

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURAS**  
**HISPÁNICAS**



**TERRIBLES, MOLESTOS Y**  
**DESAFIANTES: LOS CUERPOS POSMODERNOS EN *EL***  
***CUARTO MUNDO*, DE DIAMELA ELTIT**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA

**MARÍA FERNANDA HEREDIA ROJAS**

**ASESORA: DRA. MARÍA RAQUEL MOSQUEDA RIVERA**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, AGOSTO, 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*Inic icihuateomamahcatzitzinhuan in nochan,  
noteyacancatzitzinhuan: nana, ku'u, nanañu  
jin xixi kananiña jinjna'aña, suni sukua  
kua'ari kananii jinjna'ai.<sup>1</sup>*

*A cada uno de los que estuvieron presentes  
en la creación de estas páginas.*

*A mi maestra Margarita Peña Muñoz (†).*

*Inic Óscar, in tlamatiliztlahtlani, ahquin  
otlahtoaya nohuan nahuatlahtolli.*

---

<sup>1</sup> A las venerables cargadoras de lo sagrado de mi hogar, mis guías: mamá, hermana, abue y tías, así también a mis primos.



## Nacimiento

La luna llena me ha parido,  
las lobas aúllan lastimeras,  
el eco de la quebrada como cantos de hienas,  
las manos de la partera en mi cabeza.

Me cubre una angustia inexplicable,  
me sirvo placenta como un trago,  
la luz al final del túnel uterino  
emborracha mi conciencia.

¡Risas!

En este campo de soledades  
me reciben enfiestados los zombis,  
sus dedos se incrustan en mi piel,  
yo me desfiguro enseguida.

Tantas noches con las fajas amarradas,  
se aprisionan los brazos contra el cuerpo  
para no ser patichueca, pateplayo, dice,  
que sean ambos pies derechos y obedientes.

Algoritmos perfectamente contruidos,  
feromonas danzando sobre la pelvis,  
maneras de aprender sin esfuerzo  
para finalmente parir vampiros.

La forma más natural de volverse antinatural.

Gladys Liliana Potosí Chuquín<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> El poema fue transcrito de la lectura en vivo en quichua/español de esta autora ecuatoriana en el VII Festival de Poesía las Lenguas de América Carlos Montemayor, celebrado el 13 de octubre de 2016 en la UNAM, Ciudad de México. Si bien el poema se encuentra publicado en su blog personal (<https://goo.gl/n6e7uY>), se rescata el que leyó en español en aquel evento, ya que es un tanto distinto al de su página web: presenta algunos cambios de palabras en los versos, así como la elisión de algunos de éstos. Se plasma así la importancia de la variación, lo no acabado y lo libre de las enunciaciones según el contexto en el que son expresadas.



## Índice

<b>Agradecimientos.....</b>	<b>9</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo 1. Acercamiento a Chile y a Diamela Eltit .....</b>	<b>19</b>
1.1. Chile en contexto.....	19
1.1.1. El gobierno del socialista Salvador Allende.....	20
1.1.2. El golpe militar y la dictadura del general Augusto Pinochet .....	23
1.2. Panorama de la vida y obra de Diamela Eltit.....	28
1.2.1. El CADA y las acciones de arte individuales .....	32
1.2.2. Dentro de la nueva narrativa chilena y sus dos primeras novelas.....	39
1.2.3. <i>El cuarto mundo</i> : recepción y crítica .....	48
<b>Capítulo 2. Configuraciones en torno a la posmodernidad y el cuerpo posmoderno literarios .....</b>	<b>57</b>
2.1. Concepto de <i>posmodernidad</i> : inicios en literatura y enfoques principales .....	58
2.1.1. Posmodernidad en la narrativa latinoamericana. Aportaciones teóricas.....	68
2.2. Concepciones del cuerpo posmoderno .....	77
2.2.1. Breves antecedentes: teorías del cuerpo .....	78
2.2.2. Cambio de paradigma: el cuerpo posmoderno en la producción artística.....	82
2.2.3. Incursión del cuerpo posmoderno en la narrativa chilena de los ochenta.....	89
<b>Capítulo 3. Los habitantes de <i>El cuarto mundo</i>. Construcción del cuerpo posmoderno .....</b>	<b>97</b>
3.1. La presentación de los cuerpos.....	100
3.1.1. El cuerpo de la madre o el origen de los cuerpos.....	104
a) El primer ataque: el cuerpo enfermo .....	106
b) La transformación corporal: el cuerpo embarazado y materno opresor .....	108
c) El sobrepasar la opacidad: el cuerpo erótico.....	116
d) El último y el más liviano: el cuerpo clausurado y desmoronado.....	120
3.1.2. El cuerpo del padre o el cuerpo no visible y siempre presente.....	122
a) Siempre acechante: el cuerpo que vigila en la paternidad .....	127
b) Fuera de límites: el cuerpo falible y obsceno.....	129

3.1.3. Los cuerpos de los mellizos o el inicio del movimiento .....	131
a) En el vientre-origen: cuerpos nonatos y clausurados.....	132
b) En el afuera: cuerpos nacientes, enfermos y fragmentados .....	137
c) El despertar: cuerpos eróticos, travestidos y embarazados .....	149
3.1.4. El cuerpo de la hermana menor: entre bruja e inquisidora .....	164
a) En el ritual: el cuerpo erótico y su baile .....	167
b) El receptor de confesiones: el cuerpo inquisidor que encierra, castiga y se enferma.....	170
3.2. Cuerpo escritural o novela como cuerpo posmoderno .....	174
<b>Conclusiones.....</b>	<b>185</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>197</b>

## Agradecimientos

Mis agradecimientos a los profesores Raquel Mosqueda y Manuel S. Garrido, quienes me llevaron a estos caminos de investigación en las clases de literatura iberoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras. A Raquel por llevarme a ver el cuerpo como un elemento clave en la literatura contemporánea y por decirme alguna vez en su cubículo, con una gran sonrisa cómplice, que no entendía por qué me gustaban temas como éstos, cuando las dos sabemos que ella es, sin lugar a dudas, la culpable. A Manuel S. Garrido por haberme hecho escribir una ponencia sobre este trabajo de investigación aún incipiente hace ya varios años; además, por las palabras contundentes al final de la ponencia y el fuerte abrazo en la clausura del coloquio.

A Óscar Palacios y Hernán Lavín, quienes me ayudaron no sólo a contactarme, sino a reunirme por primera vez con Diamela. Muchas gracias por aquellos años.

Indudablemente, a Diamela Eltit por los breves encuentros para conocerla y, a través de sus propias palabras, entender un poco más su literatura. Agradezco la atención, el tiempo, la charla, las confesiones y el interés mostrado en una alumna recién egresada mexicana. Infinitas gracias.

Hoy sé que este trabajo no hubiera salido a la luz sin el apoyo, el seguimiento y cada uno de los comentarios de la Dra. en Lingüística Melanie Salgado: mi especial agradecimiento por su excelente taller de tesis. Asimismo, merecen todo mi reconocimiento y admiración mis queridos amigos de dicho taller: saben que llevo dentro sus enriquecedoras aportaciones, pláticas, risas y, sobre todo, su fuerza de voluntad de cada domingo. Mi querida Alma Martínez: gracias por llevarme ahí, leerme y estar al pendiente de los avances y las correcciones finales de esta tesis.

También agradezco a los compañeros del Seminario Interdisciplinario Permanente Historia de las Ideas, del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), por cada una de las opiniones, las críticas y el interés mostrado en esta investigación.

Para la conclusión de este trabajo, mis más sinceros agradecimientos a los amigos y compañeros que estuvieron a mi lado en distintas bibliotecas, mesas y escritorios con cactus de la Ciudad de México, cuyas tesis también comenzaban a gestarse: Diana Guevara, Iván Rivero, Víctor Bolaños y Juan Carlos Martínez.

Finalmente, mis agradecimientos a cada uno de los sinodales, por su ojo aguzado, profesional y crítico. Gracias por todos los comentarios y observaciones para poder mejorar este trabajo de investigación.

## Introducción

He coincidido con la escritora chilena Diamela Eltit González (1949-) en más de una ocasión. El primer encuentro se dio a través de *El cuarto mundo* (1988), su tercera novela; el segundo, de manera personal en dos distintas ferias del libro en México; el tercero, por medio de sus ensayos y demás proyectos artísticos, y el cuarto, de manera virtual en un taller literario que impartió vía Zoom debido a la pandemia de 2020 —acercamientos, todos, siempre sorprendentes y provocadores de peculiares emociones—.

Sin lugar a dudas, no es usual que los libros de esta autora lleguen a manos de un lector mexicano. Esto se debe, por un lado, a que muy pocos, hasta antes de 2010, estaban publicados en México; por otro, a que su escritura convive mucho más de cerca —tanto aquí como allá— con el medio académico universitario, y, finalmente, por sus temáticas consideradas subversivas, sugerentes e incómodas. Mientras que en su país y en otros, como Estados Unidos, la autora y su obra son ampliamente reconocidas, estudiadas y galardonadas desde hace más de veinte años,<sup>1</sup> en México —a pesar de haber ganado recientemente el Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria en el Idioma Español 2020 y el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2021— ambas son poco conocidas tanto por un lector común como por un estudiante de letras o un profesor no especializado en literatura

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, Eltit obtuvo la beca Guggenheim en 1985, la del Social Science Research Council en 1988, el Premio José Nuez Martín 1995, el Premio Manuel Montt 2004, el Premio Iberoamericano José Donoso 2010, el Premio Altazor 2014, el Premio Municipal de Literatura de Santiago 2017, el Premio al Mérito Literario Internacional Andrés Sabella 2018, el Premio Nacional de Literatura de Chile 2018 (considerado el máximo galardón de literatura en su país) y el Premio de Narrativa José María Arguedas 2020. Asimismo, sus novelas *Lumpérica* (1983), *El cuarto mundo* (1988) y *Los vigilantes* (1994) entraron en 2007 en el *top* de “las mejores 100 novelas de la lengua española de los últimos 25 años”, de acuerdo con la revista colombiana *Semana*, la cual realizó una encuesta a escritores, editores y críticos literarios tanto latinoamericanos como españoles. En 2016, también su novela *Jamás el fuego nunca* (2007) fue reconocida por el periódico español *El País* como una de las mejores veinticinco obras escritas en español de los últimos veinticinco años; el veredicto corrió a cargo de cincuenta críticos, escritores y libreros hispanoamericanos.

latinoamericana contemporánea; por ende, existen relativamente pocos estudios críticos sobre su novelística.

La pregunta del porqué trabajar una de sus novelas es quizá la que me permitirá continuar con estas líneas de introducción. En definitiva, porque la narrativa de Eltit tiene *algo* que agrada y desagrada al mismo tiempo, que penetra y ahuyenta, que seduce y contraría sin que uno se percate de ello y que afecta de una manera singular el cuerpo de quien la lee, o al menos eso fue lo que sentí en el primer acercamiento que tuve con *El cuarto mundo*. Su forma de seleccionar y combinar las palabras para construir los cuerpos de sus personajes y de la novela misma fue lo que me atrajo y lo que me llevó a emprender este proyecto de investigación, el cual comenzó a nutrirse con cada uno de los encuentros.

Este trabajo debe sus orígenes a la materia “Literatura iberoamericana 5. Narradores del siglo XXI: ¿posmodernos o no?” y a la optativa libre “Literatura iberoamericana 5. Apuntes para una historia del cuerpo en la narrativa latinoamericana”, impartidas por la Dra. Raquel Mosqueda Rivera en la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), UNAM, en 2009 y 2010, respectivamente. Con ellas pude percatarme de que el manejo del cuerpo como una estrategia narrativa en *El cuarto mundo* se podía analizar bajo un enfoque posmoderno. Asimismo, comprendí que esta escritura estaba impregnada de fuertes críticas políticas, sociales, ideológicas, económicas, etcétera, pues Eltit se había introducido en el ámbito de las letras durante la dictadura de Augusto Pinochet. De manera que el tema de esta tesis comenzaba a fraguarse.

El segundo encuentro con Eltit fue el que me alentó a continuar con este proyecto. La primera vez que la vi en persona fue el 3 de marzo de 2010, en el *lobby* del hotel Hilton de Reforma, en el centro de la Ciudad de México. Diamela estaba hospedada con motivo de la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería, pues México y Chile coincidían ese año

con el bicentenario de sus independencias. Tras concretar una cita con ella para charlar sobre su quehacer literario y sobre la novela en cuestión —pues estaría más tiempo debido a que se habían cancelado los vuelos a Chile por el terremoto del 27 de febrero de 2010—, Diamela aportó elementos nuevos a esta investigación: datos precisos de la novela, visiones de autor, concepciones del cuerpo, etcétera, los cuales anoté en una libreta, como puntos relevantes que se tendrían que incluir sobre todo en el capítulo de análisis. El tema del golpe de Estado ni se tocó, recuerdo que más bien Eltit prefirió contarme sobre cómo el editor de su novela le sugirió suprimir dos apartados, que, por cierto, ella ni siquiera preguntó cuáles eran, pues me comentó: “Si el hijo te sale irregular, pues ya cómo le haces. [...] Esto no tiene vuelta”.

Ahí también me enteré de que Diamela había sido agregada cultural de la Embajada de Chile en México de 1990 a 1994, y que por ello estuvo en el norte del país, en Culiacán, Sinaloa, impartiendo un seminario sobre *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso. Además, comentó que, cuando el aeropuerto le permitiera regresar a su ciudad, empezaría a hacer los ajustes pertinentes a la novela que acababa de terminar (publicada en ese mismo año y titulada *Impuesto a la carne*), la cual estaba inspirada un tanto en los hechos del bicentenario de ambos países, como una resistencia a ese discurso tan oficial. De esta reunión me quedo con varias cosas valiosas de Diamela, entre ellas cómo en ciertos momentos de la plática se definió como una obrera de la palabra y una mujer estrambótica; la habilidad y el gusto con los que hablaba de la literatura de sus compatriotas, así como el interés que mostraba por saber qué hacían y a qué se dedicarían los jóvenes universitarios mexicanos.

La segunda vez que la volví a ver fue en la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara de 2012; en aquella ocasión, Chile fue el país invitado de honor. Eltit fue ponente de algunas presentaciones de libros y entrevistada por el crítico literario Julio Ortega sobre el uso de la lengua y la palabra escrita como herramientas contra el poder y las instituciones

oficiales, en la que se habló sobre la vida artística de Eltit bajo el contexto de la dictadura hasta su desarrollo como escritora y académica.<sup>2</sup> Fue curioso que Julio Ortega abriera el diálogo con las últimas líneas de *El cuarto mundo*. Cuando me acerqué a Diamela para saludarla, me comentó que ya tenía que descansar un poco del ritmo tan acelerado que siempre ha llevado. Fue ahí cuando pensé que Diamela Eltit podría descansar un poco, pero que sus novelas no lo harían, por lo menos no *El cuarto mundo*.<sup>3</sup>

A partir de ese momento, empezó a concretarse el tema de esta tesis, pues de la FIL pude traerme libros críticos sobre la labor literaria de la autora y, lo más importante, más títulos

---

<sup>2</sup> De acuerdo con los datos obtenidos en la entrevista del 3 de marzo de 2010 y por medio de un correo electrónico a la autora, con fecha del 12 de diciembre de 2013, Eltit da clases durante el primer semestre del año en la Universidad Tecnológica Metropolitana (en Chile) como profesora titular (aunque en 2018 comenzó sus trámites de jubilación) y durante el segundo semestre en la Universidad de Nueva York, como profesora global distinguida, la materia de Escritura Creativa en Español (con la cual continuó a lo largo de 2018). En 2014, ocupó la cátedra Simón Bolívar en la Universidad de Cambridge.

<sup>3</sup> Si Eltit descansó —pienso— fue por un breve periodo, puesto que parece no estar nunca quieta dentro de los terrenos que la cimbran inevitablemente, ya políticos, ya sociales, ya personales. Por ejemplo, en 2016, participó en Nueva York en una marcha del movimiento #NiUnaMenos, en contra de la violencia a la mujer; en la pancarta que llevaba se leía en inglés: “Tenemos el derecho a caminar sin miedo”. (Vid. Roberto Careaga C., “Diamela Eltit: ‘Mi filiación es con lo más vulnerable’”, en *El Mercurio* [en línea]. <<https://goo.gl/BPS53U>>). También, en 2017, junto con otros 349 exponentes emblemáticos de la cultura y las artes en Chile, entre ellos Raúl Zurita, Manuel Antonio Garretón, Catalina Saavedra, Tomas Moulian y Elicura Chihuailaf, formó parte de una lista que invitaba a votar por el candidato a presidente Alejandro Guillier, del pacto Fuerza de Mayoría (de centro izquierda), quien perdió ante Sebastián Piñera (de derecha), considerado este último por Jorge Arriate (exministro de Salvador Allende, además de excandidato presidencial de la izquierda extraparlamentaria y esposo de Eltit) como un mandatario que responderá, de nuevo, a los intereses de las empresas al ser un representante del poder total. (Vid. David Muñoz, “Jorge Arrate: ‘Espero que los diputados del Frente Amplio sigan saliendo a la calle’”, en *T13 Semanal* [en línea]. <<https://goo.gl/o4pkRb>>). Asimismo, en 2018, firmó una carta, al igual que un grupo de mujeres feministas, entre ellas Beatriz Sánchez, Nelly Richard, Camila Rojas, etc., titulada *Después del “mayo feminista”: a profundizar la democracia*, en la que se valoran las luchas democráticas del Chile de hoy día, como las masivas movilizaciones en mayo por el aborto libre en dicho país, y se plantean los desafíos de la irrupción feminista dentro de un gobierno de derecha y grupos conservadores. (Vid. El Mostrador, “Mujeres llaman a profundizar la democracia después del ‘mayo feminista’”, en *El Mostrador* [en línea]. <<https://tinyurl.com/yykhqvqb>>). En 2019, también firmó otra carta, al igual que más de cien escritores y personas del mundo editorial y de la cultura latinoamericana, como Lina Meruane, Alejandra Costamagna, Juan Villoro, Rosa Montero, Mónica Ojeda, Mariana Enríquez, Jorge Volpi, etc., para oponerse al machismo literario en la III Bial de Novela Vargas Llosa, donde se manifestaron en contra de que hubiera muy pocas mujeres en las mesas de análisis de dicho evento y rechazaron “la disparidad de género que rige en la mayoría de los eventos culturales y literarios en América Latina”. (CNN Chile, “‘Contra el machismo literario’: la carta que escritoras chilenas firmaron contra Vargas Llosa”, en *CNN Chile* [en línea]. <<https://tinyurl.com/y5y3oyt5>>). En 2020, fue una de las firmantes a nivel mundial que apoyó a través de una carta al colectivo chileno Las Tesis, después de que los carabineros anunciaran “acciones judiciales en su contra”. (Diario Uchile, “Más de mil firmas reúne en todo el mundo declaración en apoyo a Las Tesis”, en *Diario Uchile* [en línea]. <<https://tinyurl.com/yxdj9xed>>).

de su obra narrativa y ensayística, materiales no sólo fundamentales, sino necesarios para este trabajo. Así, los demás encuentros después de la FIL son los que me permitieron estructurar y dar seguimiento y término a este proyecto.

Desde que Eltit comenzó a escribir, la crítica literaria de su país, y después la de Argentina, Estados Unidos y Francia, se percató de que rompía con muchas estructuras y discursos convencionales literarios, de lenguaje, estilísticos, etcétera. De esta manera, puntualizan que el cuerpo humano y sus diferentes discursos corporales han sido una tónica, casi obsesiva, en toda su narrativa; además, la han leído, en general, desde dos ramas de estudio: los estudios culturales (social, político, entre otros) y la teoría feminista. Dentro de los estudios culturales, algunos críticos han asentado ciertas características posmodernas de su obra, que van desde la estructura fragmentaria del texto, hasta la elección de temas y personajes marginales y transgresores.

Al considerar que la escritura de esta autora se puede abordar, leer y criticar a partir de un enfoque posmoderno, aterrizado en el ámbito literario latinoamericano, este trabajo de investigación pretende mostrar cómo Eltit construye y evoluciona los cuerpos de los cinco personajes de *El cuarto mundo* y qué discursos emanan de ellos (enfermedad, locura, erotismo, fragmentación, mutilación, etcétera). Esto con el fin de demostrar que las etapas por las que atraviesan estos cuerpos son las mismas por las que transcurre la novela. Es decir, el análisis de los cuerpos de los personajes servirá para entender la formación completa de un cuerpo literario posmoderno, esto es, la obra en conjunto.

Así, al analizar el manejo del cuerpo en este libro, intentaré dar respuestas a cómo éste es visto dentro de la novela, cómo escribe-describe-narra-signa un cuerpo, de qué elementos está conformado, qué posibles discursos emanan de él, cómo es la construcción de un cuerpo literario posmoderno.

Entonces, a grandes rasgos, se pretende llegar a demostrar que, al igual que los cuerpos de la novela nacen, crecen, se reproducen y mueren, *El cuarto mundo* atraviesa por estas etapas; por lo tanto, Diamela Eltit construye un cuerpo posmoderno: una obra literaria.

Pero ¿por qué el cuerpo? Porque desde ahí, utilizado como una estrategia narrativa, dispara un sinfín de discursos que no se excluyen, sino que, al contrario, se complementan y se reelaboran. Mediante su escritura, viste a estos cuerpos con marcas que responden al momento de crisis en que el texto fue gestado, y no sólo me refiero a la dictadura, sino a la nueva lógica cultural que empezaba a despuntar: la posmodernidad (de ahí que ésta sea el marco referencial del análisis). De tal manera que el cuerpo se empezó a percibir como una zona de fricción, ya referencial, ya ambigua; situado en la frontera entre la atracción y la repulsión, la liberación y la censura, lo privado y lo público.

Por ello la importancia de este estudio, en primer lugar, porque pretende acercar al lector a una narrativa poco conocida y, en segundo, porque intenta contribuir a los estudios actuales de posmodernidad literaria a través del cuerpo y la escritura.

Este trabajo de investigación está estructurado en tres capítulos. En el primero introduzco el contexto histórico, político y cultural de Chile previo y durante el periodo de Salvador Allende y de Augusto Pinochet para entender los cambios radicales que se dieron en pocos años: escenario en el que surgió la vida artística y literaria de Eltit, como una respuesta en contra del régimen. Así se podrá comprender por qué el golpe de Estado fue determinante para la narrativa no sólo de esta autora, sino para toda una generación literaria. Tras este breve recorrido por la vida y obra de Eltit durante la dictadura, se podrá constatar cómo el cuerpo empezó a ser parte fundamental en su escritura y cómo la crítica literaria comenzó a leer sus textos, en especial la novela que nos ocupa.

