Cuando hablamos de lugar, no sólo nos referimos al territorio *real*, extraliterario, fuera del ritual ficcional, sino al espacio que ocupa la lengua en la máquina. El espacio del *sudaca* en la ficción es un lugar reasignado, reapropiado, porque la cita (utilizada de esta forma) desarticula y destruye el acopio nominal. En términos de signo, “[...] el nombre

propio funciona como el campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un campo, arrastra la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico)” (Barthes, *S/Z* 56). Pero *sudaca* se vale de un campo semántico que no ha sido construido estrictamente dentro del acuerdo ficcional, sino en un *paratexto* cultural, discurso anterior o territorio discursivo extraficcional, que se introyecta a la máquina. El “tiempo evolutivo” del signo *sudaca* no forma parte de una construcción –como señala el ejemplo de Barthes– sino de un cotejo entre dos textos. En el caso de *sudaca*, el artefacto Eltit funciona de a dos: la diferencia, lo que existe entre *sudaca* y *sudaca* se transforma en el umbral de la representación, de lo falso, de la diferencia.

Al enfrentar los textos, ambos *sudacas* enfrentan los semas que los constituyen. Consideramos a ese espacio creado entre los dos términos como el sitio de lo no resolutivo, el terreno del conflicto, en donde la política de la literatura o la literatura de la política acciona de forma disruptiva. Este lugar de la diferencia no sería tanto la confirmación de las “relaciones objetivas” (Laclau, *Emancipación* 14) de los significantes, como la revelación de “[...] los límites de toda objetivación” (Laclau, *Emancipación* 14). Frente a los discursos institucionalizados que intentan fijar los conceptos, estas conexiones, estos *entres*, se transforman en zonas imprecisas, de foco nulo para cualquier denominación, y por lo consiguiente, para cualquier dominación.



Pero, ¿qué significa nombrar en Eltit? ¿Qué acciona en la máquina el hecho de definir a alguien o algo por medio del nombre? “Se me otorgó el nombre de mi padre. A mi hermana se le designó también un nombre. Mi madre, solapadamente, me miró y dijo que yo era igual a María Chipia, que yo era ella” (Eltit, *Tres novelas* 158). Uno de los mellizos es nombrado como el padre y como María Chipia. A la vez, la hermana menor, segundo parto, inesperado luego de los mellizos, es llamada María de Alava. Ambos nombres son tomados de un auto de fe acontecido en noviembre de 1610 y conocido como el caso de las Brujas de Zugarramundi. En aquel lugar dieciocho personas confesaron sus culpas; seis se resistieron y fueron quemadas por la Inquisición Española; entre ellas figuran ambas Marías. El auto de fe se celebró los días 7 y 8 de noviembre; al final de la novela, entre los días 7 y 8 de abril, nace la hija de la hermana melliza, la niña de la finalmente nombrada “diamela eltit”. El producto de los mellizos, la niña sudaca, el artefacto creado por Eltit finalmente “irá a la venta” (Eltit, *Tres novelas* 254).

Otro *nombre* que se transforma en sitio enfrentado al espacio del *sudaca* es *la nación más poderosa del mundo*: “Mi hermana ocultó su cara entre las manos y dijo que un homenaje nos podría liberar definitivamente de la nación” (Eltit, *Tres novelas* 219). La “fraternidad sudaca” enfrenta a este Estado, lugar que objetiva a la muerte. Pero el sitio de la nación que *lanza maleficios* es también el lugar del cambio: “[...] cambiaba de nombre cada siglo y resurgía con una nueva vestidura” (Eltit, *Tres novelas* 219).

Tanto los nombres de los mellizos, como el de *sudaca* o *la nación más poderosa del mundo* dejan una marca insistente en la máquina: la marca nominal. Trataremos aquí de complejizar el acontecimiento de nombrar como un acto que involucra espacios de ganancia y pérdida dentro del ritual lingüístico ficcional y no como un “desciframiento último” de los significados ocultos *detrás* de cada nombre. De nuevo: ¿Qué significa nombrar en Eltit? ¿Obedecería el gesto simplemente a un guiño literario, intertextual?

Dijimos que nombrar implicaba cuestiones políticas; también acentuamos que dar nombre, en el caso de *sudaca*, conlleva espacios designados, redesignados, en puja. El nombre signa un campo de posibilidades dentro del lenguaje así como excluye a todo lo que no forma parte de él. Nombrar es dar ciertas posibilidades de actuar dentro de lo que estipula el mismo nombre. Al escribir *María Chipia* o *sudaca*, Eltit traza en el artefacto un campo lingüístico de posibilidades y exclusiones; son nombres que implican sitios inteligibles dentro de una *normalidad*: *María Chipia* no denotaría rasgos masculinos ni espacios de masculinidad dentro del lenguaje, a la vez que de *sudaca* no se derivarían aspectos afectivos.