En el segundo capítulo, expongo las aportaciones que plantean Matei Calinescu y Perry Anderson sobre el origen de la posmodernidad, no con el objetivo de problematizar sobre ello, sino para entender el origen y desarrollo del término. Después retomo algunas ideas de Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard y Fredric Jameson sobre la noción de *posmodernidad*, las cuales servirán para el análisis de la novela. Luego, aterrizo en las aproximaciones que George Yúdice, Carlos Rincón, Julio Ortega, Alfonso de Toro y Leonidas Morales han elaborado al respecto en el ámbito literario latinoamericano. Finalmente, tras un breve recorrido por las concepciones del cuerpo en los espacios antropológico, artístico y literario, defino el concepto de *cuerpo posmoderno* con el que trabajaré en esta investigación; las aportaciones de Michel Foucault, Ana María Echeverri, Lucía Guerra y Andrea Ostrov serán piezas clave en este capítulo.

Por último, en el tercer capítulo analizo, tomando en cuenta el enfoque posmoderno, los cuerpos de los cinco personajes de la novela, específicamente los estados corporales por los que atraviesan (cuerpo enfermo, embarazado, erótico, clausurado, etcétera), durante las etapas de niñez, adolescencia, adultez y vejez, las cuales corresponden al proceso de formación de la misma novela. De esta manera, el análisis de los cinco cuerpos de los personajes servirá para entender la formación completa de un cuerpo literario posmoderno: la obra en conjunto, la cual estará impregnada de fuertes críticas sociales, culturales, económicas, entre otras. Al principio del capítulo, ofrezco una breve justificación del porqué de la selección de esta obra y determino cómo se llevará a cabo el análisis.

Una vez expuesto todo lo anterior, sólo me resta comentar que, para estructurar este trabajo, se retomaron ideas de dos ensayos previos —presentados para aquellas asignaturas de literatura iberoamericana—, cuyos análisis se enfocaban en *El cuarto mundo*, en cuentos de Pedro Juan Gutiérrez y en *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo, titulados “El cuerpo

humano concebido desde una visión posmoderna latinoamericana: entre carne, olores y fluidos” y “Pasarela de nombres, ropas y genes para la construcción de un cuerpo simulado, travestido y enfermo”, así como de una ponencia presentada en la FFyL, dentro del Coloquio de Estudiantes de Letras 2010. Literatura y Posmodernidad: “Cuerpos posmodernos, habitantes de *El cuarto mundo*, de Diamela Eltit”. Por lo que esta tesis es una ampliación de aquellas ideas que se estaban gestando sobre cuerpo, escritura, literatura y posmodernidad.

## Capítulo 1. Acercamiento a Chile y a Diamela Eltit

Vivo como un vagabundo hace ya más de siete años. ¿Ve esta camiseta? Se ha hecho piel. Es una camiseta del partido comunista de la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas. [...] Juré que no me la quitaría hasta que Rusia no volviese a ser comunista. Ahora, aunque quiera, no logro quitármela. Se ha hecho piel, ¿lo ves? Tengo la hoz y el martillo tatuados en el pecho. Esto ya no sale.

José Eduardo Agualusa, *El vendedor de pasados*

Analizar una obra literaria de Diamela Eltit implica tener siempre en cuenta cierto tipo de información previa y necesaria —externa y nada ajena al texto mismo— para aspirar a comprenderla en su totalidad, o al menos eso intenta la mayoría de las veces un lector especializado, investigador o crítico en turno.

De esta forma, el momento histórico, político, económico, social y cultural en el que se inscribe la autora son factores extraliterarios necesarios y relevantes a considerar, aunados a su oficio, sexo, estudios e ideología (sólo por mencionar algunos).

Por lo tanto, en este capítulo se hará una semblanza de los acontecimientos ocurridos en Chile que ciñeron tanto la vida como la obra artística y literaria de Eltit para, posteriormente, aterrizar en la recepción y crítica de *El cuarto mundo*.

### 1.1. Chile en contexto

Al inicio de los años setenta, a toda la población chilena le tocó vivir dos fuertes acontecimientos que cambiaron rápidamente su manera de ver, pensar y comprender no sólo el lugar donde habitaba, sino la vida misma. El primero ocurrió en 1970, cuando el socialista y médico de profesión Salvador Allende fue electo presidente; el otro en 1973, cuando tras el golpe de Estado se implantó la dictadura del general Augusto Pinochet.

### 1.1.1. El gobierno del socialista Salvador Allende

En septiembre de 1970, el candidato de la Unidad Popular (UP), Salvador Allende, llegó al poder. Su triunfo sobre los opositores de derecha y los demócratacristianos significó para Chile un gran cambio en todos los ámbitos, pues “por primera vez una democracia política [había elegido a] un marxista con una plataforma para instaurar el socialismo en su país”,<sup>1</sup> ya que el modo de producción capitalista y una política extranjera privativa con Estados Unidos había generado una gran crisis económica y una extrema desigualdad social. En su primer discurso público como presidente, anunció:

Nuestro camino será [...] el camino al socialismo en democracia, pluralismo y libertad [...]. Una nueva sociedad en que los hombres puedan satisfacer sus necesidades materiales y espirituales, sin que ello signifique la explotación de otros hombres [...]. Puede concebirse la evolución pacífica de la vieja sociedad hacia la nueva.<sup>2</sup>

Allende pretendía reordenar el ámbito político, económico y social de manera pacífica, con métodos propios de la democracia: libertad, legalidad, respeto a los derechos humanos. Sería la vía chilena al socialismo, como él mismo denominó a su plan de trabajo. En su primer año de mandato, aceleró con capital público y privado la reforma agraria iniciada por el expresidente Eduardo Frei; redistribuyó el ingreso hacia las clases media y obrera; creó nuevos empleos sindicalizados con mejores sueldos y prestaciones; nacionalizó empresas privadas; bajó la inflación; avanzó en la creación de una política extranjera libre de las restricciones impuestas por Estados Unidos.

Asimismo, emprendió una gran transformación en los ámbitos cultural y artístico, bajo el lema “Una cultura nueva para la sociedad”, en donde el artista fuera un verdadero

---

<sup>1</sup> Rody Oñate y Thomas Wright, *La diáspora chilena. A 30 años del golpe militar*, p. 17.

<sup>2</sup> Salvador Allende, *apud* Andy Beckett, *Pinochet en Piccadilly. La historia secreta de Chile y Reino Unido*, p. 229.

intelectual comprometido.<sup>3</sup> Con esto hubo mayor libertad de expresión para crear y difundir nuevas propuestas de escritores, pintores, diseñadores, músicos, teóricos, entre otros, quienes vincularon abiertamente su profesión con las iniciativas políticas, sociales y culturales del gobierno. Así, surgieron colectivos, grupos de teatro callejero, brigadas muralistas, etcétera, para colaborar con la propagación de un arte de izquierda que se articulara con las comunidades menos favorecidas. Se multiplicaron las exposiciones artísticas y algunas fueron itinerantes para que el arte saliera a las calles. Se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo con obras experimentales y de vanguardia; el Museo de la Solidaridad, conformado por obra donada de varios artistas internacionales en apoyo al gobierno de Allende (como Siqueiros y Miró), y, dentro del complejo universitario, el Instituto de Arte Latinoamericano para la creación y la difusión teórica.

En cuanto al ámbito del libro, el Estado compró la editorial Zig-Zag para fundar en 1971 la editorial Quimantú, cuyo objetivo fue acercar la lectura a todos: vendieron libros a muy bajo costo y ampliaron los tirajes (de tres mil ejemplares a cincuenta mil)<sup>4</sup> tanto de obras nacionales como clásicos de todo el mundo y de diversos géneros. Algunos de los autores publicados fueron Gabriela Mistral, Jack London, Mark Twain, Julio Cortázar, Máximo Gorki, Pablo Neruda, Antonio Machado, León Trotski, Antón Chéjov. De manera que, “a un año de la puesta en marcha de la editorial, su producción estrictamente literaria llegó a más de quinientos mil ejemplares al mes”.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Vid. Rigoberto Reyes Sánchez, *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C. A. D. A. a Mujeres por la Vida*, p. 20.

<sup>4</sup> Cifras obtenidas de Alfonso Calderón, “1964-1973: La cultura, ¿el horror de lo mismo de siempre?”, en Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, eds., *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, p. 27.

<sup>5</sup> María del Refugio Morales Ochoa, *Entre lo socio-histórico y la literatura: escritura política y representación de imaginarios en “Por la patria” de Diamela Eltit*, p. 262.

Con este nuevo proyecto integral, Chile iba avanzando en sus objetivos; sin embargo, a finales del primer año de mandato, comenzaron a acumularse problemas económicos, políticos y sociales. Por un lado, el Partido Demócrata Cristiano y el Partido Nacional, de derecha, formaron una alianza antiallendista para bloquear algunas legislaciones en el Congreso, ya que no estaban a favor de los cambios sociales propuestos ni de una reestructuración política; por el otro, las obras públicas, la nacionalización de industrias, el aumento de sueldos, etcétera, implicaron un gasto considerable, y el Banco Mundial, instigado por Estados Unidos, prohibió los préstamos al gobierno por no considerarlo solvente, lo que ocasionó que la inflación se agravara. A esto se sumaron acciones radicales del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR),<sup>6</sup> protestas de la gente conservadora y huelgas campesinas e industriales, que contribuyeron a la escasez de productos básicos. En consecuencia, esto ocasionó nuevas manifestaciones en todo Chile.

Ante estos hechos, para mediados de 1973 hubo un intento de golpe de Estado perpetrado por un sector del ejército: algunos tanques dispararon contra la Moneda, pero el presidente logró llegar a un acuerdo con los altos mandos militares y los principales políticos conservadores. A pesar de ello, a principios de septiembre, la economía se encontraba debilitada y había demasiados conflictos armados en el campo y mucha violencia en la ciudad, por lo que Salvador Allende planeaba anunciar al mediodía del 11 de septiembre de 1973 su permanencia y lucha hasta finalizar su mandato, pero la intervención militar coartó dichos planes.

---

<sup>6</sup> Agrupación de extrema izquierda formada en 1965. Estaba a favor de la lucha armada para llegar al socialismo, tal como había sucedido en Cuba; sus integrantes generalmente provenían de la clase media. Detonaron bombas en el consulado estadounidense, en supermercados, en la tumba de un presidente conservador; asaltaron bancos; secuestraron aviones, etc. (*Vid. A. Beckett, op. cit.*, pp. 120-121).

### 1.1.2. El golpe militar y la dictadura del general Augusto Pinochet

Cohesionados los tres cuerpos de defensa nacional: la Armada, la Fuerza Aérea y el Ejército, llevaron a cabo el golpe de Estado desde las primeras horas del 11 de septiembre de 1973. De manera brutal, reprimieron no sólo a los miembros del gobierno o a los partidarios de la UP, sino también a los obreros y campesinos sospechosos de participar en tomas ilegales de propiedades, así como a miles de personas más consideradas subversivas.

Los tanques militares incendiaron la Moneda; Allende se suicidó con una pistola horas después de transmitir por radio su último discurso al pueblo chileno;<sup>7</sup> se impuso un toque de queda, y las radiodifusoras militares anunciaron, como justificación del golpe, que era una medida de emergencia —no permanente— ante la posible instauración de una dictadura marxista.

El objetivo principal de este nuevo régimen fue terminar rápida y eficazmente con el gobierno de izquierda. De esta manera, con detenciones, torturas, ejecuciones masivas, quema de libros, saqueo de casas, intervenciones militares en lugares públicos, bombardeos en universidades, censura, terror, cárcel, exilio, etcétera, el dirigente de la Junta Militar, el comandante en jefe del Ejército, general Augusto Pinochet, consolidó su poder al autoproclamarse presidente; disolver el Congreso; prohibir o intervenir de manera indefinida los partidos políticos y sindicatos, e instaurar la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA),

---

<sup>7</sup> La muerte de Allende ha sido controversial. La autopsia hecha en 1973 reveló que se trató de un suicidio; sin embargo, siempre se sostuvo la idea de que más bien fue asesinado por los militares. En 2011, se exhumó el cuerpo y se confirmó que fue un suicidio: “La conclusión es la que la familia Allende tenía. Es decir, el presidente Allende el día 11 de septiembre de 1973, ante las circunstancias extremas que vivió, tomó la decisión de quitarse la vida antes de ser humillado o vivir cualquier otra situación”. (Mario Carroza, *apud* Rodrigo Bustamante, “Chile ante la ‘verdad histórica’ del suicidio de Allende”, en *BBC News* [en línea]. <<https://tinyurl.com/wjb4vx4c>>).

el servicio secreto policial de la dictadura, encargado de los inefables interrogatorios y torturas perpetrados por todo el país y fuera de él.

Este nuevo sistema, apoyado por conservadores opositores al gobierno de Allende, anhelaba una “reconstrucción moral que implicaba la extirpación del marxismo y su doctrina de lucha de clases y su reemplazo por los valores del catolicismo conservador, armonía de clases y nacionalismo chileno”.<sup>8</sup> Su proyecto económico se basó en el modelo neoliberal de la escuela de Chicago y Milton Friedman, y estuvo financiado por bancos extranjeros privados para que la economía chilena se integrara a la mundial; es decir, este nuevo gobierno implementó un sistema de libre mercado:

La violencia de su instauración fue complementada por la radicalidad de su proyecto económico, propuesto y sustentado por los economistas de la escuela de Chicago. A partir de entonces, la misión del régimen militar se identificó con un objetivo... de sustituir una sociedad cuya regulación descansaba en la política y el Estado [...] por una sociedad regulada por el mercado.<sup>9</sup>

Con este incipiente modelo y gracias a los préstamos extranjeros otorgados, Pinochet llevó a cabo reformas propias de este tipo de economía: se privatizaron empresas estatales, el IVA aumentó, se introdujeron nuevos productos extranjeros más baratos que los nacionales, los salarios disminuyeron, los sindicatos casi desaparecieron, el desempleo aumentó, los ricos volvieron a su lugar privilegiado, se fomentó la asistencia médica privada, etcétera.

Asimismo, el panorama cultural se vio afectado en su totalidad por la represión y la censura oficial o la autocensura, sobre todo durante los primeros tres años de la dictadura (1973-1976), en los que se limitó o llevó al exilio a intelectuales y artistas ligados abiertamente con las ideas políticas del gobierno de Allende. A este periodo se le denominó

---

<sup>8</sup> R. Oñate y T. Wright, *op. cit.*, p. 22.

<sup>9</sup> Eugenio Tironi, *apud* Robert Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social*, p. 26.

*apagón cultural*, puesto que se coartaron todos los canales tradicionales de expresión; de manera oficial, la cultura quedó silenciada.

Tanto la educación formal —representada en su mayoría por las universidades— como la informal —los medios de comunicación— sufrieron una serie de represalias: se suspendieron definitivamente publicaciones que tuvieran una posición de izquierda, tanto nacionales (por ejemplo, el periódico *La Prensa*, la revista *Mensaje*) como internacionales (provenientes de Cuba o de la República Democrática Alemana); se les prohibió transmitir opiniones y pensamientos críticos ante los actos del gobierno militar, y se les impuso la propagación de nuevos valores de competencia, de éxito, con un sentido exacerbado de nacionalidad (el periódico de derecha *El Mercurio*, vocero de la Junta Militar y partidario del golpe, fue uno de los grandes defensores de la mayoría de estas medidas, a pesar de haber sido censurado en ciertas cuestiones).

La edición de libros se redujo de forma abismal, puesto que la editorial Quimantú fue destruida; las bibliotecas universitarias fueron saqueadas —incluso desaparecidas— por los militares; hubo quema, mutilación, prohibición y purga de libros y autores, entre ellos el *Poema de mio Cid*, el *Quijote*, obras médicas y agrónomas, o aquellas cuyos títulos tuvieran las palabras *marxismo*, *subdesarrollo*, *clases sociales*, *revolución*, entre muchas otras, así como los autores José Martí, Karl Marx, Lenin, Mao Tse-Tung, Jean-Jacques Rousseau y Gorki. Las demás manifestaciones artísticas, como teatro, música folclórica, pintura, escultura, danza y cine, también fueron suspendidas por ser consideradas indeseables. Además, los programas de estudio de las áreas de ciencias sociales, español, francés y matemáticas fueron modificados, y algunas escuelas prescindieron de las materias de

sociología y ciencias políticas. Esto es, se realizó una especie de “reordenamiento y limpieza” a nivel cultural.<sup>10</sup>

Sin embargo, a finales de 1976 y principios de 1977, cuando algunos de los grandes abusos a la sociedad disminuyeron —por un lado, la “emergencia nacional” ya había cesado; por otro, el régimen necesitaba una imagen pública mucho más favorable—, fue posible que surgieran varios grupos minoritarios de jóvenes intelectuales, ya artísticos (fotógrafos, gente de teatro, artistas visuales, escritores), ya sociales (teóricos, sociólogos, periodistas), para hacerle frente al régimen y formar una cultura de resistencia. Muchos de éstos utilizaron medios, soportes y espacios no convencionales para expresarse: arte corporal, instalaciones, *performance*, acciones de arte, incorporación de fotografía, video, luz neón, etcétera.<sup>11</sup>

A estas producciones artísticas y críticas que “salieron de la norma académica y que cuestionaron el discurso institucional [...] a finales de los años 70 y comienzos de los 80”<sup>12</sup> se les llamó *escena de avanzada*;<sup>13</sup> a ella perteneció el Grupo VISUAL (1976), el Colectivo Acciones de Arte (CADA, 1979), la revista *La Bicicleta* (1979), la Casa de la Mujer La Morada (1983), entre otros. Diamela Eltit formó parte de uno de estos grupos (asunto que se abordará en el siguiente apartado).

---

<sup>10</sup> Para ampliar información sobre la censura en los medios de comunicación, las artes, la educación, las bibliotecas y los libros durante la dictadura, *vid.* Galo Gómez O., *Chile de hoy. Educación, cultura y ciencia*, pp. 135-149; M. A. Garretón, S. Sosnowski y B. Subercaseaux, eds., *op. cit.*; José Fernández y María Angélica Rojas, *El golpe al libro y a las bibliotecas de la Universidad de Chile. Limpieza y censura en el corazón de la universidad*.

<sup>11</sup> Nótese, entonces —sólo por hacer una analogía—, que el término *apagón cultural* guarda ciertas reminiscencias al utilizado en la época de la Ilustración: el Siglo de las Luces, puesto que, por un lado, podría leerse en contraposición a éste, en tanto que las llamadas *luces de la razón* del individuo se extinguieron; pero, por el otro, también muestra similitudes al tomar en cuenta que —como en aquel siglo— durante este periodo chileno se fue gestando lo nuevo, lo reformador, para abrir paso a la creación artística, filosófica, etc. Visto de este modo, se podría considerar como un inminente despertar cultural iniciado por estos grupos de intelectuales.

<sup>12</sup> Carolina Ramírez A., “*Revista de Crítica Cultural: micro-relato de cultura*” [en línea], p. 5. <<https://goo.gl/KPp2Rp>>.

<sup>13</sup> La teórica cultural y crítica Nelly Richard es la primera en utilizar este término en su libro *Una mirada de arte en Chile* (1981).

Para 1983, debido a la crisis económica del año anterior, se alzó un fuerte movimiento de oposición ciudadana y apertura política, conformado por el Partido Demócrata Cristiano, la UP, la Iglesia y los líderes de trabajadores; hicieron boicots, huelgas de hambre, días nacionales de protesta, etcétera. De igual modo, en 1986, el Partido Comunista y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez de los comunistas llevaron a cabo operaciones armadas en contra del régimen. Debido a lo anterior, éste se vio obligado a hacer ciertas concesiones al pueblo chileno, como menos censura y mayor apertura para el regreso de los exiliados.

Según la Constitución de 1980, creada por los militares, Pinochet tenía que dejar el poder en marzo de 1989; sin embargo, la Junta Militar lo propuso nuevamente en 1988 para que continuara en el mando hasta 1997, pero —siguiendo sus propias leyes— esto se decidiría mediante un plebiscito: si el pueblo lo elegía, el general podría legitimar de algún modo la dictadura; si lo rechazaba, tenía que convocar a elecciones libres para escoger a un nuevo mandatario.

Apelando a la credibilidad nacional e internacional para esta consulta, la dictadura legalizó entre 1987 y 1988 nuevos partidos de centro e izquierda, aliados posteriormente en la Concertación de Partidos por el No, quienes difundieron la campaña del *no* (para que Pinochet no siguiera al mando). El referéndum se realizó en octubre de 1988 y ganó el no. Las elecciones para sustituir al general se celebraron en diciembre de 1989, en las que Patricio Aylwin, candidato de la Concertación y demócratacristiano, salió victorioso y asumió la presidencia en marzo de 1990 con el objetivo inminente de levantar una nueva democracia en Chile y empezar la llamada *transición democrática*.

Como se pudo apreciar, la dictadura no fue la misma a lo largo de los años: los primeros se vislumbran mucho más represivos y brutales que los últimos, en los que hubo “menos” represión y más concesiones en ciertos ámbitos específicos. Así, por ejemplo, el sociólogo

Tomás Moulian divide en dos grandes bloques al régimen: al primero lo denomina *dictadura terrorista* (1973-1980); al segundo, *dictadura constitucional* (1980-1989), en donde se produce el transformismo, es decir, la salida de la dictadura y el comienzo de la democracia.<sup>14</sup>

## 1.2. Panorama de la vida y obra de Diamela Eltit

Yo soy Ofelia. Aquella que el río no contuvo. La mujer colgando de la soga. La mujer con las arterias abiertas. La mujer de la sobredosis. La mujer con la cabeza en el horno. Ahora estoy sola con mis pechos mis muslos mi útero. Destrozo el instrumental de mi cautiverio, la silla la mesa la cama. Ayer por fin dejé de suicidarme. Destruyo el campo de guerra que era mi hogar. Arranco las puertas para que el viento deje entrar al grito del mundo.

Heiner Müller, *Máquina Hamlet*

Diamela Eltit González, nieta de abuelo palestino y de abuela cuya familia provenía de Argentina, nació en Santiago de Chile el 24 de agosto de 1949. Sobre su niñez, ella misma declara: “Yo no nací en cuna de oro [...]. Por eso, tal vez, desde mi infancia de barriobajo, vulnerada por crisis familiares, como hija de mi padre y de sus penurias, estoy abierta a leer los síntomas del desamparo, sea social, sea mental”.<sup>15</sup>

Comenzó sus estudios universitarios en la carrera de Ciencias Políticas, la cual contaba con cierto prestigio dentro del ámbito de las humanidades; sin embargo, pronto se cambió a

---

<sup>14</sup> Vid. Tomas Moulian, *apud* Karl Kohut, “Generaciones y semblanzas en la literatura chilena actual”, en K. Kohut y José Morales Saravia, eds., *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, p. 11. Respecto a la democracia, muchos autores coinciden en que no se instauró de manera plena, pues hubo grandes obstáculos políticos e institucionales, entre ellos la presencia de Pinochet como comandante en jefe del Ejército, el poder que siguieron teniendo las Fuerzas Armadas, los enclaves autoritarios de la Constitución de 1980 y su defensa por los partidos de derecha, entre otros (*vid.* Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, “Periodo 1990- Reconstrucción democrática”, en *Historia política* [en línea]. <<https://tinyurl.com/22zfh98e>>), por lo que se considera que quedaron muchas tareas pendientes. (*Vid.* M. A. Garretón, “Transición incompleta y régimen consolidado. Las paradojas de la democratización chilena”, en *Revista de Ciencia Política* [en línea], pp. 21-32. <<https://tinyurl.com/2p943jyc>>).

<sup>15</sup> Diamela Eltit, “Errante, errática”, en *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, p. 174.

la de Literatura, al darse cuenta de que sus ideas eran más afines a las letras.<sup>16</sup> En 1971, obtuvo el título de profesora de Estado con mención en castellano tras concluir su licenciatura en la Universidad Católica de Chile. Fue ávida lectora de obras medievales, como *El cid*, del Siglo de Oro, de James Joyce, William Faulkner, Ernest Hemingway, T. S. Eliot, Juan Rulfo, entre otros.

A los veinticuatro años, cuando estalló la dictadura, era maestra de español en la escuela José María Caro (ubicada en una población de escasos recursos) y estudiante del posgrado en Literatura de la Universidad de Chile, dentro del Departamento de Estudios Humanísticos (dependiente de la Facultad de Ingeniería). Algunos de sus mentores fueron Nicanor Parra, Enrique Lihn (escritores), Patricio Marchant y Ronald Kay (filósofos), quienes dieron cátedra de las obras de Gabriela Mistral, Arthur Rimbaud, el Conde de Lautréamont, etcétera. Algunos de sus compañeros de estudios fueron Soledad Bianchi y Rodrigo Cánovas (ahora críticos literarios de renombre en Chile).

El golpe de Estado marcó un hito en su juventud, que sería retratado posteriormente a manera de crónica en sus ensayos críticos: “En esas horas, se dictaminó estado de sitio. La ciudad quedaba así despoblada de cualquier cuerpo que no fuera el militar. Cualquier cuerpo que no correspondiera al cuerpo militar podía ser asesinado porque el tránsito por la ciudad ya estaba prohibido”.<sup>17</sup>

Como el colegio en donde impartía clases fue intervenido militarmente después del golpe —además de haber sido obligada a firmar papeles en los que prometía no involucrarse

---

<sup>16</sup> Vid. D. Eltit, *apud* Michael J. Lazzara, *Los años del silencio. Conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura*, p. 116.

<sup>17</sup> D. Eltit, “Las dos caras de la moneda”, en *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, p. 20. Es muy interesante y esclarecedor lo que relata en este breve ensayo sobre lo ocurrido el 11 de septiembre de 1973, no sólo porque narra los hechos a manera de crónica, sino por la forma en que perfila el cuerpo a lo largo del texto.

en cuestiones políticas—, renunció. Por haber egresado de la Universidad Católica y debido a que nunca militó en ningún partido político, se posicionó en otra escuela en la que estaría hasta 1985; sin embargo, fue testigo de cómo la dictadura implementó también allí medidas restrictivas drásticas: inspección, sometimiento, vigilancia, etcétera. De igual modo, el Departamento de Estudios Humanísticos fue intervenido, pero al no militarizarse por completo —como pasó con otras facultades— fue uno de los pocos espacios universitarios abiertos al encuentro intelectual.<sup>18</sup>

En 1974, conoció en el Seminario Experiencia-Artaud de dicho posgrado a los poetas Raúl Zurita (quien sería su pareja sentimental durante más de una década) y Eugenia Brito, así como al escritor Juan Balbontín y a la artista visual Catalina Parra. Fue una especie de taller colectivo experimental impartido por Ronald Kay, donde trabajaban oral y corporalmente los textos del poeta y dramaturgo francés Antonin Artaud, quien aludía de forma incesante a la noción de *cuerpo sin órganos* y “cuya producción poética era [...] *performática* pues denunciaba la dimensión carcelaria del papel”.<sup>19</sup> Asimismo, leyeron textos de Jacques Derrida, Jacques Lacan, Philippe Sollers, Michel Foucault y Walter Benjamin, de recién circulación dentro de Chile y traducidos por ellos mismos al español dentro del seminario.<sup>20</sup>

Fuera del ámbito académico, la autora comenta acerca del año 1974:

Fue el año en que de verdad aprendimos. Nuestros cuerpos, el 74, fueron enteramente sometidos por el nuevo orden. Entendimos que de allí en adelante íbamos a vivir en el límite del doblez o del pliegue constante. No había un suelo definido. Los cuerpos debían circular por un borde móvil [...]. Entendimos que nos constituíamos en la parte pasiva de lo que estaba ocurriendo [...]. Pero [...] la misma impasibilidad era un instrumento,

---

<sup>18</sup> Paradójicamente, este inmueble se convirtió en 1977 en la sede de las oficinas administrativas de la Central Nacional de Informaciones (CNI), la organización de inteligencia policiaca creada por el gobierno militar en sustitución de la DINA.

<sup>19</sup> R. Reyes Sánchez, *op. cit.*, p. 36.

<sup>20</sup> *Vid. ibid.*, pp. 36, 160.

la única respuesta política posible con la que contábamos ese año. [...] Aprendimos a destruirnos. Un enorme contingente deambulando en la ciudad, atravesando espacios públicos, sorteando el soplónaje, travistiéndonos en nada, luchando por la pervivencia económica, buscando desesperadamente llegar a convertirnos en seres grises e insignificantes [...]. Mi cuerpo crónico, a partir de ese año, ya no tuvo cura.<sup>21</sup>

Desde 1975 convocó al diálogo en su propia casa al reunirse con otros intelectuales, escritores y artistas visuales de la época (ahora figuras reconocidas en el campo artístico chileno, pertenecientes a la escena de avanzada): Raúl Zurita, Nelly Richard, Carlos Altamirano, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Balcells, Eugenio Dittborn, etcétera. Entre todos se cuestionaban la viabilidad de unir el arte con la política para intentar oponerse al régimen.

Egresó del posgrado en 1976, fecha en que también empezó a escribir su primera novela, *Lumpérica* (1983).<sup>22</sup> A partir de 1979, gracias a los encuentros que hubo en su casa, Eltit decidió formar parte de esa nueva red de jóvenes artistas que emergió a principios de los ochenta para luchar desde esa plataforma contra el poder imperante. Es decir, antes de entrar formalmente al campo literario o de publicar su primer libro, fue de las primeras en sumarse a las filas de la escena de avanzada, asunto que se detallará a continuación al ser un

---

<sup>21</sup> D. Eltit, “1974”, en *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*, pp. 92-94. Nótese que en esta cita no sólo vuelve a presentar los cuerpos sometidos e inestables de los ciudadanos, sino el propio: travestido en insignificancia y crónico. Otro ejemplo de cómo introduce el cuerpo cada que trata el tema de la dictadura en sus ensayos.

<sup>22</sup> *El paradero*, de Juan Balbontín (escritor y amigo de Eltit y Zurita, quien vivió con ellos por un tiempo), novela escrita a partir de 1975 y publicada en 1989 (con prólogo de Zurita, epílogo de Eltit y un texto de Brito), fue uno de los alicientes para que Eltit comenzara su propia narrativa: “La Diamela es de una voluntad tremenda —dice Balbontín—. Yo tenía mi obra durmiendo y ella hizo un ensayo inicial con los manuscritos de *El paradero*. Recuerdo que me dijo que se los pasara y me empujó a que terminara de trabajar. Ella lo fraccionó, lo cambió de posición, y como que se le calentaron las manos. Cuando vivimos juntos, ella me dijo que se iba a poner a escribir, y me devolvió los manuscritos, y yo se lo agradecí por todo el trabajo que ella hizo desarmando el texto con una máquina eléctrica, y me dijo que iba a comenzar a escribir todos los días. Desde las dos a las cuatro [...]. Y lo hizo. Se puso a escribir a escribir y escribir y vino *Lumpérica* y *Por la patria* y toda su obra posterior. Ella es de una voluntad terrible”. (Juan Balbontín, *apud* Daniel Rozas R., “Juan Balbontín: ‘Yo vivo poéticamente pero no habito en el mercado de la poesía’”, en *Lo que leímos* [en línea]. <<https://tinyurl.com/y5pmruk3>>). Dado lo cifrado de esta novela, la temática, la atmósfera represiva de los días posteriores al golpe de Estado, los signos, el lenguaje utilizado, los silencios, etc., algunos narradores y críticos, entre ellos Mauricio Otero, consideran que *El paradero* influyó en gran medida en la obra narrativa de Eltit.

antecedente no sólo relevante en su vida, sino también parte importante para la conformación de su hacer literario.

### 1.2.1. El CADA y las acciones de arte individuales

A los treinta años de edad, en 1979, Eltit formó el Colectivo Acciones de Arte (CADA) junto con el poeta Raúl Zurita, los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, y el sociólogo Fernando Balcells.<sup>23</sup> Su objetivo principal fue irrumpir los lugares públicos y cotidianos (calles, museos e instituciones) de la ciudad de Santiago con acciones de arte en las que cualquier ciudadano fuera partícipe; esto es, intentaban desafiar al régimen al cuestionar, mediante el arte, la realidad político-social inmediata y, a la vez, posicionarse como un grupo de resistencia, tal como lo comenta Eltit:

Nos volcamos a pensar la relación entre arte y política a partir del diseño de una serie de intervenciones urbanas en las que se interrogaba críticamente tanto el soporte tradicional del arte como, a su vez, la violencia infligida por la dictadura sobre el cuerpo social chileno. [Fue] una práctica productiva gestada en medio de la urgencia política. La situación social era tan imperativa que lo “personal” quedó relegado ante la necesidad de producir en estas condiciones.<sup>24</sup>

El colectivo llevó a cabo cinco acciones de arte y algunas instalaciones de 1979 a 1985.<sup>25</sup>

Cada una de ellas iba acompañada por un manifiesto que se logró propagar, junto con la reseña de la acción, en algunas revistas nacionales antidictatoriales, como *Hoy*, *Apsi*, *Análisis*

---

<sup>23</sup> Éstos fueron los miembros originales del grupo, aunque hubo colaboradores externos desde su creación, entre ellos Luz Donoso, Pedro Millar, Hernán Parada, Patricia Saavedra y Paz Errázuriz. (Vid. D. Eltit, “CADA 20 años”, en *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, p. 158). Con el tiempo, algunos de sus integrantes, tanto los fundadores como los externos, se fueron separando del grupo por diversas razones.

<sup>24</sup> D. Eltit, “Co-laborar”, en *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*, pp. 266-267.

<sup>25</sup> Se retomaron los datos de R. Neustadt en su libro *CADA día: la creación de un arte social* (2001). Sin embargo, R. Reyes Sánchez, en su tesis titulada *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C. A. D. A. a Mujeres por la Vida* (2012), tras un rescate documental en archivos chilenos, menciona que fueron nueve acciones/intervenciones, algunas de ellas más cercanas al video-arte. Para obtener información detallada de cada una de éstas, así como la división que hace cada autor, cf. ambas fuentes incluidas en la bibliografía.

o *Cauce*, hasta que en 1982 el grupo divulgó sus aportes teóricos, así como los de otros artistas ajenos al grupo, en el primer y único número de su propia publicación *Ruptura: Documento de Arte*. También pudieron difundir su trabajo en otros países (Colombia, Canadá, Holanda y Estados Unidos) durante esos mismos años gracias a los colaboradores externos y a que siempre fotografiaron o videograbaron cada intervención, una de las causas por las que fueron ampliamente criticados:

El grupo provocó [...] desde el entusiasmo hasta la ira [...]. Para la derecha el CADA sería una manifestación de “locos”, jóvenes que necesitaban aprender respeto por el orden. Los tradicionalistas cuestionaban la existencia de una relación entre los eventos organizados por el CADA y el arte. Los artistas de la izquierda ortodoxa los calificaban de elitistas por su costumbre de emplear nuevas tecnologías de la época como el video o el televisor. Otros deploraban la práctica del CADA de involucrar a pobladores pobres como parte de sus obras.<sup>26</sup>

Todos los integrantes trabajaban en conjunto para planear, redactar los manifiestos y llevar a cabo las acciones; sin embargo, cada uno, con un oficio en particular, perfilaba una actividad dentro del colectivo: Balcells se encargaba de redactar los conceptos teóricos; Zurita de la escritura de los manifiestos y de las aportaciones poéticas, mientras que Eltit (quien ayudaba en la redacción, creación de frases, lemas o afiches) y Rosenfeld (encargada junto con Castillo de la parte visual de las acciones) gestionaban los permisos ante las autoridades militares, empresas privadas y demás instancias, mediante el uso de falseamientos y engaños para que el CADA lograra sus objetivos de manera “legal” y sin inconvenientes.

Para entender cómo el CADA intentó entrelazar arte y política, se hará una breve descripción de las acciones de arte llevadas a cabo.

---

<sup>26</sup> R. Neustadt, *op. cit.*, p. 13.

En la primera de ellas, *Para no morir de hambre en el arte* (1979),<sup>27</sup> repartieron cien bolsas de leche a una comunidad marginada y publicaron en la revista *Hoy* un pequeño texto centrado dentro de una página en blanco, el cual versaba: “Imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para rellenar”. El colectivo le pidió a la población las bolsas vacías para que otros artistas hicieran arte con ellas y pudieran exponerlas en una galería. Con esta acción, no sólo recordaron lo que Allende había garantizado al país: medio litro de leche al día a cada niño chileno, sino que criticaron la falta de dos asuntos esenciales: un gobierno democrático y un líquido vital para los niños.

En la segunda acción, *Inversión de escena* (1979), hicieron que diez camiones de leche desfilaran enfrente del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago; posteriormente, el colectivo colocó un lienzo blanco en su fachada. El propósito era, además de llamar la atención de los transeúntes, reiterar que el arte también estaba afuera de aquel recinto. La tercera acción, *Ay Sudamérica* (1981), consistió en dejar caer desde seis avionetas cuatrocientos mil volantes con las ideas poéticas y políticas del colectivo sobre las comunas más sobrepobladas de Santiago; en ellos se leía: “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista”. De este modo, marcaron la diferencia entre lanzar bombas desde aviones para destruir una ciudad —una clara alusión al bombardeo de la Moneda— o panfletos para hacer pensar.

*Residuos americanos* (1983) fue una instalación hecha para una exposición de arte en Washington, D. C. Pusieron en el suelo del recinto una paca de ropa usada norteamericana

---

<sup>27</sup> El título de esta acción lo tomaron de un verso de los poemas hasta esa época inéditos de Raúl Zurita, escritos en 1976, en los que plasmaba ideas sobre la leche, la blancura, las vacas, etc. (*Ibid.*, pp. 28-30).

que había sido mandada a las comunidades más marginales de Chile para la reventa; además, también se podía escuchar el audio de una operación de cerebro realizada a un indigente.<sup>28</sup> Así criticaron que elementos básicos de consumo fueran vueltos a vender a los habitantes más pobres del tercer mundo.

La cuarta acción, realizada en septiembre de 1983 —a diez años del golpe militar— y continuada al año siguiente, *No +*, se completó y amplió con la participación de ciudadanos anónimos. El colectivo, junto con un grupo considerable de artistas chilenos convocados por éste, grafiteó durante toda la noche las paredes de la ciudad con una palabra y un signo matemático: *No +*, para que la gente completara la frase. Para sorpresa de todos, aparecieron muchos grafitis en contra de lo vivido bajo la dictadura, tales como “No + muerte”; “No + desaparecidos”; “No + Pinochet”; “No + [y la imagen de una mano que empuña un revólver]”, etcétera.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Audio reciclado de la instalación *Traspaso cordillerano* (1981), realizada por Eltit y Rosenfeld para un concurso de artes visuales. (Vid. *infra*, p. 38).

<sup>29</sup> Esta acción empezó en 1983 en Santiago de Chile como una protesta al régimen militar y se difundió al año siguiente en Holanda y EUA. Es muy significativo que a principios de 2011, tras la alarmante ola de violencia y muertes que arrasó a todo el territorio mexicano, el diseñador gráfico Alejandro Magallanes (Ciudad de México, 1971) emprendiera a través del arte y en contra de la situación una “protesta social” llamada *No más sangre*: realizó un diseño sin fines de lucro y con permiso para reproducirse en cualquier medio o soporte, ya fuera digital o impreso (Facebook, Twitter, blogs, revistas, playeras, calcomanías para el coche, carteles, volantes, etc.), en el que, al igual que el diseño del CADA, aparece el *No +*, sólo que en lugar de la imagen del revólver, por ejemplo, aparecen manchas de sangre. Magallanes afirma no tener influencia ni haberse inspirado en el diseño del CADA, puesto que no lo conocía. (Vid. Alejandro Magallanes, “No más sangre” [en línea]. <<https://goo.gl/ZgTHdJ>>). Sin embargo, hasta parece una continuación de aquella frase iniciada en Chile, como si Magallanes diseñara el resultado de usar, por ejemplo, el revólver, haciendo que la sangre se convirtiera en un signo. Esta protesta en México tuvo desde su inicio una amplia difusión en redes sociales (no sólo mexicanas, sino guatemaltecas, colombianas, etc.) y luego en carteles que colgaban de las puertas de las casas. Quizá esto nos demuestre que, ante una situación violenta, opresora, permitida, solapada y continuada por un gobierno, independientemente del país, el arte emana de formas muy parecidas desde la visión y necesidad de los artistas, como coincidencia, bajo nuevos medios de difusión más rápidos, buscando la participación colectiva y soslayando la idea de autor. Neustadt menciona en el libro citado que poca gente en Chile reconocería al CADA como el iniciador del *No +*, puesto que, al menos hasta el año 2001, no se conocían del todo las acciones de arte de este colectivo. Asimismo, nos atrevemos a decir que muy pocos en México reconocerían al diseñador Alejandro Magallanes como el creador de la protesta *No más sangre* (de hecho, algunos la recuerdan hoy en día con el nombre de *No más violencia*). También, en 2016, el Centro de Arte y Naturaleza (CDAN), en Huesca, España, llevó a cabo una exposición acerca de las acciones de arte del CADA; su objetivo fue recuperar esa memoria artístico-política para hacer un vínculo con el contexto actual español, por lo que invitaron a cinco

Esta acción fue una de las más importantes para el CADA porque tuvo una mayor trascendencia tanto ciudadana como política. Esto es evidente cuando, hacia finales de la dictadura, todas las manifestaciones masivas en Chile tomaron el “No +” como lema para protestar por diferentes motivos, el cual también sirvió para la campaña del no de la Concertación en el referéndum de 1988, en el que se consiguió que Pinochet dejara el poder.

La quinta y última acción, *Viuda* (1985), consistió en publicar la foto de una mujer con semblante rígido, acompañada de la palabra *viuda* y un pequeño texto en algunas publicaciones periódicas: *Apsi*, *Cauce*, *La Época*. Con esto trataron de criticar la muerte y las desapariciones de las personas al invertir el discurso, puesto que en vez de mostrar imágenes de muertos o torturados prefirieron retratar a una mujer viva y sola para que muchos se identificaran con aquella fotografía. En esta acción únicamente participaron Eltit y Rosenfeld, junto con Gonzalo Muñoz, Paz Errázuriz y la agrupación Mujeres por la Vida, puesto que Castillo estaba en Europa, y tanto Balcells como Zurita ya se habían separado del colectivo.

La crítica de arte Nelly Richard considera que “el CADA es el primer ejemplo histórico de un arte chileno de vanguardia —como paradigma de un saturado compromiso entre experimentalismo estético y radicalismo político”.<sup>30</sup> Este colectivo fue capaz de vincular el arte (poesía, narrativa, *performance*, fotografía, video), lo social (la gente, la calle, las

---

colectivos activistas, algunos de ellos transexuales y migrantes, a colaborar con otros artistas y volver a operar el *No +* del colectivo chileno. Al final de la exposición del CDAN, se colocaron hojas impresas con dicho sintagma para que los visitantes completaran con lo que quisieran; además, se les obsequiaron pósteres para que los pegaran en sus casas o en las calles para poder completarlos; a esto se le llamó *activaciones contemporáneas*. Algunas de las frases resultantes por parte de los colectivos y artistas fueron las siguientes: “No + discriminación”; “No + violencia, despojos, despreocupación hacia las personas trans”; “No + colonialismo sionista”; “No + violencia institucional contra la puta ilegal”, etc. (Vid. Centro de Arte y Naturaleza, *CADA / Exposición / CDAN 2016* [video]. <<https://goo.gl/Wud9kK>>). Una muestra más de cómo esta acción ha logrado resignificarse en el contexto contemporáneo.

<sup>30</sup> Nelly Richard, *apud* R. Neustadt, *op. cit.*, p. 16.

instituciones) y lo político, así que para lograrlo se valieron de un lenguaje crítico, visual y poético.

Ahora bien, paralelamente al CADA y con ayuda de Lotty Rosenfeld —quien videogrababa—, Eltit realizó desde 1980 varios trabajos y acciones de arte individuales como parte de una investigación en torno a la ciudad, los cuerpos y los márgenes. Juntas visitaron prostíbulos, hospitales psiquiátricos, albergues, lugares periféricos habitados por vagabundos, etcétera.

Uno de estos trabajos, *Zonas de dolor* (1980), consistió en leer dentro de un burdel de la comuna Maipú fragmentos de su primera novela, *Lumpérica* (1983), aún no terminada en aquel entonces.<sup>31</sup> Antes de ingresar, lavó de rodillas la banqueta del sitio; ya adentro, comenzó su lectura ante prostitutas, clientes y artistas invitados, en donde se le podían ver los brazos tasajeados y quemados. Mientras leía, se proyectaba un video de su cara en las paredes de afuera del prostíbulo. Asimismo, el video de esta acción de arte comienza con una fotografía de Eltit sentada en un escalón, en la que se destacan los cortes hechos en sus brazos y piernas, así como las ámpulas de las quemaduras. En sus palabras, el objetivo de *Zonas de dolor* fue “cambiar la circulación sexual por una circulación literaria”.<sup>32</sup>

Este proyecto individual fue uno de los primeros en los que Eltit conjugó su propia literatura con su cuerpo. De hecho, ya en la publicación de *Lumpérica*, la misma fotografía de Eltit sentada con los brazos tasajeados y quemados, pero ahora en blanco y negro, abre el capítulo 8, “Ensayo general”, como si parte de dicha acción de arte estuviera presente en la

---

<sup>31</sup> Es preciso comentar que en aquella época la novela tenía como título tentativo *Por la patria*, nombre que después prefirió dárselo a su segunda novela. Por tal motivo, en todas las reseñas de la época se menciona que leyó fragmentos de *Por la patria*, cuando en realidad hacen referencia a su primera novela, finalmente titulada *Lumpérica*. Se considera pertinente esta aclaración para que no haya confusiones respecto a los títulos y fechas de sus obras narrativas al consultar aquellas reseñas.