Pero como vimos, Eltit resignifica; vacía significantes; desliza signos. Al activar estos procedimientos, la máquina entabla una relación móvil con la identidad. Son espacios de indeterminación nominal, de incertidumbre. ¿Qué sucede con esta indefinición? Para Barthes, “[...] la palabra desdoblada es objeto de una especial vigilancia por parte de las instituciones, que la mantienen por lo común sometida a un estrecho código” (*Crítica* 13). Al diseminar la objetivación del nombre, la autora destruye las jerarquías normalizadas en el lenguaje y en la cultura sin destruir las diferencias. Así, desdoblando el código, se logra poner el énfasis en la relación imprecisa de los términos, y no en su determinación última, siempre reduccionista, siempre totalitaria. ¿Qué pasa, entonces, con este *error cultural*, con esta fisura o diferencia con la que se logra eludir cualquier formalización?

Lo que está en disputa en el arte –como disputa política– son los espacios y los tiempos que la cultura hegemónica naturaliza mediante la designación (el nombramiento) de las cosas. Porque es mediante esta designación cómo el lenguaje aceptado crea lo real, crea un marco legal y crea lo imposible. Si entendemos a la literatura como un entramado simbólico inserto en una constante disputa discursiva –y por ende de poder (Bourdieu)– entonces, nos gustaría pensar aquí que el arte, que la literatura, no trabaja sobre lo imposible, sino sobre las condiciones de posibilidad.

Pero estas condiciones de posibilidad no estarían dadas –como pretendió cierto humanismo– en una búsqueda de las *profundidades del alma humana*, sino en la liberación de las relaciones que han hecho de esas supuestas profundidades algo original, esencial, anterior a toda designación. Hay política en la literatura desde el momento en que hay disputa por la puesta en juego, por la visibilización, de espacios *divergentes* dentro del discurso que *absolutiza* lo *normal* de la experiencia. Es en este sentido como entendemos que *Sudaca* u otros nombres del artefacto son esenciales en la reestructuración de la arquitectura simbólica. Coincidimos con Jacques Rancière cuando afirma que “[...] el arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones adecuadas para modificar nuestra perspectiva y nuestra actitud en relación con este entorno colectivo” (*El malestar* 30). Asignar un nombre, entonces, es hacer un recorte espacial y temporal; pero también será la posibilidad de la ampliación y hasta destrucción, por medio del lenguaje, de esos espacios simbólicos. Al dar los nombres como el del padre o *sudaca* se otorgan posiciones e identidades fijas que la misma máquina desactiva.

En el próximo apartado intentaremos problematizar de qué manera, a partir de estos desplazamientos nominales e identitarios expuestos, la máquina Eltit logra destruir un lugar naturalizado de la mujer en el texto, sitio resistido y repetido aún por aquellas literaturas que, asegurándose feministas, no hacen más que reafirmar un sitio de dominación.

LO QUE FALTA, LO QUE EXCEDE

Quizá una de las más famosas escritoras chilenas sea Isabel Allende. Su obra ha sido traducida a numerosos idiomas y es leída con fruición por ejércitos de lectores, año tras año. Tanto es así que

su fama ha traspasado las fronteras y hoy se la considera una autora latinoamericana con proyección mundial. Su primer gran éxito fue *La casa de los espíritus*, editada en 1982, seis años antes de que apareciera *El cuarto mundo*. En la obra, Allende se hace de un lenguaje claro y una técnica depurada para crear los entretelones de una saga familiar: Esteban Trueba es un minero que prospera hasta convertirse en terrateniente. La historia se centra en él; en Clara, su mujer; en sus hijos y nietos. Allende acentúa la voz femenina de varias de sus protagonistas: Nívea, Rosa, Clara, Blanca, Alba. La obra recorre gran parte del siglo XX y describe las peripecias sociales y sentimentales de un Chile que vive las nuevas políticas implementadas por el socialismo y el posterior quiebre democrático. En uno de sus prólogos más famosos, la escritora cubana Zoé Valdés afirmó: “Creo que *La casa de los espíritus* es la novela por excelencia de la más reciente historia latinoamericana, donde se reflejan sin ambigüedades las hondas contradicciones entre el campo y la ciudad, la lucha de clases, las confusiones o certezas ideológicas, las diferencias” (Allende 1). Por otro lado, en la revista *Nexos*, Alberto Fuguet, más efusivo e inquietante, escribió acerca de la escritora: “Su óptica feminista es profunda, donde las mujeres son protagonistas y pararrayos de todo lo que pasa” (<http://www.nexos.com.mx/?p=10295>). A partir de estas afirmaciones y retomando el trabajo realizado sobre *El cuarto mundo*, convendría preguntarnos aquí: ¿basta en la actualidad con ser mujer escritora o mujer personaje principal para que una escritura sea feminista? ¿Qué conexiones tiene este cuestionamiento con nuestra máquina, a partir de las ideas planteadas sobre desenfoque, frontera o inversión?