<sup>32</sup> D. Eltit, *apud* Leonidas Morales T., *Conversaciones con Diamela Eltit*, p. 168.

novela, y viceversa, resignificándose una dentro de la otra; en donde el cuerpo cortado y quemado ocupó un papel fundamental tanto en el burdel como en la novela, puesto que, en el primer caso, mostró su cuerpo lacerado durante la enunciación de discursos ásperos y provocativos, y, en el segundo, cortó el discurso narrativo con su propia imagen corporal mutilada, de tal manera que intentó entramar la ficción literaria con la realidad.

En 1981, realizó junto con Rosenfeld la instalación *Traspaso cordillerano* para un concurso de artes visuales (convocado por instituciones oficiales en su afán de estimular las manifestaciones artísticas para mejorar su imagen ante el extranjero), con la que ganaron el Gran Premio Salón del Concurso Colocadora Nacional de Valores en el Museo de Bellas Artes. Su objetivo fue intervenir la institución y unir dos disciplinas: literatura y visualidad. Consistió en proyectar una parte de la cordillera en cuatro televisiones que, a su vez, se conectaban a una grabadora que emitía el audio de una operación de cerebro realizada a un indigente, grabado por ellas en un hospital. *El Mercurio*, el periódico de derecha en Chile, criticó que hubiera ganado una obra vanguardista tan cifrada.

*Zonas de dolor III*, o también llamada *Trabajo de amor con un asilado de la hospedería Santiago* (1982), fue un video-performance de tres minutos en donde Eltit platica con un vagabundo lisiado para después besarlo de manera apasionada en la boca. Con esto intentó parodiar y criticar el beso prototípico de las grandes producciones hollywoodenses.

En ese mismo año, Eltit y Rosenfeld presentaron en un encuentro feminista de la agrupación Mujeres por la Vida un video en el que se apreciaba un acto zoofílico entre dos mujeres (una patrona y su sirvienta) y un perro. Así, plantearon interrogantes sobre cuestiones de género, al criticar el discurso dominante de la pornografía.

En los años posteriores, generalmente de la mano con Lotty Rosenfeld, Diamela siguió trabajando en hacer consignas, lemas, escritos, puestas en escena, intervenciones, guiones

para documentales, entre otros, para distintas asociaciones civiles o instituciones sociales, trabajos siempre en colaboración y sin afán de otorgarse el crédito como autora.

Sin lugar a dudas, el hecho de haber trabajado oral, corporal y grupalmente en el Seminario Experiencia-Artaud dentro de su posgrado en Literatura, así como ser partícipe y pieza clave en el CADA, alentó a Eltit para la realización de sus acciones de arte individuales combinadas con varias disciplinas, entre ellas su propia escritura. Tanto el colectivo como ella formaron parte de una cultura de resistencia que perfiló en sus acciones los cuerpos y espacios marginales, limítrofes; discursos ásperos, tensos o cifrados, y soportes no prototípicos para criticar muchos aspectos de un país reprimido por la dictadura. De ahí la importancia de haber explicado esta faceta artística, pues muchas de estas características serán temas y discursos imperantes en sus obras literarias.

### **1.2.2. Dentro de la nueva narrativa chilena y sus dos primeras novelas**

Eltit ingresó en el ámbito literario a la par que realizaba sus trabajos artísticos, tanto colectivos como individuales. Su primer libro publicado fue *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980), una serie de ensayos que comparte el mismo título con una acción de arte realizada por Lotty Rosenfeld en 1979, ya que fue una especie de catálogo de dicha obra.<sup>33</sup>

Sin embargo, el proyecto narrativo poco convencional que había vislumbrado en el prostíbulo de Maipú fue el que la hizo incursionar al campo de las letras: *Lumpérica* (1983), novela que, como se mencionó en el apartado anterior, empezó a escribir en 1976 y con la

---

<sup>33</sup> Vid. D. Eltit, "Re: Saludándote de nuevo". Correo electrónico a la autora, 13 de diciembre, 2013. La acción de Lotty Rosenfeld consistió en cruzar con una línea blanca las líneas de tránsito de una avenida de Chile para así visualizar decenas de cruces sobre el asfalto. Como puede apreciarse, el texto de Eltit surge como documento a partir de esta acción de arte.

que logró posicionarse como una de las mayores representantes de la generación literaria surgida durante la dictadura.

Ahora bien, es necesario aclarar que Diamela Eltit es una autora que sigue escribiendo hoy en día; por tal motivo, en este subtema solamente se expondrá la propuesta literaria de la generación a la que pertenece y se introducirán brevemente las temáticas (entre ellas el cuerpo y la escritura misma), las influencias retomadas, las problemáticas y el inicio de la crítica hacia sus dos primeras novelas, publicadas dentro del periodo dictatorial: *Lumpérica* y *Por la patria* (1986), para llegar a *El cuarto mundo* (1988).<sup>34</sup>

En Chile, la crítica literaria ha establecido las generaciones tanto por factores políticos como literarios; por ello, el golpe de Estado de 1973 se convirtió en un parteaguas que no sólo afectó de forma rápida a las generaciones previas (muchos de sus exponentes fueron llevados al exilio por estar públicamente vinculados con el gobierno de la Unidad Popular o

---

<sup>34</sup> Después publicó el libro experimental *El padre mío* (1989), resultado de una investigación personal sobre la ciudad, el vagabundaje y el habla marginal urbana, ligado con su acción de arte *Zonas de dolor III*; las novelas *Vaca sagrada* (1991), que terminó de escribir en México durante su estancia como agregada cultural (1990-1994); *Los vigilantes* (1994), escrita en México y ganadora del Premio José Nuez Martín 1995; *Los trabajadores de la muerte* (1998); *Mano de obra* (2002); *Jamás el fuego nunca* (2007); *Impuesto a la carne* (2010), nominada al Premio Altazor 2011 y finalista del Premio Rómulo Gallegos 2011; *Fuerzas especiales* (2013), ganadora del Premio Altazor 2014, y *Sumar* (2018); además, un libro ubicado en la frontera entre la literatura y la fotografía, entre el ensayo y el documental: *El infarto del alma* (1994), en el que vincula tanto la visualidad y la letra como el amor y la locura al centrarse en parejas sentimentales reclusas en un manicomio; fue un proyecto en colaboración con la fotógrafa Paz Errázuriz. Asimismo, ha transitado por otros espacios de escritura, como ensayo, crónica, cuento y guion audiovisual: *Elena Caffarena: el derecho a voz, el derecho a voto* (1993), escrito y publicado en México; “Aunque me lavase con agua de nieve” (1993), relato perteneciente a *Los pecados capitales*; *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994), realizado en conjunto con Lotty Rosenfeld; “Consagradas” (1996), publicado en *Salida de madre, relatos*; *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política* (2000), recopilación de sus ensayos, textos de simposios y ponencias publicados en diversos periódicos, suplementos, revistas literarias, etc., y que fue nominado al Premio Altazor 2001; *Puño y letra* (2005), mezcla de documental y ensayo sobre el crimen de un excomandante en jefe del Ejército; *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política* (2008), recopilación de su discurso crítico; “Colonizadas” (2009), relato perteneciente a *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*; “Un solo correazo” (2012), cuento publicado en la revista *Luvina*; *Antología personal* (2012), un compendio de fragmentos de sus novelas y ensayos; *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política* (2016), recopilación de sus ensayos, artículos y entrevistas, y ganador del Premio Municipal de Literatura 2017; *Dos guiones* (2017), recopilación de los guiones “La invitación, el instructivo” (2006) y “Quién vive con Nelson Torres” (2001) para mediodramas dirigidos por Lotty Rosenfeld, y *El ojo en la mira* (2021), un libro escrito en pandemia y que funciona como un mapa de las lecturas que han acompañado a la autora a lo largo de su vida.

por buscar la recuperación del gobierno democrático), sino que propició la instauración de una nueva: la generación de los 80,<sup>35</sup> cuyos integrantes modificaron diametralmente la manera de hacer literatura bajo un régimen impuesto, entre ellos se encuentran Diamela Eltit, Pía Barros, Jaime Collyer, Gonzalo Contreras, Ramón Díaz Eterovic, Carlos Franz, Sonia González, Diego Muñoz Valenzuela, Ana María del Río, etcétera, quienes se caracterizaron por empezar a escribir alrededor de 1976, muy poco tiempo después de la ascensión de Pinochet al poder, para formar una cultura de resistencia:

Pasaron su juventud en un país caracterizado por el miedo, la vigilancia, la delación, la censura, la persecución, el crimen y la lucha clandestina, todo lo cual conforma una atmósfera que está muy presente en la temática de sus obras y que les infunde pesimismo, desarraigo, y los mueve en un espacio oscuro y asfixiante.<sup>36</sup>

Los rasgos distintivos de esta generación fueron similares a los del ámbito artístico de la escena de avanzada: reformularon el concepto anterior de literatura al impregnarla tanto de crítica social como política; se perfiló el trabajo en grupos alternativos, por ejemplo, surgió la Unión de Escritores Jóvenes (UEJ), que hacía recitales antidictatoriales; emergieron los talleres literarios no oficiales, a los que asistía en su mayoría un sector femenino, impartidos por autores reconocidos de generaciones anteriores (como José Donoso, perteneciente a la generación de los 50). Por tales motivos, estos narradores emergentes de finales de los años setenta no sólo se encontraron rápidamente con la censura, sino también con un nulo mercado para publicar sus textos:

---

<sup>35</sup> Hay una gran divergencia de nombres para esta generación; provienen tanto de los autores que pertenecen a ella como de los críticos literarios. También se le conoce como *generación emergente, del 73, del 87, NN, posgolpe o marginal*. Para ampliar información sobre sus diferentes nombres y también de las demás generaciones, *vid.* K. Kohut, *op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>36</sup> Poli Délano, “Panorámica a vuelo de pájaro de la narrativa chilena reciente”, en K. Kohut y J. Morales Saravia, eds., *op. cit.*, p. 258.

Desde temprano salieron libros antidictatoriales [...], pero la mayoría de los libros eran autoeditados y sin mercado. No había mercado editorial [...]; estaban totalmente cortados los canales de difusión. Hubo libros bien prematuro —tres años después empezaron a hablar de los horrores del golpe— [...]. Ya desde el 76 al 79 había mucha producción que hablaba contra el golpe y contra la dictadura.<sup>37</sup>

Dentro de esta atmósfera limitada de autopublicaciones pasadas de mano en mano, estos escritores iniciaron un nuevo tipo de narración en contra del poder dominante, mediante la utilización de distintas figuras literarias, como la metáfora, la metonimia, la alegoría, la elipsis, la ironía, la paradoja, la aliteración, entre otras, de tal manera que pudieran burlar la censura. Su objetivo era mostrar, muchas veces desde la hibridez de géneros literarios, un entramado de desajustes sociales, familiares y morales, al verter importantes cuestiones en boga: la dictadura, la política, el autoritarismo, la tiranía, la sexualidad, la identidad de género, el encierro, la intimidad, la opresión, el adentro versus el afuera, etcétera; para lograrlo, muchos de ellos, sobre todo las narradoras, utilizaron un elemento clave dentro de sus creaciones: el cuerpo y sus funciones biológicas.

Es sintomática la combinación de lo erótico con lo político en las obras de autoras como Mercedes Valdivieso, Pía Barros, Diamela Eltit o Ana María del Río. Visto que lo corporal es el lugar conflictivo por excelencia, se ofrece al mismo tiempo como el supersímbolo de la crítica del patriarcado [...]. Se convierte en un acto subversivo.<sup>38</sup>

Así, *Lumpérica* no sólo dio cuenta de todo lo anterior, sino que fue una de las primeras novelas inaugurales de esta generación (publicada con permisos oficiales tras pasar por los ojos de un censor)<sup>39</sup> que marcó un hito en la manera de narrar en Chile, porque rompió con

<sup>37</sup> D. Eltit, *apud* R. Neustadt, *op. cit.*, p. 98.

<sup>38</sup> Erna Pfeiffer, “Reflexiones sobre la literatura femenina chilena”, en K. Kohut y J. Morales Saravia, eds., *op. cit.*, p. 71.

<sup>39</sup> La autora ha comentado: “En el momento en que publiqué *Lumpérica* había una oficina de censura, una oficina concreta. Y los libros debían pasar por esa oficina para obtener su permiso de publicación porque, si no, ninguna librería los iba a recibir. Es decir que alguien podría haber publicado, pero sin permiso oficial no tenía

el cumplimiento de las expectativas literarias convencionales a las que estaban acostumbrados los lectores chilenos. Mediante una trama difícil de contar porque se presenta fragmentada, el uso de diferentes registros del lenguaje, quiebres en la estructura de capítulos y una técnica de redacción que combina varios géneros literarios y elementos tomados de otros campos artísticos más visuales, como el *performance*, el teatro, la fotografía, el video (influencia del CADA y de las acciones de arte individuales), Eltit entretejió múltiples discursos y, a su vez, cuestionó la construcción tradicional de novelar. Por ejemplo, ésta es la manera en que presenta el ambiente en el que se vislumbra el personaje principal, L.

Iluminada:

Imaginar un espacio cuadrado, construido, cercado de árboles: con bancos, faroles, cables de luz, el suelo embaldosado y a pedazos la tierra cubierta de césped.

Imaginar este espacio incluido en la ciudad.

Imaginar este espacio ciudadano al anochecer con sus elementos velados, aunque todavía nítidos.

Imaginar desolado este espacio.

Imaginar este desolado espacio al encenderse la luz eléctrica: el haz largado sobre la superficie.

Imaginar toda la plaza cuadrada iluminada por diferentes haces que se filtran entre los árboles.

Imaginar allí una figura cualquiera sentada en un banco con los ojos cerrados.

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

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

---

ninguna posibilidad de llegar a las librerías. Y como yo publiqué en una editorial formal, pues evidentemente mi libro iba a pasar por la oficina. [...] Yo escribí con un censor al lado, en el sentido más simbólico del término [...]. Entonces, tuve varias censuras: por una parte, este censor real que estaba allí aunque yo no lo conocía; por otra parte, las censuras que yo misma podía pensar —las mías—; y, después, todas las censuras estéticas que uno trabaja para escribir un texto. [...] En fin, estaban los cortes propios de una escritura, más esa censura proveniente de la atmósfera, más el censor [...]. Entonces, era interesante porque de pronto escribí algo que a mí me parecía muy políticamente insurreccional. Y decía: ‘Bueno, aquí jodí al censor’’. (D. Eltit, *apud* M. J. Lazzara, *op. cit.*, p. 120). Un año después, en 1984, se comenzó a trabajar en el levantamiento parcial de la censura en las ediciones; en 1991, a través de editoriales comerciales se publicaron masivamente las obras de Gonzalo Contreras y Marcela Serrano, “que abren la entrada de textos nacionales al mercado”. (Ana María del Río, “Literatura chilena: generación de los ochenta. Detonantes, rasgos, generacionales”, en K. Kohut y J. Morales Saravia, eds., *op. cit.*, p. 208).

Imaginar que esa mujer es una desarrapada en la plaza, entumida de frío.<sup>40</sup>

En este fragmento se pueden trazar líneas paralelas con la primera acción de arte del CADA, *Para no morir de hambre en el arte* (1979), puesto que la forma de enunciar y construir tan visualmente el lugar y la ambientación donde se encuentra la protagonista es muy similar a uno de los textos creados por el colectivo para aquella acción. Hay una gran semejanza en la selección del léxico y la sintaxis: “Imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para rellenar”. Esto lleva a pensar que Eltit realizó en su novela un ejercicio de reescritura en el que incorporó elementos lingüísticos, sociales y políticos de otros textos base, quizá en una especie de *collage*, pues recuérdese que el CADA tomó palabras e ideas de los versos de Zurita, así como del discurso de Allende, para efectuar y teorizar la acción.<sup>41</sup>

De acuerdo con Nelly Richard, otra de las innovaciones que se observan a partir del primer texto eltitiano es la apertura de lo urbano periférico, en donde son visibles los seres marginales que deambulan por entornos ciudadanos lúgubres. “No es casual que justamente fuera a partir de esta novela que la literatura de la Resistencia viera aparecer a la ciudad y sus habitantes en el espacio literario abierto por D. E. Posteriormente a la aparición de *Lumpérica* [...], la ciudad va a circular más libremente en la literatura chilena”.<sup>42</sup>

Asimismo, desplegó —de modo metafórico y provocativo— una de sus líneas de trabajo fundamentales presente en gran parte de sus textos narrativos, una de las tónicas que marca

---

<sup>40</sup> D. Eltit, *Lumpérica*, p. 109.

<sup>41</sup> *Vid. supra*, p. 34.

<sup>42</sup> N. Richard, *apud* R. Neustadt, *op. cit.*, p. 16.

la crítica: la escritura asimilada al cuerpo. “Mi interés más bien está puesto en el cómo se conforman cuerpos, pero cuerpos de escritura”,<sup>43</sup> en este caso, de su personaje protagonista:

Asumió la retórica del acertijo, hundida en lo cotidiano de esa situación trepó en lo indescrutable. Se supuso: con neones, sortijas, aretes. Cuadrículada de fetiches volvió a la letra trazada con guante de seda brillante —enteramente significativa— se interroga a sí misma en lenguaje poético y figurado. Rompe su modelo, se erige en un capítulo.<sup>44</sup>

Al ser Nelly Richard la directora de la revista *Cal*, permitió que en 1979 se publicaran ahí algunos fragmentos de *Lumpérica* —coartado el mercado editorial, únicamente se podía conocer de libros a través de las revistas antidictatoriales que empezaron a proliferar—; al año siguiente, como se comentó en el apartado anterior, Eltit leyó algunos de ellos en un prostíbulo como parte esencial de una de sus acciones de arte individuales, en la que involucró su propio cuerpo tasajeado de brazos y piernas para mostrarlo luego, a través de una fotografía, en uno de los capítulos de dicha novela. Todo esto como una nueva manera de construir para resistir:

Escribí en ese entorno, casi, diría, obsesivamente, no porque creyera que lo que hacía era una contribución material a nada, sino porque era la única manera en la cual yo podía salvar —por decirlo de alguna manera— mi propio honor. [...] Escribir en ese espacio fue algo pasional y personal. Mi resistencia política secreta. Cuando se vive en un entorno que se derrumba, construir un libro puede ser quizás uno de los escasos gestos de sobrevivencia.<sup>45</sup>

También menciona:

*Lumpérica* [...] fue escrita en un momento en que sentía simultáneamente gran aversión y atracción por la narrativa. [...] Fue un proceso muy complicado [...], pero llegué a pensar en una literatura sin literatura. [...] Estuve seis o siete años trabajando en el libro, más que nada frenética por los dilemas teóricos que —en un sentido muy personal— me atravesaban. Pienso hoy que lo más tenso fue enfrentar el problema de las diferencias de

<sup>43</sup> D. Eltit, “Errante, errática”, en *op. cit.*, p. 174.

<sup>44</sup> D. Eltit, *Lumpérica*, pp. 92-93.

<sup>45</sup> D. Eltit, “Errante, errática”, en *op. cit.*, p. 171.

sus partes y percibir que no obstante existía un hilo que las encadenaba y, tal vez, ese hilo [...] era ese respiro visual [...], que quizá es una temática, la impostura técnica al interior de un drama a la manera de un salvataje: la extensión sobreviviente de la novela.<sup>46</sup>

En 1986, publicó su segunda novela, *Por la patria*, en la cual relató, de igual manera, una historia fragmentada anclada a lo sociohistórico, con un personaje principal femenino llamado de dos maneras, Coya/Coa, de identidad ambigua y perteneciente a un barrio marginal. En la novela se mezclan oraciones desordenadas sintácticamente con un léxico cargado de chilenismos y frases coloquiales; además, cuestiona, el concepto de *familia*, el incesto, la sexualidad, la maternidad, el autoritarismo, etcétera; en donde, nuevamente, perfila la escenificación del acto de escritura en la escritura misma: “En *Por la patria* [...] quise hacer un incesto lingüístico. Me era importante producir fusiones y confusiones de lenguas que tienen distintas historias [...]. Me parece que emparejar *tenimos* con una palabra del Siglo de Oro era incestuoso”.<sup>47</sup>

Si bien Eltit rompió con el modelo literario anterior al golpe de Estado con su manera de escribir, también se observa que retomó una vena literaria abierta por autores de generaciones anteriores, pues es posible notar ciertas reminiscencias de la literatura de Marta Brunet, Carlos Droguett y José Donoso, escritores atentos a las particularidades, a los fragmentos, a los hechos triviales más que a los centrales.

Eltit reconoce que *María Rosa, flor del Quillén*, de Brunet (1929), *Patas de perro* (1965), de Droguett, *El lugar sin límites* (1966) y *El obscuro pájaro de la noche* (1970), de Donoso, son libros que se diferenciaron de un grupo de novelas de su tiempo al poner en

---

<sup>46</sup> D. Eltit, *apud* Julio Ortega, “Diamela Eltit: resistencia y sujeto femenino”, en *Taller de la escritura (conversaciones, encuentros, entrevistas)*, p. 343.

<sup>47</sup> D. Eltit, *apud* M. del R. Morales Ochoa, *op. cit.*, p. 98.

jaque las convenciones, ya que, en vez de plantear la “gestación de un macroespacio fundacional latinoamericano”,<sup>48</sup> perfilaron los espacios intersticiales cargados de signos sociales y culturales, donde son visibles las transgresiones, las pasiones y el poder que circula por los cuerpos de los personajes, tal como ella lo hace.

Así, con sus dos primeras novelas y sus temáticas muy particulares, Diamela empezó a sobresalir en el medio, sin embargo, la crítica literaria hacia su obra no fue inmediata, puesto que no existían las vías ni los elementos necesarios para que tuviera una gran apertura ni dentro ni fuera de Chile. “El entorno crítico era extraordinariamente precario y lo más interesante era el efecto que alcanzaba la novela [*Lumpérica*] en grupos culturales de referencia que yo frecuentaba en esos años. [...] Lo importante era el libro, su especificidad, su propio tránsito”.<sup>49</sup> Además de recibir una que otra reseña en la prensa local, la autora se enfrentó con algunas críticas inesperadas:

Quando escribí la novela [*Lumpérica*] sentía que todo estaba bien, que todo estaba perfecto, para mí. [...] Después, cuando salió, bueno, no se entiende, no se entiende... Después, *Por la patria*, yo pensé que era una novela muy literaria. Realmente yo estaba muy convencida [...] [de] que era una novela muy literaria, que podría estar al lado de otras novelas. Entonces, cuando vi que publicada no se entiende, yo dije: “Qué asombroso, no se entiende nada”. Y entonces empecé a escribir la otra [*El cuarto mundo*], que era una novela muy [...] muy oscura, realmente oscura, la segunda parte.<sup>50</sup>

Así, con estas obras sucedió algo muy parecido a la recepción que tuvo el CADA: “*Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986) fueron, en el ambiente chileno, quizá más

<sup>48</sup> D. Eltit, “El escritor, el amigo”, en *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, p. 139.