Aclaremos de entrada que el tema del feminismo y los estudios de género exceden por mucho estas reflexiones. Sin embargo, y como hemos dicho en más de una oportunidad, consideramos que la teoría *queer* ha resultado capital para la reformulación de los estudios sobre la subjetividad; a partir de una lucha legítima por la emancipación de la mujer, estos trabajos plantearon en las ciencias sociales y humanísticas un vuelco epistemológico radical.

Sabemos que el feminismo como toda ideología ha tenido sus etapas de pensamiento. No obstante, desde el célebre texto *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan, donde la autora realiza una crítica feroz sobre el rol femenino en la sociedad, hasta los últimos textos de Rosi Braidotti, donde se conjugan la tradición del pensamiento feminista con la filosofía deleuziana del devenir, la línea de pensamiento ha sostenido algo fundamental para su existencia y resistencia: una teoría político filosófica para la liberación de los cuerpos femeninos subalternos. Pero, ¿qué polémicas se han dado dentro de estos estudios? Una de las más significativas para su historia y para nuestro trabajo sería la discusión centrada en la existencia de un *ser femenino*: mientras una corriente peleó por una restauración del lugar legítimo de la mujer remarcando el binomio genérico, otra advierte, sin dejar de reclamar esos derechos, que lo femenino como unidad totalizadora, como esencia o ser femenino, no existe. Pero esta *no existencia totalizadora* no se debe, como bien afirma Nelly Richard en “¿Tiene sexo la escritura?” a que la mujer sea

[...] puro vacío o carencia de acuerdo a la axiomática castradora de la Falta (lacaniana), sino porque la relación de la mujer con el sentido no es nunca *total* ya que parte de una inadecuación básica: la que la hace sentirse extraña (extranjera) al pacto de adhesión y cohesión sociales que sella la autoidentidad a través de su lengua del consenso socio-masculino en relación con el cual la mujer está siempre de menos (lo femenino como déficit simbólico) o de más (lo femenino como excedente pulsional) (139).

La dictadura chilena anuló todas las políticas de género emprendidas por el derrocado gobierno de Salvador Allende; entre ellas, todas las nuevas conquistas en el ámbito laboral por parte de las mujeres, así como la discusión para una posible ley de divorcio. El lugar de la mujer, que en su momento parecía haberse expandido, volvió a ser el sitio tradicional, el terreno de lo doméstico, en contraposición al terreno de lo público, históricamente atribuido a la masculinidad. Esta

reafirmación del papel tradicional femenino implicará una política de precarización e invisibilización del escaso trabajo de la mujer en espacios oficiales. Lo que estaba evidentemente en disputa era el lugar, el sitio que debía ocupar la mujer para el régimen. Pero también, lo que estaba en juego era *quién nombraba o quien relataba la experiencia femenina*. Porque fueron los discursos de la dictadura, discursos hegemónicos de formación emitidos desde las iglesias y periódicos, desde la ficción de las telenovelas y canciones, desde las revistas *del corazón* y novelas literarias, los que condujeron a la mujer a su lugar “original”, al ámbito del hogar. La mayoría de las mujeres de la dictadura chilena no vivieron su experiencia original sino a partir de su previa lectura, de su previo aprendizaje. Coordinados por Lucía Hiriart de Pinochet, Los Centros de Madres o la Secretaría nacional de la mujer, eran los órganos encargados de la transmisión de ese nuevo *ser femenino* (<http://www.youtube.com/watch?v=KdjUtEV0qbI>). En términos lacanianos, el gran amo, el gran Otro, la dictadura y su lenguaje, confieren a la mujer chilena, a la mujer formada en dictadura, la idea imaginaria de un *deseo propio*. Ella era dicha por la dictadura, y al hablar, al constituirse mediante el lenguaje del régimen, habla siendo hablada. Por ello, no basta con que la mujer se pronuncie si cuando lo hace emite la lengua masculina, la lengua del poder, la que vuelve a situarla, mediante su lengua, ajena, en un lugar de totalidad, que es a la vez (ya lo vimos) un lugar de reducción, de fijación. Si la dictadura resaltaba el orden como una virtud, la mujer debía ocupar en él su espacio *natural*. Según la feminista Diana Veneros, en la dictadura “[...] se genera un discurso represivo cuyo objetivo es producir ciudadanos para una patria depurada en la que se recuperan los valores de orden, familia y religión” (Yáñez 61). Al reestablecer el sitio de la mujer, este orden recupera también la estricta demarcación de los géneros. Así, el sitio de la mujer en dictadura no se comprende sino dentro de una discusión más compleja: cuáles fueron los marcos regulatorios de la lengua dictatorial que impidieron nuevos sitios de emancipación sexual.