<sup>49</sup> D. Eltit, *apud* Adrián Ferrero, ““Pienso la literatura como un campo geológico, siempre dialogante””, en D. Eltit, *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*, p. 294.

<sup>50</sup> D. Eltit, *apud* L. Morales T., *op. cit.*, pp. 179-180. La autora se refiere al primer borrador de *El cuarto mundo*, ya que en la entrevista que me concedió en marzo de 2010, así como en la hecha por L. Morales (*idem*), comenta que primero escribió la segunda parte de esta novela, pero que sentía que “algo faltaba, que no funcionaba”; posteriormente, la modificó para hacerla más “entendible” y, luego, escribió la primera parte. A pesar de ello, su editor le dijo que la novela se caía en la segunda parte y —como se mencionó en la introducción de este trabajo— le sugirió eliminar dos apartados. Eltit no indagó cuáles eran y no suprimió ninguno, pues me comentó: “Si el hijo te sale irregular, pues ya cómo le haces. [...] Esto no tiene vuelta”.

comentadas que leídas y provocaron inquietud en algunos, rechazo en otros”.<sup>51</sup> Aproximadamente en 1987 comenzó la crítica hacia estas dos novelas, no sin soslayar los análisis tempranos anteriores. Entre los autores se encuentran Ágata Gligo, Eugenia Brito, Nelly Richard, Raquel Olea, Julio Ortega (quien en 1988 impartió un seminario sobre *Por la patria* en la Universidad de Harvard), Marina Arrate (quien se tituló en 1992 de la maestría en la Universidad de Concepción con una tesis de *Por la patria*), Juan Carlos Lértora, Ignacio Valente y Marjorie Agosín (chilena radicada en Estados Unidos).<sup>52</sup> Muchos de ellos siguieron interpretando la subsecuente narrativa de Eltit.

### 1.2.3. *El cuarto mundo: recepción y crítica*

En 1988, a finales de la dictadura, Diamela Eltit publicó *El cuarto mundo*, novela corta que a diferencia de las anteriores presenta una estructura narrativa más lineal y comprensible, en donde retoma varios puntos y temáticas identificados en sus obras precedentes: el autoritarismo, lo doméstico (familia marginal, incesto, etcétera), la sexualidad, la identidad de género, la locura, el lenguaje, la globalización, el consumismo, entre otros. En palabras de Eltit:

*El cuarto mundo* creo que toca aspectos que contiene *Por la patria*, pero en otro registro, quizá más subjetivo y antojadizo; allí quise abordar más calmadamente las políticas familiares, la identidad sexual y de papeles, pero lo que más me importaba era la materialidad de cómo se escribía una novela. La definición sudaca alcanza a la novela, no sólo a los cuerpos latinoamericanos, sino a sus producciones sociales y culturales. Era mostrar la forma en que se escribía una novela sudaca que iba a ser obviamente reprimida por el mercado y la tendencia literaria dominante. [...] Escribí la primera parte

---

<sup>51</sup> Ana María Foxley, “Diamela Eltit: ‘Me interesa todo aquello que está a contrapelo del poder’”, en *La Época*, p. 4.

<sup>52</sup> Vid. Gwen Kirkpatrick, “El ‘hambre de ciudad’ de Diamela Eltit: forjando un lenguaje del sur”, en Bernardita Llanos M., *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*, p. 52. Para ampliar información sobre la recepción de estas primeras obras de Eltit, vid. Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, p. 222; L. Morales T., *op. cit.*, p. 11.

[con estructuras más tradicionales], pero utilizando esas estructuras para sentidos que espero sean corrosivos.<sup>53</sup>

El libro se divide en dos partes: la primera, “Será irrevocable la derrota”, la abre una voz masculina, la de un niño de nombre María Chipia, que comienza a narrar cómo fue concebido, cuenta cómo su madre fue violada por su padre y cómo él empieza a tener conciencia desde adentro de su madre y a ser capaz de identificar con dolor que otro cuerpo, el de su hermana melliza, se está gestando; después narra su infancia y los problemas que enfrenta, sobre todo, con su hermana y su madre; la segunda parte, “Tengo la mano terriblemente agarrotada”, la inicia una voz femenina, la de la hermana melliza, cuyo discurso se presenta fragmentado en comparación con el del hermano, ya que es más íntimo. Perfila su cuerpo erótico al describir la relación incestuosa entre ella y su hermano mellizo, y el inevitable embarazo: la transformación de su cuerpo, sus cambios, sus fluidos, sus intersticios. Al final de la novela, el lector descubre que esta narradora se llama diamela eltit (con minúsculas iniciales) y que dará a luz a una niña sudaca (la novela misma) que irá a la venta.

De acuerdo con la autora, esta novela tuvo ciertas influencias literarias y socioculturales:

Me preocupé mucho de la escritura. Tenía como referente a Artaud, en la segunda parte, un autor que yo más o menos he leído. [...] Había leído yo a Carson McCullers, un libro que se llama *La balada del café triste*. Y había leído yo a Kawabata, una novela que se llama *La casa de las doncellas durmientes*. Como modelo de novela corta a mí me gustaron mucho. [...] Y, por otro lado, como referente también, ya había otras problemáticas sociales, el tercer mundo, el cuarto mundo. [Además] está impregnada de mitos, de ritos.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> D. Eltit, *apud* J. Ortega, *op. cit.*, pp. 348-349.

<sup>54</sup> D. Eltit, *apud* L. Morales T., *op. cit.*, pp. 40-41.

Al año siguiente de su publicación, la revista *Mensaje*<sup>55</sup> fue una de las primeras en ofrecer una breve reseña de este libro:

En *El cuarto mundo* [...] la autora vuelve al tema de la dependencia familiar [...] —simbólica, violenta y maravillosamente unida a la opresión en *Por la patria*— explorando nuevamente sus orígenes a través de la metáfora del incesto. Esta vez los protagonistas son dos mellizos, un varón y una niña. En el lenguaje de *El cuarto mundo*, “gramaticalmente” más claro, Diamela Eltit ha hecho accesible para muchos lectores un universo expresado con anterioridad a través de una alta condensación poética. Sin embargo, personalmente, apuesto al bello y difícil camino de sus dos primeras novelas.<sup>56</sup>

Después, por diversos factores (fin de la dictadura, mayores medios de difusión, hilo narrativo más lineal y “amable” para el lector), *El cuarto mundo* comenzó a ganar cierta popularidad tanto dentro como fuera de su país; así, fue la primera de sus novelas que se tradujo: en 1992 al francés y en 1995 al inglés. Periodo en el que también académicos universitarios, críticos y teóricos literarios de Chile, Estados Unidos, Canadá, Francia, entre otros, respondieron con mayor ímpetu a las novelas y textos de Eltit.

De tal manera que su producción literaria, incluida *El cuarto mundo*, se ha analizado desde dos grandes corrientes críticas: la de estudios culturales (sociales, políticos, artísticos, económicos, etc.) y la de los estudios de género (crítica feminista),<sup>57</sup> es decir, lecturas hechas

---

<sup>55</sup> Fundada en 1951 por la compañía de Jesús, divulgó temas religiosos, de opinión y cultura. En los números de la década de los sesenta, los jesuitas criticaron la realidad chilena y postularon la urgencia de realizar reformas estructurales profundas para no acrecentar la injusticia social y así frenar el comunismo; por lo tanto, mencionaron que no podían seguir apoyando a los de derecha y se unieron a los demócratacristianos. (Vid. Sofía Correa Sutil, “El pensamiento en Chile en el siglo XX bajo la sombra de Portales”, en Óscar Terán, *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, pp. 287-288). Durante la dictadura, fue una publicación suspendida por presentar ideología de izquierda; tras el levantamiento de la censura, volvió a circular. Hay que recalcar que, a finales de los ochenta, la Iglesia tomó un papel muy importante al manifestarse en contra del gobierno pinochetista y unirse a las demandas sociales de la gente; así, este tipo de revistas fue uno de los medios empleados para que la población pudiera enterarse de temas de opinión, religiosos, culturales, literarios, etc.

<sup>56</sup> Ágata Gligo, “‘El cuarto mundo’, de Diamela Eltit”, en *Mensaje* [en línea]. <<https://goo.gl/5CDihV>>. Desde estas primeras aproximaciones, puede notarse que la crítica analizó, de cierta manera, las tres primeras obras de Eltit, escritas bajo dictadura, de forma conjunta, ya porque comparten temas, ya porque la crítica hacia su obra tomaba auge en aquellos años.

<sup>57</sup> Vid. Amanda Costa de la Paz, *El incesto como perversión, subversión y suplemento del origen en “El cuarto mundo” de Diamela Eltit*, p. 4.

desde un horizonte teórico acerca de los problemas culturales, literarios y artísticos contemporáneos, así como de las inflexiones de la historia, incluyendo la última, la posmoderna.<sup>58</sup>

Los primeros críticos que establecieron las bases para la primera corriente citada fueron los chilenos Eugenia Brito, Nelly Richard, Rodrigo Cánovas, Leonidas Morales, Juan Carlos Lértora, además del peruano Julio Ortega, quienes analizaron cómo Eltit entrelazaba hechos políticos y sociales (como resistencia a la dictadura de Pinochet), e insertaba elementos neobarrocos. En cuanto a la segunda vertiente, centrada en la crítica feminista y cuestiones de género y poder, se encuentran las teóricas y críticas estadounidenses Francine Masiello, Gwen Kirkpatrick, Mary Green y Nancy Tille-Victorica, la canadiense Mary Luise Pratt, así como la inglesa Jean Franco y la francesa Catherine Pélage, entre otros.

La postura social ha analizado, en gran parte de su obra, diversos aspectos literarios vinculados con elementos políticos, simbólicos y culturales de Chile; también destaca su desafío literario al transgredir convenciones narrativas, temáticas, de lenguaje, entre otras, mediante las voces y los cuerpos inestables y oprimidos de sus personajes: seres marginales, enfermos, locos, eróticos, degradados. Dicha postura ha interpretado *El cuarto mundo* como un vehículo que da respuesta a las estructuras sociales convencionales que impiden lo que es distinto a los discursos hegemónicos;<sup>59</sup> que contrapone el primer mundo con un cuarto mundo.

María Inés Lagos y Judith Maloof plantean que *El cuarto mundo* guarda una estrecha relación con el contexto histórico y político chileno. La primera menciona en “Reflexiones

---

<sup>58</sup> Vid. L. Morales T., *op. cit.*, p. 11.

<sup>59</sup> Vid. Jamie Alexandra Acevedo Martínez, “Respiración artificial” y “El cuarto mundo”: los símbolos “Historia” y “género” frente a los discursos unidimensionales, pp. 24-25.

sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: *Lumpérica* y *El cuarto mundo*” (1993) que la vigilancia de los padres hace referencia al mundo oprimido bajo dictadura; por lo tanto, es una representación de la vida bajo un sistema que controla no sólo lo público, sino lo privado. La segunda crítica, en “Alienation, incest, and metafictional discourse in Diamela Eltit’s *El cuarto mundo*” (1996), expone que la novela plasma los efectos de la atmósfera dictatorial represiva de la época en los protagonistas,<sup>60</sup> así como su resistencia a los discursos hegemónicos, ya que explora los límites y la fragmentación del lenguaje; además, introduce al cuerpo como un lugar de conflicto y violencia.

Para Bernardita Llanos, la cultura local, la tradición narrativa, la palabra oral y el cuerpo son de central importancia en la narrativa de Eltit para hacer algo nuevo y original: “Una mirada estética y política del mundo y la cultura actuales. Su obra plantea interrogantes no solamente al lenguaje y al canon literario sino también a los códigos culturales hegemónicos que los conforman y reproducen”.<sup>61</sup>

Por su parte, Rubí Carreño ha rescatado la continuidad literaria en los textos de Eltit al recuperar la monstruosidad y la anormalidad como elementos que alteran los modelos culturales hegemónicos, la feminidad y la maternidad. Hace evidente que la “nueva” escritura de Eltit dialoga con su “antecedente”, en especial, como se ha mencionado, con la de Marta Brunet y José Donoso, quienes plasmaron en sus textos la violencia, la sexualidad, la desarticulación de la familia y de la nación,<sup>62</sup> como sucede en *El cuarto mundo*.

---

<sup>60</sup> Vid. Siri Kjelsrud Kroes, *La representación literaria del erotismo y la biopolítica en “El cuarto mundo” de Diamela Eltit. Un enfoque decolonial*, pp. 16, 75.

<sup>61</sup> B. Llanos M., “Prólogo”, en *op. cit.*, p. 11.

<sup>62</sup> Vid. Rubí Carreño, “Eltit y su red local/global de citas: rescates del fondo y del supermercado”, en B. Llanos M., ed., *op. cit.*, pp. 146, 148, 151, 154.

Eugenia Brito ha considerado que en *El cuarto mundo* “la autora examina la gestación de la escritura por una parte, y la estructura oprimida que determina las relaciones de pareja y la familia”.<sup>63</sup> Este acercamiento metaficcional, es decir, de la novela vista como un proceso de escritura, también se encuentra en el trabajo antes citado de Judith Maloof y en el de Gisela Norat, “*El cuarto mundo: a dialogue in gender differences*” (2002), donde esta última resalta, asimismo, el tema del género, la fraternidad latinoamericana, el colonialismo y el imperialismo norteamericano.<sup>64</sup>

En cuanto a las relaciones de género y de poder, siguiendo un enfoque psicoanalista y de perspectiva feminista, se encuentra el trabajo de Mary Green: *Diamela Eltit. Reading the mother*, el capítulo “Motherhood and gender in *El cuarto mundo*” (2007).

Algunos de estos investigadores y teóricos, desde la década de los noventa, mencionan, a veces de manera muy general, que desde las primeras novelas es posible encontrar rasgos posmodernos. Así, Julio Ortega señala en 1990 que *El cuarto mundo* es un “texto posmoderno en sus disoluciones y desrepresentaciones”, que introduce “figuraciones de violencia y desgarramiento”, a través de “la puesta en crisis del cuerpo, la desconstrucción de la familia, la histeria y la neurosis de la desidentidad”.<sup>65</sup> De esta manera, representa una escritura diferente, descentrada y antihegemónica, que le apuesta a tratar lo latinoamericano como respuesta política.

Leonidas Morales, en 2002, expone que el incesto de los hermanos es una metáfora del contexto posmoderno.<sup>66</sup> También Nancy Tille-Victorica, en 2009, interpreta *El cuarto mundo*

---

<sup>63</sup> B. Llanos M., “Prólogo”, en *op. cit.*, p. 12.

<sup>64</sup> Vid. S. Kjelsrud Kroes, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>65</sup> J. Ortega, *op. cit.*, pp. 348-349.

<sup>66</sup> L. Morales T., “Diamela Eltit: el ensayo como estrategia narrativa”, en *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura* [en línea], p. 140. <<https://tinyurl.com/y69tq7k3>>.

desde una visión feminista posmoderna, al otorgarle espacio y sexualidad al cuerpo embarazado de los personajes femeninos.<sup>67</sup>

Puede verse, además, en distintas tesis de los últimos años de diversas universidades, análisis relacionados con el cuerpo y su constructo, como el incesto, el erotismo, o bien su vinculación con el dolor físico, elementos que empiezan a cimentar una estética latinoamericana de carácter subversivo, en donde se rescatan rasgos neobarrocos y decoloniales. Algunos ejemplos son Amanda Costa de la Paz, *El incesto como perversión, subversión y suplemento del origen en “El cuarto mundo” de Diamela Eltit* (2012); Fabiola Andrea Zambrano Alvarado, *Textualización del cuerpo en la narrativa de Diamela Eltit* (2015); Siri Kjelsrud Kroes, *La representación literaria del erotismo y la biopolítica en “El cuarto mundo” de Diamela Eltit. Un enfoque decolonial* (2016).

Entonces, *El cuarto mundo* se ha leído desde las dos grandes corrientes críticas antes mencionadas y desde múltiples propuestas interpretativas, entre ellas la posmoderna. Así, los investigadores han examinado esta novela vinculando y haciendo énfasis en elementos socioculturales, históricos, políticos y económicos, en donde la literatura se imbrica con todos estos factores para responder (o denunciar) a su realidad. Por lo tanto, en este trabajo se retomarán los apuntes que se han efectuado desde los saberes de los estudios culturales, con énfasis en los rasgos posmodernos que la crítica ha analizado en torno al cuerpo y la escritura.

No es gratuito que se haya hecho énfasis en el proyecto artístico del CADA, en el escenario literario en el que empezó a escribir Eltit (entre una continuidad con lo anterior y

---

<sup>67</sup> Nancy Tille-Victorica, “*El cuarto mundo* de Diamela Eltit: una perspectiva latinoamericana del embarazo”, en *Pterodáctilo. Revista de Arte, Literatura, Lingüística y Cultura* [en línea], p. 1. <<https://goo.gl/YkUvKD>>.

una ruptura abrupta necesaria), en cómo la crítica ha interpretado su narrativa a través de los años. Todo esto ha servido como una guía de antecedentes para anclar su obra al entorno en el que fue escrita, lo cual será de gran utilidad para el análisis del cuerpo posmoderno en *El cuarto mundo*.

En este capítulo se vio la situación chilena en el terreno político, económico e ideológico bajo el régimen militar, cómo aquellos artistas empezaron a hacer ruido (de todas las formas posibles, transgresoras e impensables para su época) pese a la censura; después, se aterrizó en el ámbito literario, que se valió de la introducción del cuerpo como metáfora para cuestionar su situación, junto con la recepción de los textos de la autora y las posturas críticas que se han tomado, parte fundamental para hacer una lectura coherente de la obra en cuestión.

En el siguiente capítulo se expondrán los conceptos teóricos y críticos de *posmodernidad* y *cuerpo posmoderno*, que servirán para el análisis de la novela.



## Capítulo 2. Configuraciones en torno a la posmodernidad y el cuerpo posmoderno

### literarios

Me avergonzaba revelar mis pensamientos morbosos de un modo tan ingenuo. Se imponían los héroes. El hombre perfecto. El hombre moral, construido de piedra y acero, permeaba poco a poco mi conciencia. El sentido heroico de la vida. Y eso me hacía sufrir porque no me gustaba. Yo quería seguir como siempre: un jodedor callejero y vulgar. Sólo eso. Un intrascendente más. Pero la moda era ser heroico y trascender.

Pedro Juan Gutiérrez, *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero*

Si bien varios autores han elaborado artículos que postulan ciertos rasgos posmodernos en la obra de Eltit, muchas veces sólo los mencionan vagamente, sin profundizar en ellos ni mostrar cómo los inserta —o funcionan— dentro de su narrativa. Por lo tanto, en este capítulo se expondrán los conceptos teóricos y críticos de *posmodernidad* y *cuerpo posmoderno*, aterrizados en el ámbito literario, para dar directrices a este trabajo de investigación.

Como el término *posmodernidad* es utilizado en varias ramas del conocimiento y ha sido entendido ya como momento histórico, ya como corriente teórica, en el primer apartado se esbozará qué posturas y visiones han tomado algunos críticos sobre este concepto (Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Matei Calinescu, entre otros), quienes han partido desde sus saberes filosóficos, históricos, económicos, políticos, etcétera, para mostrar también qué es lo que caracteriza a la posmodernidad estética y, dentro de ésta, a la literaria; el objetivo será entender los postulados de la teoría euronorteamericana que serán útiles para este trabajo. Después, se tomarán las aportaciones teóricas que George Yúdice, Carlos Rincón, Julio Ortega, Alfonso de Toro y Leonidas Morales han llevado a cabo sobre narrativa latinoamericana posmoderna.

Finalmente, todas estas nociones servirán para que, en el segundo apartado de este capítulo, se defina el concepto de *cuerpo posmoderno*; es decir, se plasmarán los cambios que el *cuerpo* ha sufrido en la posmodernidad y cómo éste se insertó, a manera de estrategia narrativa, en la literatura latinoamericana de finales de los ochenta.

## 2.1. Concepto de *posmodernidad*: inicios en literatura y enfoques principales

El crítico literario Matei Calinescu apunta que el término *posmodernidad* se utilizó a finales de los años cuarenta en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial por poetas como John Berryman, Charles Olson y Randall Jarrell, quien llamó en 1946 *posmodernista* o *antimodernista* a la poesía de Robert Lowell, al considerarla apocalíptica, pues reflejaba una época laxa de valores, conceptos e ideales. Asimismo, el historiador inglés Arnold J. Toynbee anunció en 1954 una nueva edad en la historia de Occidente, iniciada con la guerra franco-prusiana, a la que nombró *posmoderna* (sin que el término fuera acogido por otros estudiosos de su disciplina),<sup>1</sup> caracterizada no sólo por el surgimiento de una clase obrera urbana industrial, sino por presentar un desenfrenado, global y ya no tan prometedor avance tecnológico que conllevaría, eventualmente, la destrucción de las civilizaciones occidentales;<sup>2</sup> por lo tanto, la definió como una época irracional, llena de inquietudes sociales y síntomas de crisis.

Durante estos mismos años, diversos artistas y críticos literarios también aplicaron el concepto para referirse al periodo inicial de la posguerra, al percatarse de que la modernidad presentaba un profundo desequilibrio de identidad que, a su vez, se interpretaba como

---

<sup>1</sup> Vid. Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, p. 259.

<sup>2</sup> De hecho, Toynbee declara que el concepto de *civilización*, como esquema de desarrollo humano, era ya inoperante. (Vid. Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, p. 13).

apocalíptico-optimista. Para la década de los sesenta, periodo en el que las rebeliones estudiantiles comenzaban a fraguarse, el término se usó como lema de liberación y se imbricó con el de *contracultura*, con sus múltiples corrientes de anarquismo, paradojicidad y nueva *gnosis*;<sup>3</sup> esto es, se reinterpretó.