Pero, ¿por qué tanto interés de la dictadura por el rol de la mujer? ¿Qué conexiones tiene esto con la lengua y con nuestro artefacto? En su tesis de doctorado *Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar*, Javier Maravall Yáñez realiza una investigación minuciosa de la mujer y su papel en la moderna historia chilena. En el apartado dedicado a la mujer bajo el régimen de Pinochet podemos leer cómo Yáñez comienza a vincular dos ideas importantes para la construcción del sujeto femenino: la pérdida de los derechos con posterior vuelta al hogar y la profunda despolitización. Según el autor, la nueva mujer que apoyaba el régimen, la nueva mujer pinochetista, criticaba que “[...] el marxismo de Allende hubiera desvirtuado ‘su papel natural’ al estimularla para que saliera del hogar” (Yáñez 54); estas “[...] abonaban porque se reestableciera el ideario católico de familia” (Yáñez 54). Ya hemos remarcado en este trabajo la importancia de una lengua para legitimar la dictadura; lo planteamos desde los medios de comunicación oficiales e industrias culturales. Pero también deberíamos considerar, retomando la desvinculación política del hogar y la asimilación directa de los discursos totalitarios, la posibilidad cierta de la transmisión ideológica por medio del lenguaje doméstico; es decir, la lengua materna como lengua formativa en dictadura. Es en este punto donde consideramos que el relato doméstico, institucionalizado en la familia, desarrolló su discurso, su literatura de vigilancia y orden. Nuevamente: ¿basta con que la mujer se pronuncie para que su voz sea feminista?

Eltit, en *El cuarto mundo*, plantea un escenario diferente y complejo: si bien el artefacto traza un mapa de opresión de la mujer por medio de la madre de la familia que fuera víctima de vejaciones y enfermedades, también desdibuja –lo fuimos viendo en este trabajo– los cuerpos e identidades. El trabajo de destrucción de ese supuesto *orden recuperado* se sustenta en la convivencia permanente de sus personajes dentro de una ambigüedad genérica. El ejemplo más concreto, más claro, es el del hermano, *María Chipia*, que adopta el nombre dado por la madre a

la vez que desecha el del padre: “Mi hermano mellizo adoptó el nombre de María Chipia y se travistió de mujer” (Eltit, *Tres novelas* 211). Con su relación prohibida, los hermanos mellizos contribuirán también a descentrar un mapa de roles familiares que en la cultura chilena del golpe intentaban conservarse invariables. Este deslizamiento identitario, genérico, encarna la movilidad política que disuelve espacios preestipulados de sujeción, espacios construidos por una concepción de familia heteropatriarcal.

Convendría aquí seguir el rastro de ciertas lecturas, del imaginario eltitano que se reescribe en *El cuarto mundo* y que toma significancia a partir del otro escrito, es decir, a partir de las huellas que hicieron posible la imaginaria. “En arte, como en ciencia, las invenciones simultáneas están allí para recordar que el campo es siempre el principio de las invenciones” (Bourdieu 40). La maquinaria es a la vez una cadena significativa que recorre gran parte de la literatura y que encuentra sus *temas*, no en un esfuerzo solitario, sino en las resonancias discursivas de una comunidad histórica.

Hemos mencionado con anterioridad muy brevemente la admiración de Diamela Eltit por José Donoso y Severo Sarduy. Estos dos autores han formado parte, desde sus particulares estilos, de una renovación del barroco del siglo XVII. Algunas características fundamentales de este movimiento han sido el engaño, la mascarada, la ambigüedad sexual, de los cuerpos. El rol de La Manuela, en *El lugar sin límites* (1966), por ejemplo, personaje travestido, ambiguo, que concentra la concepción binaria de lo masculino y femenino en un sólo cuerpo teatralizado, devenido fronterizo, híbrido, desarticula ese punto fijo de la identidad genérica. Asimismo, *Cobra* (1972), de Sarduy, novela de culto, paradigmática para el movimiento neobarroco cubano, pone a prueba por medio de su personaje travestido la construcción artificial de la identidad sexual en un ámbito teatral donde los signos (entre ellos, nombres de personajes) sufren numerosas sustituciones.

Curiosamente, estas dos influencias de Eltit, sin ser consideradas estrictamente literaturas feministas, encarnan un disloque genérico. Consideramos a ambos textos como espacios de feminización o literaturas feminizadas (Richard), no porque la autoridad (autor) sea la mujer, sino porque asumen una lengua menor, desbordada, límite, sin ley simbólica; son literaturas que, a diferencia del ejemplo de *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, no refuerzan ningún sitio *legal* de la mujer, no reproducen las relaciones sociales reglamentadas, sino que las recorren, las trasladan. Así, lo que leemos se asemeja más a un tránsito, a un devenir, a un cuerpo que elude la regulación.

Por lo tanto, no podríamos estar más en desacuerdo con las afirmaciones de Fuguet con respecto a que la escritura de Allende es feminista por tener mujeres protagonistas o porque éstas sean “pararrayos de todo lo que pasa”. Hemos visto que no basta con que la mujer asuma una voz que considera propia para que ese sitio sea el lugar de lo emancipado. Hace falta, como bien hace Eltit, algo más radical, algo que contradice la estética de Allende: destruir el sitio *natural* de la mujer (y a la vez, el espacio de la masculinidad).

La idea de que el travesti, el mellizo, deviene transgénero, convierte a la mujer en algo en construcción, que no se sostiene por su hechura estatal, sino por el accionar a partir de sus nuevas posibilidades en la lengua. Mellizo, travesti, conforman un plural identitario lingüístico, un diálogo ininterrumpido que no se cierra en la definición genérica, un sistema relacional que deslegitima y subvierte. La situación del sujeto, del personaje, su recorrido, no estará caracterizada, en Eltit, por un reclamo, un llamado histórico, original, con que alguien –en este caso el mellizo– ha sido nombrado, sino por “[...] su lugar en el mundo simbólico; dicho de otro modo, en el mundo de la palabra” (Lacan, *Seminario I* 130). El ser (el sujeto) –ya lo dijo también Lacan– existe en el verbo, es decir, en la lengua; se conforma y se rehace en ella. El lugar que el género ocupa, que abandona, que reocupa y que vuelve a reconquistar en la máquina, resulta

esencial para pensar al género como un continuo devenir, en tránsito, y no como el sitio binario impulsado por la dictadura. Dice Deleuze: “La máquina de enseñanza obligatoria no comunica informaciones, sino que impone al niño coordenadas semióticas con todas las bases de la gramática (masculino–femenino, singular–plural, sustantivo–verbo, sujeto de enunciado–sujeto de enunciación, etc.)” (*Mil mesetas* 81).

Recurriendo una vez más al ejemplo de Allende que nos ha servido como herramienta comparativa para delimitar una posible política estética construida a partir del sitio del género en *El cuarto mundo*, definimos aquí que la diégesis, la estructura de una historia, aún las imágenes, no nos proporcionan directamente y por sí solas las armas para una posible postura política que intervenga en el espacio común del lenguaje, sino que se nos presentan como posibles recursos para la diseminación y redefinición de esos espacios. Porque “para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación” (Rancière, *El espectador* 64). Más que una reafirmación de un territorio o voz (Allende) deberíamos leer el reacomodo de Eltit como la posibilidad de una fuga hacia delante, hacia la pura pluralidad, hacia la diferencia incómoda, crítica y conflictiva que da forma a todo verdadero relato democrático.

La experiencia femenina, entonces, instalada en la máquina, es una práctica que, en primer lugar, no preexiste: lo *femenino* no podrá ser entendido como parte de un precepto. En segundo lugar, lo femenino, efectivamente, aparece en el artefacto, pero lo hace como literatura o discurso *feminizado*, convirtiéndose así en lo más extremo: algo que actúa *por fuera de un continente ordenado del lenguaje*, por fuera de todo cuerpo u objeto. Volvemos así a la idea del excedente o del exceso como matriz de lo inacabado, y también retomamos la idea psicoanalítica del desborde amoroso del lenguaje, ingobernable, como una lengua o *literatura neurótica*, que no sólo viola los registros lingüísticos, sino que diseña una red de afectos (y no de identidades) desordenados.

La novela, *la niña sudaca que va a la venta*, el producto final de los mellizos, será también el resultado del apareamiento entre dos mujeres o entre dos cuerpos que se debaten, que retroceden y toman posiciones frente a su realidad femenina. “Como mellizos que descendíamos, estábamos gestando nuestra propia prole autista en la cerrazón familiar. Una prole somáticamente pareada con los cromosomas estrechamente emparentados” (Eltit, *Tres novelas* 212). Insistamos aquí con que existe por un lado una liquidación de la posibilidad hereditaria, de la reproducción *sana* de la familia: la familia de *El cuarto mundo*, ambos hermanos (que en la segunda parte de la novela sobreviven hacinados, afiebrados) parecieran descifrar el horror del *cromosoma pareado*, la pesadilla binaria. Pero este temor no sería porque son hermanos, porque lo que hacen estaría prohibido, sino porque lo prohibido es creado por la ley para salirse de ella ingresando un tercer nombre, *un más tres*, un tercer afecto, *María Chipia*, como tono inarmónico, como un tres en potencia (ambos mellizos, pero a la vez un travesti) que rompe, que interpela el par. Ciertamente, nada es simple en Eltit, porque al mismo tiempo que enfatiza las proporciones duales, las vuelve a destruir recurriendo al resto, a una especie de basura, de *impureza*, que produce siempre el deseo de un *más allá de dos*.