A mediados de aquel mismo periodo, el crítico literario Leslie Fiedler postulaba que la literatura emergente mezclaba los géneros, repudiaba las solemnidades de los escritores modernos, soslayaba las distinciones entre lo alto y lo bajo (por ejemplo, la cultura canonizada y la subcultura; la élite y la cultura de masas, etcétera), era apocalíptica, antirracional, abierta, profética y retornaba de forma desinhibida hacia lo sentimental y lo burlesco; por ello acuñó el término *antiarte* y refirió que los géneros base de la posmodernidad eran el *pop art*, la pornografía y el *western*.<sup>4</sup> De aquí que, de acuerdo con Lipovetsky, se describiera a una cultura posmoderna como “sin innovación ni audacia verdaderas, que se contenta con democratizar la lógica hedonista, con radicalizar la tendencia a privilegiar ‘los impulsos más bajos antes que los más nobles’”.<sup>5</sup> Como menciona Octavio Paz, “lo contemporáneo es una cualidad que se desvanece apenas la nombramos”.<sup>6</sup>

Fue durante los años setenta cuando el término *posmodernidad* cobró mayor fuerza en el terreno del arte y la crítica literaria, con un sentido de hibridez cultural o mezcla de estilos, técnicas y formas, sobre todo en la arquitectura y las artes visuales, pues se usó “para describir un estilo de construcción que mezcla elementos estilísticos de diferentes momentos históricos

---

<sup>3</sup> Vid. M. Calinescu, *op. cit.*, p. 260.

<sup>4</sup> Vid. P. Anderson, *op. cit.*, p. 23; Alfonso de Toro, “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, en *Revista Iberoamericana*, pp. 450-451.

<sup>5</sup> Gilles Lipovetsky, “Modernismo y posmodernismo”, en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, p. 106.

<sup>6</sup> Octavio Paz, “Ruptura y convergencia”, en *Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía e historia* [en línea], p. 1. <<https://tinyurl.com/4zyyw2y7>>.

en un *pastiche*”,<sup>7</sup> en donde lo figurativo, la subjetividad, la parodia, la metáfora y la alegoría se incorporaron para articular un nuevo concepto.

En 1971, los postulados del teórico literario Ihab Hassan fueron una pieza clave. Este autor definió a la posmodernidad como un conjunto de tendencias que habían o bien radicalizado o bien rechazado los rasgos dominantes de la modernidad en varios campos; es decir, era una nueva configuración que abarcaba la literatura, las artes visuales, la música, la tecnología y la sensibilidad en general. Sugirió que en las ciencias y en la filosofía se había producido una ruptura epistémica, de tal forma que la unidad subyacente de lo posmoderno residía en el juego de la indeterminación y la inmanencia, cuyo iniciador en las artes había sido Marcel Duchamp.

En un principio, Hassan nombró *literatura del silencio* a las producciones de la alta modernidad reducidas al mínimo expresivo, en la que incluyó a autores como Franz Kafka o Samuel Beckett; después enfatizó que la reducción aleatoria, la extravagancia paródica, la impermanencia y las distintas “anarquías del espíritu” subvertían lúdicamente las verdades vigentes de la modernidad.

Como forma de cambio literario, la posmodernidad se podría distinguir tanto de las vanguardias anteriores (cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, etc.) como de la modernidad. Ni olímpico y desinteresado como ésta ni bohemio y rebelde como aquéllas, lo posmoderno sugiere otra clase distinta de arreglo entre el arte y la sociedad.<sup>8</sup>

Para los años ochenta, el concepto se posicionó a nivel mundial en las disciplinas histórico-teóricas, tales como la filosofía y las ciencias sociales, para hacer referencia a “la

---

<sup>7</sup> Rosalva Aída Hernández Castillo, “Posmodernismos y feminismos: diálogos, coincidencias y resistencias”, en Witold Jacorzynski, ed., *Posmodernismo y sus críticos: discusiones en torno a la antropología posmoderna*, p. 74.

<sup>8</sup> Ihab Hassan, *apud* P. Anderson, *op. cit.*, p. 30.

ruptura con cualquier tipo de estructura de conocimiento”,<sup>9</sup> ya fuera política, económica, social, estética, etcétera. A partir de ese momento, surgió una gran cantidad de posturas tanto en Europa como en Estados Unidos sobre este término utilizado para describir el presente cultural del mundo occidental; sin embargo, en la presente investigación se recuperarán aquellas perspectivas útiles para entender la posmodernidad literaria.<sup>10</sup>

Los trabajos del filósofo francés Jean-François Lyotard abrieron el diálogo sobre el posmodernismo desde el quehacer filosófico. Este autor, tras retomar algunas vetas de Hassan y analizar las sociedades de países industrializados, explicó en *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (1979) que el posmodernismo era una condición cultural producida en las democracias del capitalismo tardío, en la que los metarrelatos y discursos totalizadores,<sup>11</sup> como el cristianismo, el marxismo, el capitalismo, entre otros, habían perdido credibilidad, pues, tras haber intentado dar un sentido a la historia, quedaban invalidados al observar sus efectos prácticos.

Para él, el posmodernismo clausuraba el proyecto de la modernidad al poner en tela de juicio el conocimiento científico y romper con las ideas provenientes de la Ilustración (historia, sujeto y progreso), es decir, este nuevo estado de la cultura de las sociedades informatizadas criticaba el conocimiento profundo y verdadero de los grandes relatos o sistemas de sentido que legitimaban a la sociedad (presente o futura), de manera que dejaba

---

<sup>9</sup> R. A. Hernández Castillo, *op. cit.*, pp. 74-75.

<sup>10</sup> Para ampliar información sobre los orígenes del término, así como primeras obras y críticas en varios campos de pensamiento, cf. P. Anderson, *op. cit.*, y M. Calinescu, *op. cit.*, pp. 137-301. Ambos autores coinciden en que empezó a utilizarse en el ámbito de las letras. Asimismo, vid. Marshall Berman, “Brindis por la modernidad”, en Nicolás Casullo, comp., *El debate modernidad-posmodernidad*, p. 90.

<sup>11</sup> Entiéndase verdades o grandes narraciones (partes en que suele considerarse dividido el discurso) supuestamente universales, últimas o absolutas, empleadas para legitimar proyectos ideológicos, políticos, sociales, científicos, etc. (Vid. Adolfo Vásquez Rocca, “La posmodernidad; nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos”, en *Eikasia. Revista de Filosofía* [en línea], p. 67. <<https://goo.gl/9Xx98D>>).

al individuo sin la posibilidad de creer más en ellos y con un sentimiento de desencanto, derrumbe de identidades, así como una saturación permanente de discursos, ideologías, imágenes, etcétera; de esta forma, el lenguaje mismo, como vínculo social entero, estaba compuesto por una multiplicidad de juegos diferentes cuyas reglas eran incontables.

Todo lo anterior, de acuerdo con Lyotard, hizo tambalear a la ciencia, pues ésta dejó de imponerse sobre otras formas de conocimiento, al convertirse en un juego de lenguaje más. Asimismo, menciona que en la posmodernidad la función narrativa pierde a sus actores, es decir, al “gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito, [ya que lo que importa ahora son los] elementos lingüísticos narrativos [con] valencias pragmáticas *sui generis*”.<sup>12</sup> Pues ya no existe un solo relato, sino una pluralidad de microrrelatos.

En otras palabras, en contraposición con estos grandes relatos, la posmodernidad le apuesta a la heterogeneidad de elementos, al carácter local de todo discurso para así empezar a producir nuevos paradigmas:

Marca el paso de la unidad a la fragmentación, de la homogeneidad a la heterogeneidad, y de la identidad unificada a la negación o dispersión de las identidades, [pues se vive en] una red funcional de “juegos del lenguaje [diferentes e irreductibles]”, en la cual el sentido tradicional del conocimiento como saber y sabiduría se descompone en metanarraciones pequeñas y locales basadas en la sociolingüística y en la teoría del performance.<sup>13</sup>

Otro crítico y sociólogo contemporáneo a Lyotard, Jean Baudrillard, al coincidir con la cronología utilizada por el primero, describió la posmodernidad como un fenómeno cultural lleno de cambios. Cionó su postura crítica desde el marxismo, la semiología y el psicoanálisis para analizar el signo y su producción desmedida en la sociedad de consumo. Consideró que

<sup>12</sup> Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, p. 4.

<sup>13</sup> Aurora Piñeiro Carballeda, *Máquinas infernales, evas apasionadas y noches de circo: una mirada a tres novelas de Angela Carter desde la óptica de la narrativa posmoderna*, p. 23.

los medios de comunicación son creadores de simulaciones (manipuladores de la información) y que la cultura virtual instauro un mundo hiperreal en el que los sujetos se convierten en objetos. Se ocupó del consumismo desde un punto de vista estructural (sistema de cambios y de signos) y estratégico (mecanismo de poder). De esta forma, manifestó que la mercancía y la sociedad contemporáneas están consumidas por el signo, el cual suplanta y devora poco a poco lo real.

El autor también expone cómo esto afecta al cuerpo; por ejemplo, menciona que ante lo virtual, que controla todo desde lejos y de manera inmediata, “nuestro cuerpo [...] se nos presenta simplemente como superfluo, básicamente inútil en su extensión, en la multiplicidad y complejidad de sus órganos, sus tejidos y funciones”.<sup>14</sup> El cuerpo, el paisaje (campo geográfico) y el tiempo están condenados a desaparecer de forma fugaz, pues la publicidad lo invade todo. De esta manera, el espacio público se convierte en un gigantesco lugar donde todo circula y se evidencian conexiones efímeras; al igual que en el privado, ya que los procesos más íntimos dejan de ocultarse ante los otros y se muestran como una pornografía excesiva.

Entonces, si la modernidad funcionaba con la lógica binaria en donde aún se percibían los límites; por ejemplo, entre el sujeto y el objeto, el interior y el exterior, etcétera, la posmodernidad lo hace bajo la lógica de “la obscenidad de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible. Es la obscenidad de lo que ya no tiene ningún secreto, de lo que se disuelve por completo en información y comunicación”.<sup>15</sup> Es decir, en esta nueva cultura se presentan tanto la saturación en las redes de comunicación como los estados de fascinación y vértigo, que favorecen juegos extáticos, solitarios y narcisistas.

---

<sup>14</sup> Jean Baudrillard, “El éxtasis de la comunicación”, en Hal Foster, ed., *La posmodernidad*, p. 191.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 194.

Así, el individuo posmoderno, al igual que el esquizofrénico, vive en la mayor confusión, sin límites, en

demasiada proximidad a todo, [en] la sucia promiscuidad de todo cuanto toca, sitia y penetra sin resistencia, sin ningún halo de protección privada, ni siquiera su propio cuerpo, para protegerle. [En] la instantaneidad total de las cosas, la sensación de que no hay defensa ni posible retirada. Es el fin de la interioridad y la intimidad.<sup>16</sup>

Esto recuerda lo dicho por Lipovetsky:

Con el universo de los objetos, de la publicidad, de los *mass media*, la vida cotidiana y el individuo ya no tienen un peso propio, han sido incorporados al proceso de la moda y de la obsolescencia acelerada: la realización definitiva del individuo coincide con su desubstancialización, con la emergencia de individuos aislados y vacilantes, vacíos y reciclables ante la continua variación de los modelos.<sup>17</sup>

Así, este mismo autor menciona:

Responsabilización de un género nuevo, narcisista se podría decir, en la medida en que va acompañada de una desmotivación por la cosa pública por una parte y por otra parte de una descripción y desestabilización de la personalidad. Los signos son innumerables: relajamiento en las relaciones interindividuales, culto a lo natural, parejas libres, profusión de divorcios, aceleración en los cambios de gustos, valores y aspiraciones, ética tolerante y permisiva, pero también explosión de los síndromes psicopatológicos, del estrés, de la depresión.<sup>18</sup>

Por su parte, el crítico y teórico literario norteamericano Fredric Jameson plantea que “la posmodernidad deja de ser una mera ruptura estética o un cambio epistemológico para convertirse en señal cultural de un nuevo estadio de la historia del modo de producción dominante”.<sup>19</sup> En “El posmodernismo y la sociedad de consumo” (1988), menciona que, tras establecerse un nuevo orden internacional después de la Segunda Guerra Mundial —el

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>17</sup> G. Lipovetsky, *op. cit.*, p. 107.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>19</sup> P. Anderson, *op. cit.*, p. 77.

capitalismo tardío, consumista o multinacional—, el posmodernismo surgió como un producto o lógica cultural de este incipiente orden, pues traía consigo no sólo transformaciones económicas y sociales profundas, sino contradicciones internas y, por ello mismo, resistencias al cambio.

A lo largo de este periodo de transición, surgido tras la ruptura con un orden anterior, la emergente sociedad posindustrial se encontró a principios de los sesenta con nuevos elementos de consumo que antes simplemente no existían: anuncios publicitarios, medios masivos de comunicación (televisión), información electrónica (computadoras), entre otros; además de cambios acelerados en la moda y los estilos; esto es, comenzaba a privilegiarse lo visual sobre lo verbal y se introducían nuevos patrones tanto de consumo como de producción, en donde cualquier cosa se podía transformar en mercancía.

Todo lo anterior, siguiendo a Jameson, provocó la desaparición del sentido de la historia, debido a que la sociedad contemporánea dejó de retener el pasado para empezar a vivir en un presente perpetuo (sin una elevada expectación hacia el futuro). Esto también tuvo efectos a nivel individual, como la “muerte del sujeto” y el ocaso de los afectos, rasgos característicos de este nuevo estatuto. La falta de profundidad en el sujeto se debió a que los parámetros que antes lo contenían (lo alto y lo bajo) se difuminaron poco a poco y esto lo hizo internarse en una nueva sensibilidad que recuerda a la fragmentación esquizofrénica, pues le produjo desconcierto, cambios bruscos de humor, sensación de vacío, etcétera.

Así, subraya que hay dos formas de entender la ruptura: la primera es la anteriormente descrita, en donde la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura se correlaciona con el orden económico recién establecido y el arribo de tipos sociales distintos, lo cual marca un quiebre radical con la sociedad de la preguerra (empresarial, moderna, etcétera); por lo tanto, para él, el posmodernismo corresponde a este momento específico del desarrollo capitalista,

que sobrepasa todas las divisiones geográficas. La segunda manera de entender la ruptura se da en términos estéticos:

Al citar ejemplos de literatura, cine, arquitectura, música, etcétera, menciona que todas las manifestaciones u obras posmodernas son reacciones específicas y locales en contra de las formas de modernidad dominante,<sup>20</sup> pero sin excluirlas de su propia naturaleza, puesto que simplemente borran algunos límites o separaciones clave, al incorporar elementos de la cultura superior con los de la popular o de masas, para así ampliar el ámbito cultural.<sup>21</sup> Por ejemplo, dice que los autores posmodernos ya no citan a otros autores, sino que más bien incorporan y borran los límites definidos. Por lo tanto, la transición entre modernidad y posmodernidad no necesariamente implica cambios completos de contenido, sino que reestructura algunos elementos ya establecidos en el periodo anterior, o del orden en que se estructuran: “rasgos que en un período o sistema anterior estaban subordinados ahora pasan a ser dominantes, y otros que habían sido dominantes se convierten en secundarios”.<sup>22</sup>

Las obras posmodernas, para Jameson, presentan además dos elementos característicos: el pastiche y la esquizofrenia. Define al primero como

---

<sup>20</sup> Si bien estas formas fueron en su época estéticamente subversivas, por ejemplo, en literatura, las obras de Ezra Pound, T. S. Eliot, Wallace Stevens, James Joyce, Marcel Proust y Thomas Mann, entre otros —quienes inventaron un estilo personal, privado e inconfundible—, para principios de los sesenta, éstas eran justamente el canon, el “alto modernismo”, lo que se estudiaba en la academia y las universidades; lo que se exponía en los museos. (Vid. Fredric Jameson, “El posmodernismo y la sociedad de consumo”, en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*, pp. 16, 20).

<sup>21</sup> Para M. Calinescu, ésta es una de las diferencias más visibles entre la modernidad en su fase de vanguardia (dadaísmo, surrealismo, simbolismo, futurismo, etc.) y el posmodernismo, pues la primera intentaba romper cualquier vínculo con las formas de la modernidad dominante (lógica de innovación radical), sin que hubiera ninguna interacción entre el pasado y el presente, como en el posmodernismo (lógica de renovación). Además, las vanguardias, tras haber agotado sus posibilidades formales, empezaron a ser parte también del sistema cultural imperante. (Vid. M. Calinescu, *op. cit.*, pp. 268-271). En sus inicios, el proyecto de las vanguardias se centró en borrar las barreras entre arte y vida, de tal manera que se enfocaron en atacar las convenciones del arte, pero soslayaron las instituciones mismas y, posteriormente, entraron en ellas, mientras que la posmodernidad retomó aquel supuesto, pero inauguró una serie de “nuevas maneras de practicar la cultura y la política”. (F. Jameson, *apud* P. Anderson, *op. cit.*, p. 139).

<sup>22</sup> F. Jameson, *op. cit.*, p. 35.

remedo de otros estilos y, en particular, de sus manierismos y crispamientos estilísticos [...], imitación de un estilo peculiar o único, el uso de una máscara estilística, discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de dicho remedo, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, la risa, esa sensación aún latente de que existe algo normal comparado con lo cual lo que se imita es más bien cómico. El pastiche es una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor: es a la parodia lo que esa curiosidad [*sic*], la práctica moderna de una especie de ironía vacía.<sup>23</sup>

Entonces, la narrativa imita lo pasado y utiliza parodias “sin sentido del humor”, deja de ceñirse a reglas de construcción fijas, difumina los límites, pues empalma estilos de diferentes épocas: entrecruza lo documental con lo fantástico e introduce anacronismos. En cuanto a la esquizofrenia, sigue el concepto utilizado por Lacan:

Un desorden del lenguaje que altera la relación referente-significado-significante [...]. La mente esquizofrénica [es] la que percibe intensamente sólo fragmentos inconexos de la realidad o del lenguaje [...]; el esquizofrénico entiende el significado de las palabras de manera aislada, no en relación con otras, o sea, no percibe la relación sintáctica entre ellas, y carece de una experiencia de la continuidad temporal [...]. En el texto literario, cuando el significado se pierde, la materialidad de las palabras se hace obsesiva, y éstas se convierten en imágenes [por ejemplo, la obra de Beckett] y esta transformación de la realidad en imágenes, la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos [es] otro rasgo de la literatura posmoderna.<sup>24</sup>

De esta manera se comienza a jugar conscientemente con este proceso de deconstrucción en la literatura, con el que coincide Jameson. “El ‘yo’ del autor deja por tanto de asumir su voz como inseparable del texto y cede la batuta al lenguaje en sus distintas realizaciones”.<sup>25</sup>

Como la mayor parte de las teorías acerca de la posmodernidad se ha generado desde Europa y Estados Unidos, en el siguiente apartado se esbozarán las aportaciones sobre la posmodernidad literaria que han surgido dentro del contexto latinoamericano.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 18, 20.

<sup>24</sup> A. Piñeiro Carballeda, *op. cit.*, p. 38.

<sup>25</sup> Andrea González Márquez, *La posmodernidad en “Para una tumba sin nombre” de Juan Carlos Onetti*, p. 9.

### 2.1.1. Posmodernidad en la narrativa latinoamericana. Aportaciones teóricas

En América Latina, algunos teóricos y críticos literarios parten de los postulados norteamericanos y europeos sobre la posmodernidad para desarticularlos o rearticularlos en función de los contextos latinoamericanos; entre ellos se encuentra George Yúdice, quien señala: “Si por postmodernidad entendemos las ‘respuestas/propuestas estético-ideológicas’ locales ante, frente y dentro de la transnacionalización capitalista, ya no sólo en Estados Unidos o Europa, sino en todo el mundo, el análisis de las culturas latinoamericanas tiene que partir de esta relación dialógica”.<sup>26</sup>

El autor deja en claro que no es un estilo ni una nueva episteme que viene a “sustituir” o a “suceder” a la modernidad, sino una condición en la que se repiensa la modernidad, o más bien las múltiples modernidades o formaciones sociales y culturales existentes, esto es, las distintas maneras de encarar los modos de implantación y transformación del capitalismo, el cual proporciona los parámetros en que se definen las modernidades. Así, esta forma de encarar toma su especificidad en relación con la diversidad histórica, social y cultural de las diversas modernizaciones capitalistas.

Yúdice plantea que estas múltiples respuestas/propuestas se dan a partir de factores de etnia, religión, género sexual, identidad geopolítica, entre otras; por lo tanto, la *condición posmoderna* revela la inviabilidad de sostener teorías totalizadoras acerca de la praxis humana, puesto que las condiciones de desarrollo económico, político, social cultural, etcétera, son diferentes en cada formación regional-nacional (aunque puede haber claramente grandes rasgos en común).

---

<sup>26</sup> George Yúdice, “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”, en *Revista Iberoamericana*, pp. 106-107.

Entonces, propone analizar la posmodernidad en dos dimensiones: una a partir de la heterogeneidad de formaciones económico-socio-culturales irreductibles a una modernidad monológica; y otra que considera las posibilidades de participación democrática en estas formaciones heterogéneas.<sup>27</sup> De esta manera, postula tomar en cuenta los diferentes modos de producción, las culturas, los aparatos administrativos, las luchas por la supervivencia y por la hegemonía de los diversos estratos sociales (obreros, narcos, militares, burguesía nacional, capas medias, mafia nacional y extranjera), etcétera, para estudiar las posibilidades democráticas a partir de las respuestas/propuestas posibles dentro de esta configuración heterogénea.

Así, siguiendo a Yúdice, en América Latina, como también en otros continentes, la posmodernidad se entiende como la construcción de nuevas maneras de pensar o imaginar la democracia, precisamente a partir de las particularidades de la nueva época: la moral, la política y la erótica.

A lo que se apunta es a la interacción del producto literario con la sociedad más a su estructuración sígnica. En este sentido, el poemario, la novela o el cuadro es considerado en su concretización histórica, tanto como ideológica y por lo mismo en su doble vertiente de respuesta ante una situación histórica social dada, pero a la vez como propuesta (¿utópica?) hacia el futuro; todo ello, obviamente, realizado o vehiculado estéticamente.<sup>28</sup>

El mismo autor destaca también la coexistencia de la parodia (transgresión de un modelo) y el pastiche (emulación de un modelo para lograr una transformación) como elementos que forman parte de la intertextualidad, en donde varios estilos conviven entre sí

---

<sup>27</sup> Entiéndase *participación democrática* como “el reconocimiento de la multiplicidad de lógicas sociales y de la necesidad de articularlas. Pero esta articulación [debe] recrearse y renegociarse constantemente, pues no hay un punto final en que se [logre] un equilibrio definitivo”. (Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *apud* G. Yúdice, *op. cit.*, p. 109).

<sup>28</sup> Hugo Achugar, *apud* G. Yúdice, *op. cit.*, p. 106.

de manera democrática; además, la recuperación de la tradición se logra por medio de la *suplementación*, proceso por el que lo establecido da cabida a lo excluido; es decir, se puede hablar de una estética de mimesis suplementadora, “usada ya no para excluir, sino para abrir el imaginario cultural según una ética democratizadora”.<sup>29</sup> De esta manera, Yúdice plantea la necesidad de articular y transformar algo en los textos literarios para construir un nuevo imaginario democratizador.

Otro crítico literario, Carlos Rincón, se pregunta por el papel que desempeña el arte narrativo latinoamericano dentro de la discusión del posmodernismo; al estudiar varios textos latinoamericanos observa ciertas transformaciones en la manera de narrar; por lo tanto, analiza los nuevos procesos sociales y muestra cómo repercuten en el campo de la cultura y de las letras. Menciona que, si bien hay un cambio en las artes, puesto que se encuentran sumergidas en la cultura de los *mass media*, también se permean con sucesos de la vida social y política.

Rincón señala que a mediados de los ochenta y principios de los noventa, tras la discusión de lo posmoderno en Europa, hubo una reiterada mención del arte narrativo latinoamericano, pues los textos se presentaban descentrados, alegóricos y esquizofrénicos, se les adjetivaba como “el discurso de los otros”, el cual unían, muchas veces, con el feminismo. Por ejemplo, explica que “The literature of exhaustion” (1967), de John Barth, es considerado el primer manifiesto posmodernista, en el que reconoce a Jorge Luis Borges como un nuevo modelo de escritor, pues del agotamiento de la literatura consigue, paradójicamente, el material y los medios para renovar la ficción; en textos posteriores, Barth

---

<sup>29</sup> G. Yúdice, *op. cit.*, p. 127.

enlista a Samuel Beckett, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Vladimir Nabokov (sus últimas obras), entre otros, como representantes de la escritura posmoderna.

Así, Rincón vislumbra formas individuales y sociales de lectura imbricadas en un código de lo posmoderno que conduce al correspondiente concepto de *literatura posmoderna*, donde la teoría y práctica de la recepción literaria, así como de la producción, se encuentran dentro de ese concepto impregnado de normas sociales, relacionadas con la función de lo literario, que se refieren tanto a métodos y estilos artísticos, como a ideologías sociales, constituidas de contradicciones, deformaciones, mitos, expectativas y esperanzas propias de la modernidad de las sociedades latinoamericanas. De este modo, reflexiona lo posmoderno en relación con los procesos sociales que transforman la situación cultural de la actualidad, así como el futuro social y político.

A partir de los textos de Borges, Cortázar, Márquez y Fuentes, el teórico encuentra tres grandes mutaciones en el discurso narrativo del relato posmoderno:

La reducción de las coordenadas-eje espacio temporales básicas de la narración a dimensiones ficticias; [...] el adiós a la causalidad, la teleología, la identidad de los sujetos de la acción y de las figuras ficticias; [el] ascenso del lector como posible sujeto de la reducción de sentido y el rechazo de la posición del autor autónomo.<sup>30</sup>

En este orden de ideas, el teórico literario Julio Ortega menciona que los escritores posmodernos “extremen la exploración no del género solamente, sino de la escritura, de su textualidad, su puesta en página, su conversión oral, travestismo y plurilingüismo. Esto es, exploran las posibilidades anticanónicas de la novela”.<sup>31</sup> Al igual que los otros críticos, plantea que en la posmodernidad la crisis de identidad del sujeto pone en crisis la

---

<sup>30</sup> Carlos Rincón, “Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, p. 80.

<sup>31</sup> Julio Ortega, “La escritura posmoderna”, en *La imaginación crítica. Prácticas de la innovación en la narrativa contemporánea* [ePub].

representación, pues “las articulaciones no están en la lógica histórica, sino en la forma exploratoria de la fragmentación, en el relativismo de las formas”.<sup>32</sup> Expone que el lenguaje ya no está interesado en revelar, reemplazar o reformular a la realidad designada, sino que demuestra cómo es capaz de representar y desrepresentar varias realidades. De este modo, el lenguaje es más bien un modelo operativo, y sus transformaciones son un juego y una indagación, por lo que necesita también de un lector partícipe, que traiga consigo la parte del discurso que completa al discurso literario.

Además, apunta que “el texto posmoderno es también una respuesta a la dominante política neoconservadora en esta década de capitalismo neoliberal en que [...] la libertad [es concebida] como la libertad del mercado”,<sup>33</sup> por lo que dichos escritos son una respuesta antiinstitucional. Por lo tanto, menciona que, en el interior de las culturas centrales y dominantes, la experiencia latinoamericana contradice la tradición de la retórica, la medida y la mesura justamente con la desmedida y la desmesura, con su economía del derroche y su urgencia de certidumbre. Así, puntualiza:

El escritor latinoamericano escribe políticamente, más allá de los temas obvios y la buena conciencia. El carácter político (nada conservador) del discurso posmodernista se ilustra bien en esta escritura, pero también en las relaciones contradictorias que el escritor y el texto hispanoamericano mantienen con las instituciones, el Estado y el mercado.<sup>34</sup>

Ortega menciona que en las obras posmodernas la ciudad “ya no [se maneja] como meca cultural, sino como [un] espacio migratorio ocupado por los desheredados de la modernidad. Esa antiestética libérrima es una actividad posmoderna, imaginativa y política, no solo de

---

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> *Idem.*

resistencia, sino de respuesta; de una respuesta planteada desde la periferia”,<sup>35</sup> siempre crítica al poder hegemónico. De ahí que se pueda hablar de una interacción entre literatura y política en América Latina.

De esta forma, se puede decir que en los textos considerados como posmodernos “no hay representación definitiva, ni autoría segura ni solución unitaria última”,<sup>36</sup> pues todo queda por hacerse, siempre abierto al cambio y, por ende, ilimitado. De acuerdo con este autor, algunas de las alternativas que utilizan los escritores son

las exigencias de la formalidad objetiva, el rigor de la complejidad textual, la búsqueda de una lectura problematizadora [...]. La pluralidad alusiva, el coloquio oblicuo, el paisaje humano esquizoide de una fragmentación diferenciada; que deja con nuevos extravíos y perplejidad.<sup>37</sup>

Por ello, Ortega plantea que el posmodernismo es, pues, un ataque a la pasiva e indiferente cultura de masas.

Además, específicamente señala:

En la narrativa posmoderna de Diamela Eltit ya no se trata de la polaridad literal/simbólico, verdad/ficción, empiria/trascendencia, objeto/nombre, dualismos estos que construyen las jerarquías del poder excluyente, predominantemente patriarcal y autoritario. Se trata, más bien, de una escritura que narra el desplazamiento de los opuestos, no para abolir los contrarios (como hacía la escritura vanguardista), ni siquiera para demostrar su carácter construido, ideológico (como hace la contracultura feminista), sino (más radicalmente) para asumir la dualidad históricamente dada, culturalmente sancionada, socialmente inscrita entre el hombre y la mujer en un sistema de oposición de todo orden de desigualdades. A partir de allí es preciso recomenzar en un proyecto de reidentificación e ir más allá de la disociación cultural e ideológica. Es un proyecto, así, político, de política cultural, porque replantea lo femenino como una hipótesis de fundación: como virtualidad compartida.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> J. Ortega, “Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad”, en *op. cit.*

El crítico y teórico literario Alfonso de Toro refiere que la posmodernidad es un fenómeno global histórico-cultural que surgió fuera del continente latinoamericano en el último tercio del siglo XX. A partir de la concepción de que gran parte de la cultura latinoamericana es inseparable de la de occidente, este teórico afirma, entonces, que se puede hablar de la existencia de una posmodernidad literaria en este continente y propone entender *posmodernidad* como un *renacimiento recodificado*, esto es, no sólo una consecuencia de la modernidad (habitualización, continuación y culminación), sino una actividad de recodificación iluminada, integrativa y pluralista, que retoma un amplio paradigma, en especial el de la cultura occidental —pero no únicamente de ésta—, con la finalidad de repensar la tradición cultural para, de esta forma, abrir un nuevo paradigma, donde —en concordancia con Lyotard— se termina con los metadiscursos totalizantes y excluyentes para abrir paso a la parología, el disenso, la cultura del debate, entre otros.

Para este autor, la posmodernidad implica poner en práctica tres elementos esenciales: la memoria, la elaboración y la reintegración, para fundir lo antiguo y lo nuevo en una sola unidad: “la memoria abre la actividad, la elaboración trabaja con un material determinado y la reintegración lo transforma en una nueva creación”.<sup>39</sup> Distingue, además, otros términos fundamentales de la posmodernidad literaria, entre ellos la deconstrucción, la intertextualidad, la interculturalidad, la heterogeneidad, la universalidad, la subjetividad, la recreatividad, el minimalismo, la ironía, el humor, la fragmentación integrada, el *collage*, el metadiscurso lúdico, etcétera.

De Toro expone que la deconstrucción y la intertextualidad no son procedimientos literarios exclusivos de la posmodernidad, pero sí la forma de emplearlos; pone como

---

<sup>39</sup> A. de Toro, *op. cit.*, p. 444.

ejemplo el *Quijote*, al considerarla una novela deconstruccionista e intertextual, pues ésta parte de un modelo bien definido (las novelas de caballería) y lo parodia hasta el final de la obra; sin embargo, se restaura el sistema mimético (don Quijote reconoce su locura y rechaza los libros imitados). Mientras que, en la posmodernidad, la referencia literaria sólo se cita al comienzo de la obra (*memoria*), luego se elabora de tal forma que desaparece en su nueva concretización (*reintegración*), como sucede en los cuentos de Borges. Por *universalidad*, entiende la pluralidad de códigos simultáneamente válidos, es decir, se soslayan los discursos, poéticas, estéticas o filosofías totalizantes y excluyentes. Define *metadiscurso lúdico* como “combinación sutil entre la narración de una historia y la descripción o el juego con los procedimientos narrativos empleados para narrarla”.<sup>40</sup> Entonces, para este autor, la posmodernidad literaria abre camino a la inclusión; por ejemplo, es capaz de imbricar diversos discursos en un solo texto narrativo: el literario (juego intertextual), el filosófico, el teológico, el histórico, el cotidiano, etcétera, pues “las oposiciones no representan incompatibilidades, sino posibilidades de nuevas manifestaciones”.<sup>41</sup> De este modo, los textos se caracterizan por presentar —entre otros rasgos— un tono científico, ambigüedad, alusión autobiográfica, reflexión sobre la escritura y lo narrado, disolución del narrador (pues se pierde a través de las contradicciones en su discurso), una acción, lugares, tiempos y personajes bien definidos, pero luego se muestra una deconstrucción, una máscara y una disolución o difusión de éstos.

En este sentido, Leonidas Morales expone que de 1980 al 2000 se desarrolla en América Latina una serie de fenómenos culturales, sociales, políticos y económicos asociados al momento posmoderno, al que califica como el más abigarrado, ambiguo y perturbador de

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>41</sup> *Idem.*

todos, en donde se presentan transformaciones, diferencias, cortes y continuaciones con los contextos y momentos anteriores; en donde también hay una globalización del imperio de la mercancía, de la sociedad del espectáculo, de su lógica avasalladora y de los diversos géneros discursivos, tanto literarios como no literarios. De ahí que sea el horizonte en el que se inscriben las problemáticas éticas, estéticas y políticas planteadas en las novelas de Diamela Eltit. Menciona que en Chile la posmodernidad se instala aproximadamente al inicio de la transición democrática, después de la dictadura que tuvo como objetivo “articular el país al mercado y a la mercancía en su fase de globalización”.<sup>42</sup>

Como pudo apreciarse, primero se plantearon las visiones norteamericanas y europeas no sólo para entender el inicio del término *posmodernidad*, sino para rearticularlas en función del contexto latinoamericano, con las aportaciones de George Yúdice, Carlos Rincón, Julio Ortega, Alfonso de Toro y Leonidas Morales, quienes apuntan a entender la posmodernidad como las respuestas/propuestas estético-ideológicas locales ante el capitalismo, y a relacionarla con los procesos sociales que transforman la situación cultural y el futuro tanto social como político. Por tanto, se vislumbra que en América Latina la posmodernidad presenta cierto tipo de particularidades que la van diferenciando de la de los países angloeuropeos, pues la lógica del capitalismo en Latinoamérica no se fue consolidando de la misma manera que en dichos países. En particular, como se vio con algunos teóricos, como Ortega y Morales, en Chile lo posmoderno tuvo connotaciones políticas e ideológicas que permitieron la creación de discursos de emancipación, transgresión y subversión para hacerle frente a los discursos oficiales impuestos por la dictadura. Esto permitió que se diera un vínculo estrecho entre literatura y política, en donde el discurso posmoderno se utilizó como

---

<sup>42</sup> Leonidas Morales T., “Diamela Eltit: el ensayo como estrategia narrativa”, en *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura* [en línea], p. 133. <<https://tinyurl.com/y69tq7k3>>.

un mecanismo para criticar a una modernidad no completamente lograda o, como diría Octavio Paz, “incompleta o, más bien, [...] un híbrido histórico”<sup>43</sup>. Por tanto, el cuerpo en este contexto no se presenta vacío, fugaz y sin subjetividad, como sucedió en otros territorios, como Estados Unidos o Europa, sino lleno de referentes significativos.

## 2.2. Concepciones del cuerpo posmoderno

El «niño» [...] efectúa sus temblores bajo la forma de retorcimiento. Las piernas y los brazos de este infeliz son como volutas de una columna —torcidas las piernas hacia adentro, los brazos hacia fuera—, en tanto que la cabeza gira locamente como una ardilla en su rueda. Y esto no es todo. Queda la cara. [...] Esta cara (¿espejo de su alma? ¿Dios mío, es posible?) [...]. En tan pequeño óvalo —que no es tal, sino más bien paralelepípedo o elipsis—, lo torcido alcanza contornos, proporciones épicas. Los ojos son estrábicos y salientes como los ojos de un muñeco; la nariz, como si hubiera adivinado oscuramente que su misión es oler para adentro, aparece retraída, sumida entre los pómulos.

Virgilio Piñera, *Pequeñas maniobras*

En este apartado se ofrecerán algunas teorías del cuerpo para poder configurar el arribo del *cuerpo posmoderno*; luego se plasmarán las visiones en torno a este tipo de cuerpo y sus características, las cuales estarán presentes en la literatura de inicios de los ochenta en Chile y, por lo tanto, en la narrativa de Eltit.

---

<sup>43</sup> O. Paz, *op. cit.*, p. 2.

### 2.2.1. Breves antecedentes: teorías del cuerpo

René Descartes formuló el dualismo mente-cuerpo, concepción dominante en la filosofía de la ciencia, y postuló que la mente era completamente distinta al cuerpo, al que definió como una máquina; de este modo, la Iglesia se ocupó de la mente, y la ciencia, del cuerpo.<sup>44</sup> Esto permitió que cada instancia ejerciera sus respectivas prácticas de dominación sobre “su parte”; así, la fe quedó en manos del clero, y el castigo del cuerpo, del poder político. Entonces, el cuerpo humano dejó de verse solamente como un producto de la voluntad divina y comenzó a perfilarse como un producto humano o, mejor dicho, social.<sup>45</sup>

De acuerdo con Anthony Synnott y David Howes, en su rastreo de las antropologías del cuerpo y las nuevas dimensiones de la corporalidad, el cuerpo se concibió en la ciencia predominantemente como físico y se soslayaron las especulaciones metafísicas sobre la mente; por lo tanto, hubo un auge de los estudios acerca del cuerpo desde la antropometría y la antropología física; sin embargo, a inicios del siglo XX, se prestó atención a las funciones que el cuerpo desempeñaba en sociedad; por ejemplo, Franz Boas indicó que el cuerpo (incluido el vestido, los ornamentos, los tatuajes, los peinados, etcétera), el lenguaje y el modo de pensar y actuar están determinados por los límites impuestos por el entorno.<sup>46</sup>

Robert Hertz, Arnold van Gennep y Marcel Mauss, miembros de la escuela antropológica francesa, colocaron el cuerpo humano dentro del cuerpo social y cultural. Para Hertz, “los patrones de pensamiento se reflejan en el cuerpo. La cosmología, el género y la moralidad dividen el cuerpo. El cuerpo físico es también social”.<sup>47</sup> Van Gennep añadió que

---

<sup>44</sup> Vid. Anthony Synnott y David Howes, “From measurement to meaning. Anthropologies of the body”, en *Anthropos* [en línea], pp. 148-149. <<https://goo.gl/8STf7E>>.

<sup>45</sup> Vid. Enrique Hugo García Valencia, “La colonización del cuerpo: género y política en el uso del calzón y el *quechquemil*”, en *Dimensión Antropológica* [en línea], pp. 87-88. <<https://goo.gl/pqzawo>>.

<sup>46</sup> Vid. Franz Boas, *apud* A. Synnott y D. Howes, *op. cit.*, p. 147.

<sup>47</sup> A. Synnott y D. Howes, *op. cit.*, p. 154. [Trad. de E. H. García Valencia].

lo social marca y altera al cuerpo físicamente, de tal modo que nacer, casarse, embarazarse, ser padre o madre son eventos que implican efectuar ritos ceremoniales, en los cuales se modifica al cuerpo físico (se come o bebe algo distinto, se realizan tatuajes o mutilaciones, etcétera); por ello, mediante los rituales, “la persona se hace ‘nueva’, cambiada por un nuevo rol, y esto requiere un cuerpo nuevo el cual, a su vez, simboliza, físicamente, las nuevas demandas de la sociedad sobre el individuo, y los nuevos derechos y obligaciones del individuo en la sociedad”.<sup>48</sup> Mauss sistematizó las *técnicas corporales* y propuso “que no hay un comportamiento natural en relación con el cuerpo y que convertirse en un individuo social implica un determinado aprendizaje corporal”.<sup>49</sup> Se observa, entonces, con estas nociones, cómo el cuerpo y la sociedad se imbrican: en él se puede leer a la sociedad, y viceversa.

Margaret Mead continuó con esta configuración al centrarse en el condicionamiento social del cuerpo; destacó la importancia de los rituales del cuerpo y del lenguaje corporal en cuanto a la producción de los roles sexuales dentro de la sociedad. Por su parte, Bronislaw Malinowski estudió la relación entre cuerpo y sexo (vida sexual, embarazo, nacimiento, adulterio, incesto, menstruación, aborto, prostitución, posiciones, bailes y juegos eróticos, entre otros) como un hecho sociológico y cultural. Maurice Leenhardt, quien siguió estas mismas concepciones, resaltó que “la construcción del cuerpo está íntimamente entrelazada con toda clase de otras representaciones colectivas: conceptos de la persona, espacio y arte”.<sup>50</sup>

Mary Douglas exploró la relación entre el cuerpo físico y el cuerpo simbólico, con ello posicionó el estudio del cuerpo como elemento central dentro de la teoría antropológica, pues

---

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> Mari Luz Esteban, *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, p. 23.

<sup>50</sup> A. Synnott y D. Howes, *op. cit.*, p. 159. [Trad. nuestra].

hasta ese entonces se había considerado un asunto periférico. Para ella, el cuerpo es simbólico, no sólo en sí mismo, sino también dentro de la sociedad; así, postuló su *teoría de los dos cuerpos*: “Igual que como es verdad que todo simboliza al cuerpo, también es igualmente verdadero [...] que el cuerpo simboliza a todo lo demás”.<sup>51</sup> De esta forma, cada símbolo natural derivado del cuerpo conlleva un significado social, y cada cultura hace su propia selección de toda la gama de posibles simbolismos corporales existentes, es decir, el cuerpo social marca las pautas en las que se percibe el cuerpo físico y, por tanto, hay distintas maneras en las que el cuerpo sirve como un símbolo o modelo de la sociedad. Así, al distinguir al cuerpo humano como el principal sistema de clasificación y metáfora del sistema social, interpretó los miedos culturales frente a los fluidos: sangre, mucosidad, leche, sudor, esperma, orina, etcétera, pues los relacionó con la capacidad corporal para representar simbólicamente los miedos de una determinada comunidad.<sup>52</sup>

El filósofo y teórico social Michel Foucault insistió en percibir el cuerpo como político: sujeto al ejercicio del poder y, por consiguiente, sometido, sumiso y vigilado. Describió que el Estado, gracias a sus múltiples instituciones, es el encargado de producir buenos ciudadanos, es decir, su tarea fundamental consiste en crear *cuerpos dóciles* a través de la disciplina, la vigilancia y el castigo del propio cuerpo. Así, la destrucción del cuerpo físico representa simbólicamente no sólo la destrucción del cuerpo político, sino —y al mismo tiempo— el restablecimiento del equilibrio y la afirmación de la soberanía de ese mismo cuerpo político.

En nuestras sociedades, los sistemas de castigo han estado situados en una cierta “economía política” del cuerpo..., siempre es el cuerpo el que está en cuestión: el cuerpo y sus fuerzas, su utilidad y docilidad, su distribución y su sumisión...; las relaciones de

---

<sup>51</sup> Mary Douglas, *apud* A. Synnott y D. Howes, *op. cit.*, p. 159. [Trad. de E. H. García Valencia].

<sup>52</sup> *Vid.* M. L. Esteban, *op. cit.*, p. 25.

poder ejercen una inmediata presión sobre él; ellas lo invierten, lo marcan, lo entrenan, lo torturan, lo obligan a realizar tareas, llevar a cabo ceremonias, emitir señales [...]. El cuerpo se convierte solamente en una fuerza útil si es tanto un cuerpo productivo como un cuerpo sometido.<sup>53</sup>

Así, tomando en cuenta a este autor, la creación de cuerpos dóciles y ciudadanos ejemplares se alcanza mediante la microfísica del biopoder: el poder que se ejerce en el cuerpo en todas las acciones físicas “mínimas”, es decir, no sólo en la horca o la prisión, sino en la casa, la escuela, el trabajo, el ejército y el hospital, perpetuado por los guardias, los oficiales, los progenitores, los maestros, los jefes, los superiores y los médicos. Esta operación del poder sobre el cuerpo implica mantener vigilada a la sociedad de un modo panóptico para tenerla controlada y sometida, así como para regular múltiples factores: la sexualidad, la reproducción, el tiempo libre, el trabajo, la enfermedad, entre otros, tal como sucede en las cárceles. El planteamiento de Foucault, el poder ejercido sobre el cuerpo, marcó el cambio entre modernidad y posmodernidad.

Nancy Scheper-Hughes y Margaret Lock clasificaron los diversos abordajes del cuerpo en tres grandes grupos —lo que ellas llamaron *los tres cuerpos*—: el cuerpo individual, el social y el político (o las políticas sobre el cuerpo), y analizaron que éstos correspondían, respectivamente, a tres aproximaciones teóricas: la fenomenología del cuerpo; el estructuralismo y la antropología simbólica, y, finalmente, el posestructuralismo y el posmodernismo. Tras discutir estos tres cuerpos, explicaron que la enfermedad es “una forma de comunicación: el lenguaje de los órganos [...]. Quizá, el estado de salud individual y social es el producto de los tres cuerpos en un momento determinado”.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Michel Foucault, *apud* A. Synnott y D. Howes, *op. cit.*, p. 161. [Trad. nuestra].