Ese deseo (que el lenguaje eltitiano lo convierte en vacío) del *más allá de dos* es el que regresa una y otra vez a nuestra máquina para interpelar, para poner en crisis el lugar de la mujer y el sitio del hombre. No existen estos dos sitios enfrentados, sino una serie de relaciones aún más complejas e interconectadas que desactivan los opuestos. La diferencia y el conflicto se perpetúan pero no como una forma de reducción o ubicación, sino como la posibilidad última de la complejidad divergente que constituye un cuerpo, un sujeto más complejo e indeterminado. “El sujeto del femenino no es la Mujer, como otro complementario y especular del hombre, sino un sujeto encarnado, complejo y multiestratificado que ha tomado sus distancias respecto a la institución de la feminidad” (Braidotti 26). Creemos que Eltit logra esta complejización al

desactivar, mediante el renombramiento, mediante este juego de roles cambiantes entre hermanos, la posibilidad de radicar en el signo. No hay arraigo. Repetimos: en Eltit, el género no tiene arraigo, no tiene *morada*, carece de *memoria*. Si “[...] el sujeto nace sincrónicamente en el lugar del Otro” (Alemán 13), si su historia, sus modos, su destino dependen de esa mirada, de esa llamada (que es la mirada y llamada lectora), entonces, al borrar la concentración semántica que implica el nombre de mujer u hombre, borra también la *derivación natural*, la *correspondencia natural* del lenguaje. Mediante la ambivalencia entre nombre y adjetivo: “María Chipia, azuloso” (Eltit, *Tres novelas* 228) o entre nombre y pronombre: “María Chipia no deja de buscarme, y yo espero de él un gesto de amor” (Eltit, *Tres novelas* 220), la recopilación semántica que el lector hace del nombre genérico se ve fracturada y lo binario se convierte en el lugar que objetiva la muerte: “[...] mi hermana menor portaba la muerte anhelada por mi padre y eso la obligaba a reducirse a dos polos: el éxito o el fracaso, el bien o el mal, la vida o la muerte” (Eltit, *Tres novelas* 193).

CONCLUSIONES:

EL FINAL DEVUELVE LA PALABRA

Este ensayo, más que un cierre, propone una apertura. Escribir será siempre para nosotros algo parecido al efecto que causa desplegar un abanico, donde los puntos de fuga, las posibles salidas, escapan al mismo tiempo y en diferentes direcciones. De igual modo, al cerrar el artefacto, nunca se cierra, siempre se pliega. Hemos intentado aquí hablar de la lengua, de la complejidad de la lengua, y a la vez de su insuficiencia. Eltit, y en particular *El cuarto mundo*, nos han permitido conjugar (conjurar) dos obsesiones que han despertado este trabajo: la de la escritura y su compleja relación con la libertad.

En estas páginas hemos intentado desarrollar un discurso analítico sin descuidar un tono, y sin que ese tono, a la vez, consuma la posibilidad de abrir un pensamiento, una postura. El tono, el ritmo, dijo alguna vez Nietzsche, no son meros adornos retóricos, sino parte constitutiva de lo que se quiere argumentar.

Sin duda lo que se ha dicho aquí de la obra no alcanza. Hacer crítica literaria es escribir en negativo: tomamos nota para reafirmar y profundizar un vacío. No obstante, este trabajo pretende ser un disparador, una provocación, una convocatoria a la discusión. Si algo nos enseña Eltit es que un escritor debería siempre aspirar a incitar una crisis, aunque sea pequeña. Parcelamos su obra, la desparramamos a lo largo de las páginas, y todavía la desconocemos, y al final continúa

en su refugio, alimentándose de nuevos contextos, para luego asomar nuevamente la cabeza y desconcertarnos. Diamela sigue generando la crisis. ¿Volveremos a empezar? ¿Por dónde?

El fantasma de la destrucción benjaminiana, que se asomó incómodo al comienzo del texto, fue pasado por el tamiz del lenguaje. Esperamos que sea este mismo lenguaje el que nos devuelva, una y otra vez, la palabra. ¿Qué cosa hace funcionar Eltit en *El cuarto mundo*? ¿Qué activa con su destrucción?

Vimos que en mayor o menor medida la escritura eltiana suscribe un debate legal y una disputa de derechos. Hay una materia literaria que resiste incómoda el orden de la lengua, su formalización; también hay ahí un destino incierto de los cuerpos familiares, que en su descomposición, en su sordidez, logran, paradójicamente, el efecto de una extraña belleza que convoca todo desorden, toda desobediencia. La pensadora feminista Donna Haraway dice en uno de sus escritos más célebres que es necesario hacernos de las literaturas críticas, de los textos políticos disruptivos actuales, “[...] no para negar los significados y los cuerpos, sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan oportunidad en el futuro” (322). Consideramos a *El cuarto mundo* como un dispositivo de destrucción de los signos para una oportunidad en el porvenir; una desintegración que inaugure un evento verdadero, quizá el acontecimiento más verdadero de todos: hacernos de una *lengua antídoto* que nos posibilite la construcción de un sujeto más complejo. Pero como vimos en este trabajo, lo *complejo* que se anuncia en la lengua estará siempre incompleto, barrado (Lacan), en falta. Por lo tanto, concluimos que será un *no todo* lo que posibilite el sitio de la emancipación. Esto es: un *no todo* corporal; un *no todo* familiar; un *no todo* genérico; un *no todo* biográfico. El gesto radical de *El cuarto mundo* no se sostiene en la pretensión última de cimentar un relato, sino en la forma en cómo un texto hace síntoma frente a la misma imposibilidad de totalizar la historia. La *novella*, la novedad que se anuncia en la máquina, será la del *goce* insolente que parasita en un déficit.

Edward Said, en su autobiografía *Fuera de lugar* nos dice: “Todas las familias inventan a sus padres y a sus hijos, les confieren una historia, una identidad, un destino y hasta un idioma” (17). El mismo pensador palestino ha repetido en varios de sus textos (*Cultura e imperialismo*) la idea de que una nación nace y se construye con base en relatos. Una nación es una narración. ¿Qué tipo de nación funda *El cuarto mundo*? ¿Qué historia, identidad o destino? ¿Qué lengua? El texto acciona directamente sobre el relato nacional, sobre la narración, que en dictadura construye y naturaliza eso llamado *la familia chilena*.

El cuarto mundo convierte a lo familiar en un monstruo tercermundista, en un destino de desecho, pero que por ser escrito en lo negativo, en su reverso, adquiere paradójicamente la soltura y el desenfado de la ilegalidad. El verdadero horror, en dictadura, es y será siempre una familia *sana*.

Insistimos en que existen por lo menos dos lecturas entrelazadas en el artefacto y que no necesariamente deberían ser antagónicas: la de la familia trozada bajo el capitalismo salvaje de los *Chicago Boys*, y la de la familia que, atravesando esa situación crítica, logra la emancipación por ser el otro diferente, el que interpela, el venido de otro lado, de un lugar *insano*, para infectar a la *regenerada familia nacional*.

Es en ese punto donde la literatura chilena nos devuelve la palabra desnaturalizada, subvertida, para poder confrontar la narración hegemónica. Consideramos a la literatura como una práctica que permite leer los modos en cómo una sociedad histórica se ve, se imagina. En el discurso literario se condensan una serie de imaginarios, de leyes, de anhelos y miedos. Pero la literatura va más allá, planteando también la posibilidad de que esas leyes sean sorteadas, de que esos anhelos sean realizados, de que esos miedos sean exorcizados. Lo literario, ya se dijo en este ensayo, es un estado de posibilidad más allá de las posibilidades que instaaura una determinada lengua oficial. La literatura es la posibilidad de la diferencia. Por lo tanto, el trabajo ficcional,

mediante la destrucción de los signos legales, se convierte en la oportunidad cierta de plantear una extensión, una perspectiva ulterior de la lengua, que es a la vez una zona de riesgo, más allá de cualquier cerco reglamentado. En las aguas de ese mar turbio Diamela Eltit pide el timón.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Jorge. *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Madrid: Clave Intelectual, 2012.
- Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Biblitex, 2001.
- http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/la_cEspiri.pdf. 6 de marzo de 2014.
- Araujo, Nara. y Teresa Delgado. *Textos de teorías y crítica literaria*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Báez, Fernando. *Historia universal de la destrucción de los libros*. México: Debate, 2004.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1971.
- *S/Z*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1980.
- *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- *Mitologías*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Berger, John. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1988.
- Bhabha, Homi K. *Nuevas minorías, nuevos derechos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013.
- Calsamiglia Blancafort, Helena y Amparo Tusón Valls. *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- Braidotti, Rosi. *Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.
- *Cuerpos que importan*,. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Calvet, Louis–Jean. *Lingüística y colonialismo*. Buenos Aires: F.C.E., 2005.
- Casullo, Nicolás y Ricardo Forster. *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 2001.
- Cuadra, Álvaro. “Chile: La dictadura del lenguaje”. *Agencia Paco Urondo*. 7 de enero de 2012.
<http://www.agenciapacourondo.com.ar/patria-grande/6318-chile-la-dictadura-del-lenguaje.html>. 6 de marzo de 2014.
- Deleuze, Gilles. y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1978.
- *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre–Textos, 1988.
- Derrida, Jacques y Maurizio Ferraris. *El gusto del secreto*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009.
- Eltit, Diamela. *Conversación en Princeton*. Princeton: PLAS Cuadernos, Number 6 Program in Latin American Studies Princeton University, 2001.
- *Tres novelas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Ferrer, Aldo. *La economía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno, 1968.
- *Los anormales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

- “Los espacios otros”. *Astrágalo: revista cuatrimestral* . 7. (1997). 83–91.
<https://docs.google.com/document/d/1A9XHxF6IEx-usipxhs2iFenlqoxPF1WL4ZquozbnG78/edit?pli=1>. 6 de marzo de 2014.
- Fuguet, Alberto. “¿De qué hablamos cuando hablamos de Isabel Allende?”. *Nexos*. Feb. (2002).
<http://www.nexos.com.mx/?p=10295>. 6 de marzo de 2014.
- Grossberg, Lawrence. *Estudios culturales en tiempo futuro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.
- Grüner, Eduardo. *El sitio de mirada*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.
- Hall, Stuart y Paul du Gay. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Hall, Stuart. “Notas sobre la desconstrucción de ‘lo popular’.” *Historia popular y teoría socialista*.
Barcelona: Critica, 1984. *World Anthropologies Network*. <http://ramwan.net/restrepo/hall/notas%20sobre%20la%20deconstruccion%20de%20lo%20popular.pdf>. 6 de marzo de 2014.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. México: Taurus, Universidad Iberoamericana, 1998.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1988.
- Lacan, Jacques. *El seminario. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós, 1981.
— *Escritos 1*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
— *El seminario. Libro 3. Las psicosis*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Laclau, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Argentina: Ariel, 1996.
— *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Leskinen, Auli. *Huellas de Eros y Thánatos en la narrativa de Diamela Eltit*. Finlandia: University of Helsinki, 2007.

<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19194/huellasd.pdf?sequence=1>. 6 de marzo de 2014.

Lértora, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1993.

Lorenzano, Sandra. “Un gesto de sobrevivencia: *Lumpérica* y la narrativa de Diamela Eltit.” *Revista Iztapalapa*. Jul.– dic. (1995). 157–166.

<http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/iztapalapa/include/getdoc.php?id=493&article=500&mode=pdf>. 6 de marzo de 2014.

Ludmer, Josefina. *Onetti*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Millares, David. *Política y poéticas de fin de siglo. Literatura chilena neovanguardista durante la dictadura*. Alemania: Editorial Académica Española, 2012. <http://www.academia.edu/>. http://www.academia.edu/2307755/Politica_y_poeticas_de_fin_de_siglo_Literatura_chilena_neovanguardista_durante_la_dictadura. 6 de marzo de 2014.

Miller, Jacques–Alain. *Conferencias porteñas. Tomo 1*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Morales, Leonidas y Diamela Eltit. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.

Mueller–Doohm, Stefan. *En tierra de nadie: Theodor W. Adorno, una biografía intelectual*. Barcelona: Herder, 2003.

Posadas, Claudia. “Un territorio de zozobra. Entrevista con Diamela Eltit” *Crónica*. 2 de agosto de 2003.

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/eltit.html>. 6 de marzo de 2014.

Rancière, Jacques. *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

— *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2011.

- *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Richard, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?” *Debate feminista*. Mar. (1994): 127–139.
<http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/tienes1159.pdf>. 6 de marzo de 2014.
- *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- Richards, Jorge. *La prensa alternativa en Chile: el testimonio de sus protagonistas*. México: CAMeNA, Universidad de la Ciudad de México, 1997.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.
— *Fuera de lugar*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Debolsillo, 2008.
- Szurmuk, Monica y Robert McKee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo Veintiuno Editores en coedición con el Instituto Mora, 2009.
- Van Dijk, Teun Adrianus. *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo Veintiuno, 1980.
- Maravall Yáñez, Javier. *Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar (1970-1990)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
http://www.archivochile.com/carril_c/cc2013/cc_2013_00014.pdf. 6 de marzo de 2014.
- Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1999.