<sup>54</sup> A. Synnott y D. Howes, *op. cit.*, p. 162. [Trad. nuestra].

Como se puede apreciar, estas nociones pertenecen en su mayoría a concepciones antropológicas del cuerpo, las cuales se centraron, en un principio, en el cuerpo físico e individual (medido, sistematizado, objetivo, etcétera) para, luego, colocarlo de lleno en el ámbito social y cultural, con todos sus simbolismos, gracias a las aportaciones de la escuela francesa y, sobre todo, de Douglas, quien lo consideró una metáfora del sistema social. Posteriormente, se observa que lo planteado por Foucault, el poder ejercido sobre los cuerpos en cualquier ámbito de la vida, se convierte en pieza clave en el análisis del cuerpo, el cual se correlaciona con el concepto teórico de posmodernismo, ya que en el cuerpo se inscriben múltiples discursos. De este modo, la sociedad moldea a los cuerpos físicos, quienes también son simbólicos y políticos; por lo tanto, significan diferentes cosas para distintas personas en tiempo-espacios determinados.

### **2.2.2. Cambio de paradigma: el cuerpo posmoderno en la producción artística**

No sólo en la teoría antropológica el cuerpo empezó a tomar un lugar central en la segunda mitad del siglo XX, sino también en el arte. El cuerpo se había utilizado como un tema más en las obras artísticas de las épocas anteriores con el objetivo de representar al hombre, pero no se consideró uno de los motivos principales ni mucho menos el núcleo para reflexionar directamente sobre él. Este cambio de paradigma comenzó a fraguarse dentro de una sociedad industrial que abrió paso a otra que se relacionaba a través de conexiones efímeras, es decir, la posmodernidad.

El cuerpo se volvió protagonista de las manifestaciones artísticas y, sobre todo, de las nuevas formas de creación surgidas en aquellos años: *performance*, *body art* y *happening*, por lo que pronto dejó de inscribirse simplemente en el terreno de la representación, pues empezó a involucrar críticas, reflexiones y demandas sobre lo que significaba el mundo

actual. Así, “irrumpe en observaciones sobre la política, la genética, la pobreza y la tecnología, entre otras y queda claro que la pregunta que intenta responder es por las necesidades actuales de la sociedad, una sociedad que decide poner en primer plano al cuerpo”,<sup>55</sup> que al convertirse en arte aún es capaz de conservar la riqueza de asociaciones que presenta; de este modo, el cuerpo en el arte no sólo actúa como elemento expresivo, sino como referente real, ya individual, ya colectivo.<sup>56</sup>

A partir de la década de los sesenta —periodo clave para la entender la ascensión del discurso sobre el cuerpo—, comenzó una desmaterialización de la obra de arte: el concepto se perfiló por encima del objeto; por lo tanto, la armonía, la composición, la perdurabilidad, la estabilidad, etcétera (valores vinculados a los medios artísticos tradicionales), fueron soslayados y se prefirió lo efímero, lo pobre, el proceso, la analogía, entre otros. Se dio importancia a los conceptos, a los novedosos materiales, métodos y soportes con los que el artista trabajaba y al lugar donde se producía la obra. Después de algunos años de experimentar con varias materias primas, los artistas llegaron al cuerpo, se cuestionaron acerca de lo que había debajo de la piel, así como en los tabúes impuestos por la sociedad contemporánea, y lo introdujeron “en el discurso del arte como material, marco y fin de una experiencia”.<sup>57</sup>

Como se ha planteado en apartados anteriores, en los años setenta, marcados por fracasos políticos de movimientos sociales, crisis económicas, falsas ideas de futuro y progreso del capitalismo, etcétera, los artistas, decepcionados, pusieron en duda los conceptos instaurados por aquel modo de producción. En esta etapa de grandes cambios y desmoronamiento de

---

<sup>55</sup> Ana María Echeverri Correa, *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, p. 36.

<sup>56</sup> *Vid. Idem.*

<sup>57</sup> Iván Mejía R., *El cuerpo posthumano en el arte y la cultura contemporánea*, p. 37.

paradigmas, definida como posmodernidad, “las nuevas formas de hacer arte ya no eran simplemente una producción, sino que tenía a su interior [*sic*] un nuevo comportamiento, una nueva manera de entender el arte y la vida”.<sup>58</sup> Este planteamiento está ligado con la concepción de Jameson sobre la unión de la cultura y lo político, con la hechura de un nuevo entramado entre el arte y la sociedad, que demandaba este nuevo periodo. Estas nociones también repercutieron en el cuerpo, pues éste se concibió como una unidad abierta y referente, cargada de signos. El cuerpo se presentaba más para hacer reflexionar y lograr una conciencia social que para ser contemplado.

En aquellos años, la obra de arte se llenó de sensaciones, sentimientos, experiencias, etcétera, y se insistió en el proceso de los artistas durante la creación de las obras. Éstas se impregnaron de sensualidad (algunas veces rozaron la obscenidad), exotismo, excentricidad, humor, deformidad e incongruencia; los artistas usaron y mezclaron tanto nuevas formas como materiales para mostrar expresiones sensoriales. Así, el cuerpo humano se impregnó de fuertes connotaciones sexuales: se mostró la carne viva y sus fluidos para presentar discursos ya repugnantes, agresivos y viscerales, ya íntimos, sensuales o eróticos, ya primigenios, a fin de lanzar críticas sociales y políticas acerca del uso del cuerpo.

Esta época también marcó la entrada de las mujeres al arte, pues mostraron una experiencia femenina localizada en el cuerpo; por ejemplo, Louis Bourgeois, Gina Pane y Marina Abramović. Mientras la primera defendió la entrada de lo sexual en el arte con obras que mostraban cavidades bucales, vaginales, etcétera, hechas de materiales viscosos, las demás artistas utilizaron el *performance* y documentaron sus acciones por medio de fotografías o videos, en los que se observa cómo laceran sus cuerpos al cortarse la cara, el

---

<sup>58</sup> A. M. Echeverri Correa, *op. cit.*, p. 37.

vientre y las manos con hojas de afeitar, espinas de rosas, cuchillos, entre otros materiales, hasta llevarlos —con esas y otras prácticas— al límite del dolor o la inconsciencia.

En los ochenta, el cuerpo siguió usándose para denunciar la situación política, social y mediática del momento (la sobreexposición de éste en la publicidad); se convirtió en un sitio activo y se transformó en obsesión:

En el paso de la década de los ochenta a los noventa, la denuncia social y política coexistió con el planteamiento crítico de una zona de fricción más cercana al artista, tanto geográfica como psicológicamente: su cuerpo...el cuerpo se convirtió en un site (lugar) nada neutral ni pasivo, sino más bien obsesivo en el que convergieron y se proyectaron a la vez prácticas artísticas y discursos críticos, un site, por tanto, ambiguo, a la vez construido y natural, semiótico y referencial.<sup>59</sup>

A través del uso del cuerpo, emergían temáticas en sintonía con él y con la sociedad: la sexualidad, la enfermedad, el placer, la muerte, la escatología, etcétera; se presentaba como “una figura fragmentada, mutilada, a menudo maculada de sus propias excreciones (sangre, semen, orina, grasa). ‘La violencia que campea en el mundo, la característica disolución de muchos ideales, la presencia de una enfermedad como el sida, la represión, la intolerancia, el racismo... todo esto y más lleva a las transgresiones del cuerpo’”.<sup>60</sup> De manera que el cuerpo en el arte de ese tiempo fue tanto antropomórfico como autobiográfico, es decir, su imagen se ocupaba “para representar lo humano en todas sus dimensiones [...]. Representa la reflexión por lo natural y orgánico, de la misma forma que se pregunta por lo que hay de artificial y manipulado en él: la moda, [...] el maquillaje y [...] los nuevos ideales que se tienen y los horizontes que sobre él [...] sugiere la ciencia genética y tecnológica”.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Esther A. Leal Farías, “III. Espero curarme de ti...”, en *Julio Galán. Una lectura* [en línea]. <<https://goo.gl/Ly7839>>.

<sup>60</sup> Sylvia Navarrete Bouzard, “El cuerpo erótico: desnudo y pudor en el arte mexicano”, en *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX*, p. 158.

<sup>61</sup> A. M. Echeverri Correa, *op. cit.*, p. 51.

Las líneas anteriores no son más que la descripción del cuerpo posmoderno, el que también regresa a los orígenes en tanto recupera ciertas connotaciones rituales (mutilaciones, deformaciones, etcétera), así como la capacidad de ser objeto real y, a la vez, simbólico — como se vio en las teorías antropológicas—, pues pretende explorar la totalidad y las múltiples facetas de la condición humana y de la cultura, por ello se muestra muchas veces obscuro, fragmentado, abyecto, degradado, violentado o doliente, es decir, se presenta la “violencia ejercida a la carne y la unidad [puesta] en cuestión [...]. La posibilidad de esta interpretación del cuerpo fragmentado responde a la tendencia de la cultura postmoderna de trascender la subjetividad como identidad meramente lógica”.<sup>62</sup>

Según Echeverri, la idea del cuerpo que transita en el entramado social es determinante para la instauración de diferentes formas de concebir el poder y ejercerlo; así que “las respuestas ante las interrogantes de la condición corporal están determinadas por las circunstancias históricas específicas en las que se desarrollan”.<sup>63</sup> En sintonía con este autor, y en concordancia con la idea de Yúdice, planteada en el apartado precedente, se desarrollará la noción sobre el cuerpo posmoderno.

Como es lógico, fue claro el desmoronamiento de paradigmas culturales y de toda índole al inicio de la dictadura chilena, ya en la política, la economía, la religión, el arte, etcétera. Tras ser vetados, los artistas comenzaron a fabricar un fuerte código de representación, en el que utilizaron al cuerpo para reflexionar sobre su propia condición y el sentido de aquellos años en que, como menciona Foucault, las prácticas crueles se ejercieron sobre una inmensidad de cuerpos disidentes. En Chile, este regreso al cuerpo en el arte fue un síntoma

---

<sup>62</sup> José Luis Barrios Lara, “El cuerpo fragmentado”, en *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX*, p. 173.

<sup>63</sup> Edgardo Ganado Kim, *apud* A. M. Echeverri Correa, *op. cit.*, p. 52.

del proceso cultural y social vivido, donde cada acontecimiento lo marcaba y había que resaltar la inmediatez de la vida. Por lo tanto, como se ha visto, este manejo del cuerpo se convirtió en un nuevo lenguaje, en uno denunciante, utilizado como arma social, intelectual y crítica a finales de los setenta y principios de los ochenta, como comenta el crítico literario Alfonso de Toro:

El cuerpo [es visto] como una unidad teórico-cultural en un contexto postmoderno/postcolonial y constituye la marca para la materialidad, para representaciones mediales de la historia del colonialismo (memoria, inscripción, registro), de la opresión, tortura, manipulación, agresión y confrontación (transformación) de diversas culturas [...]. El cuerpo se entiende como un “lugar de concreción de la memoria, deseo, sexualidad y poder” que conllevan la opresión, la colonización y la decolonización, es —siguiendo a Deleuze y Foucault— una fuente de saber, “un dispositivo de poder, deseo y muerte, amor y odio, renuncia y entrega, aceptación y rechazo”.<sup>64</sup>

De ahí la utilización del *performance* y demás acciones corporales como prácticas artísticas capaces de relacionar arte y vida, pues el cuerpo fue usado como herramienta de protesta frente a la dictadura y sus políticas impuestas, llámense sociales, económicas, etcétera. Con el *performance* se rompieron las fronteras disciplinarias al mezclar teatro, danza, música y artes visuales; además, al poner el acento en la importancia del proceso creativo, se evidenció que la obra no era un producto acabado ni estaba lista para entrar al mercado. Con estas nuevas prácticas, los artistas chilenos irrumpieron en espacios cotidianos con el propósito de que el espectador fuera alguien activo y determinante en la obra; los propios artistas se hicieron a un lado y dejaron que los acontecimientos se presentaran simultáneamente a fin de propiciar la integración y el sentido de cada uno. A través del cuerpo pudieron contar el presente que estaban viviendo, a manera de catarsis.

---

<sup>64</sup> Alfonso de Toro, ed., *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-medialidad-cuerpo*, p. 17.

Ejemplos de ello son los trabajos realizados muy tempranamente por el artista Carlos Leppe, en 1974, considerado el iniciador del *performance* y *happening* en Chile, pues exploró su propia identidad sexual a través de su cuerpo, siempre de forma crítica y transgresora, por lo que se le considera como el primer artista chileno que usó el cuerpo como soporte; uno de sus trabajos iniciales fue el *Happening de gallinas*; después, en la década de los ochenta, los que fueron realizados por diferentes colectivos pertenecientes a la escena de avanzada, entre ellos las acciones del Colectivo Acciones de Arte (CADA), el grupo VISUAL y la labor tanto artística como literaria de Eltit efectuada en calles, prostíbulos, etcétera.<sup>65</sup> Estos artistas hicieron del cuerpo un lenguaje; asimismo, algunos de ellos retomaron a autores como el marqués de Sade, Stéphane Mallarmé, Antonin Artaud, Bertolt Brecht y Georges Bataille, quienes intentaron en sus textos que el lector o espectador pudiera romper con los tabúes del cuerpo impuestos por las instituciones culturales.

---

<sup>65</sup> Vid. *supra*, apartados 1.1.2, “El golpe militar...”, y 1.2.1, “El CADA...”. Cabe mencionar que el Museo Hammer, de Los Ángeles, California, del 15 de septiembre al 31 de diciembre de 2017, exhibió *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, una muestra grupal de arte contemporáneo que presentó por primera vez la producción de 116 mujeres artistas latinoamericanas, chicanas y latinoamericanas nacidas en Estados Unidos cuyo trabajo experimental se dio de 1960 a 1985, periodo de una gran agitación social y político-económica en sus países. Dicha exposición se presentó también a lo largo de 2018 en Nueva York y São Paulo. Entre las artistas se encuentran las mexicanas Marta Palau y Lourdes Grobet; las brasileñas Lygia Clark y Letícia Parente; las cubanas Ana Mendieta y Zilia Sánchez; las argentinas Marta Minujín y Liliana Porter, así como las chilenas Paz Errázuriz, Lotty Rosenfeld, Cecilia Vicuña, Roser Bru, Luz Donoso y Diamela Eltit. La mayoría de los trabajos exhibidos fueron fotografías, videos, *performances*, acciones e instalaciones llenos de una fuerte carga conceptual y emocional, además de una crítica social, en donde cuestionan los estereotipos de género, lo íntimo, lo sexual, lo psicológico y su propio lugar, como mujeres, en la sociedad, “respondiendo a los tonos militantes de la época o asomándose a mundos marginados. Muchas de las obras son registros de *performances* donde el cuerpo aparece como encarnación de padecimientos políticos y sociales” (Catalina Mena, “Mujeres, artistas y radicales”, en *La Tercera* [en línea]. <<https://goo.gl/mLWN36>>). Por lo que no sólo es una de las muestras más inspiradoras que se han visto en la última década, como comenta Holland Cotter, crítico de arte del *New York Times*, al hacer visible la lucha emprendida a través del arte y del cuerpo por parte de estas artistas, sino que “la situación actual de Estados Unidos le da un valor decisivo a esta exhibición y al festival de arte latinoamericano en que se enmarca, pues es una forma potente de contrarrestar el discurso sexista, racista y nacionalista del gobierno de Trump”. (*Idem*). Nótese la fuerza, el significado y la vigencia del cuerpo en el arte en el mundo contemporáneo, esto es, la manera de resignificarse en nuevos —y nada ajenos— contextos de poder.

### **2.2.3. Incursión del cuerpo posmoderno en la narrativa chilena de los ochenta**

Situar un cuerpo posmoderno dentro de la escritura habla de un sinfín de registros que emanan del cuerpo mismo. Por ejemplo, en las tres primeras novelas de Eltit, parece que la escritura y el cuerpo se entrelazan en un deseo por alcanzar un lenguaje no convencional, capaz de reproducir nuevas posibilidades para la construcción de una novela. Estas obras corresponden a una inquietud de la autora, fruto de su propia postura ideológica: con el cuerpo se propone quebrantar nociones estipuladas; por ello la introducción de temáticas como la sexualidad y el erotismo. Así, va más allá de personajes masculinos y femeninos, quienes, además, exploran su propia condición dentro de cada texto.

Si bien la escritura de Eltit rompe con las maneras convencionales de narrar, es cierto también que comparte esa tónica con algunos novelistas de generaciones anteriores y con varios de la suya, sobre todo con las narradoras, quienes comenzaron a tomar fuerza en el terreno literario. El golpe de Estado tuvo una importante dimensión simbólica que los escritores de la época hicieron propia para luego poder transmitirla en palabras. Primero, su espacio público fue cancelado; después, se les ordenó permanecer en sus casas para evitar cualquier percance y para instalar una vigilancia perpetua, que no sólo desgastaba sus cuerpos, sino también impedía la utilización de un lenguaje directo; fue ahí cuando tuvieron que modificar de cierta manera el lenguaje para evitar ser silenciados. Así introdujeron en su escritura el cuerpo posmoderno.

Los escritores de esta generación reflejaron en sus textos narrativos un entorno social y cultural represivo, impuesto e inundado de violencia no sólo para visibilizar lo sucedido, sino para afrontarlo, por lo que escribir durante la dictadura significó realmente una actividad subversiva. Con el objetivo de evitar la censura, iniciaron el desvirtuamiento del lenguaje a

fin de denunciar y establecer una relación de complicidad con los lectores, pues intentaron que éstos, además de testigos, fueran cómplices de la situación narrada. De aquí lo hermético de sus textos y la incursión del cuerpo como estrategia narrativa desestabilizadora. De este modo pudieron abrir un campo crítico, donde dicha estrategia responde a la posmodernidad:

La [escritora aparece] como portadora de estos nuevos valores “postmodernos”, como deconstrucción, *différance*, descentramiento, heterogeneidad, hibridez, polifonía, etc. Además, en la opinión de muchas de las autoras, como p. ej. Diamela Eltit, “el cuerpo y la biología son zonas estratégicas [...]”; también Mercedes Valdivieso señala: “En términos de escritura, la incorporación del cuerpo femenino ha sido una de las grandes conquistas realizadas por las escritoras”.<sup>66</sup>

Si “la mujer y lo femenino anatómico funcionan como elemento desestabilizador”,<sup>67</sup> puede notarse que las autoras de esta generación, al insertar el cuerpo en sus textos, invirtieron códigos, reglas, etcétera, y apostaron por la apertura, el exceso y la transgresión, a través de la sexualidad, la erotización y la recuperación de zonas consideradas “impropias” —elementos “secundarios” dentro del canon narrativo chileno—, con el objetivo de mostrar la no univocidad del discurso y producir nuevas lecturas. Así,

escribir el cuerpo significa, para Cixous, develar un continente negro que no es ni negro ni inexplorable [...], sino un inagotable territorio de lo no dicho [...]. El cuerpo femenino se inscribe en los textos escritos por mujeres imprimiendo en ellos sus ritmos particulares, su economía libidinal, su erogeneidad plural y difusa.<sup>68</sup>

Durante la dictadura, como una estrategia de manipulación ideológica, se enaltecieron los conceptos de *familia, nación, patria, moral, buenas costumbres*, etcétera, mientras los cuerpos de los ciudadanos eran encarcelados, torturados y desaparecidos en lugares

---

<sup>66</sup> Erna Pfeiffer, “Reflexiones sobre la literatura femenina chilena”, en Karl Kohut y José Morales Saravia, eds., *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, p. 71.

<sup>67</sup> Jacques Derrida, *apud* Lucía Guerra, *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*, p. 74.

<sup>68</sup> L. Guerra, *op. cit.*, pp. 23, 48.

estratégicos, o, si no, aplastados por el nuevo orden económico instaurado: el neoliberalismo. Estos hechos reales se convirtieron en temas literarios, pero se transmitieron a través de un discurso ambiguo, en donde la inserción del cuerpo fue necesaria. Por ejemplo, en la narrativa emergieron los espacios cerrados, con personajes que formaban parte de pequeñas familias de sectores populares con un dictador particular, que mandaba a los cuerpos más vulnerables, vistos como subordinados, en decadencia, puesto que en ellos se podían ejercer distintos tipos de poder; por ello fue común observar en estos textos relaciones parentales fragmentadas o el conflicto corporal entre lo privado y lo público. “Estos textos apelan a una estética de lo fragmentario, de lo deficitario y de lo ruinoso cuando describen topografías, edificaciones, personajes”.<sup>69</sup>

La inserción de estos cuerpos en la narrativa, aunado al uso de metáforas, metonimias, eufemismos, anfibologías, silencios y elipsis, como marcas de escritura, desató discursos ambivalentes, alusivos, alegóricos, paródicos e irónicos para mostrar los desajustes de la época en todos los niveles, entre ellos la imposibilidad de pensar en una unidad textual y en la literalidad. Por ello, no se muestran cuerpos totalizantes, sino heterogéneos, escindidos y en constante crisis; seres marginales que viven en la transgresión: locos, débiles mentales, huérfanos, prostitutas, travestis, etcétera, quienes, al mismo tiempo, conviven con otros cuerpos sociales ya establecidos, como el materno, el eje identitario; todos ellos, cuerpos múltiples e inestables que toman rasgos del dominio de lo político y, por tanto, juegan en torno al poder. La crítica ha apuntado que varios escritores de ese tiempo, entre ellos Eltit, al presentar los cuerpos de los personajes en constante mutación, intentan mostrar la posibilidad

---

<sup>69</sup> J. Morales Saravia, “Transición, emergencia y transmodernidad. Algunas reflexiones sobre el sistema literario chileno”, en K. Kohut y J. Morales Saravia, eds., *op. cit.*, p. 457.

de elaborar verdaderos “ritos de sanación de un cuerpo social exhausto”.<sup>70</sup> De esta forma, se introdujeron en “intersticios estratégicos” textuales, temáticos o corporales.

Así, esta narrativa incluye una nueva rearticulación del cuerpo en la escritura: no sólo presenta un organismo biológico (junto con los atributos psíquicos asignados), sino que lo inserta dentro de prácticas sociales que disparan discursos inéditos; por ejemplo, el del erotismo femenino o masculino, como una nueva topografía del cuerpo, opuesta a los dispositivos de control y vigilancia, que abre una brecha, desde lo marginal, en el campo narrativo dominante,<sup>71</sup> lo cual, a su vez, se entrama con las ideologías y tradiciones narrativas anteriores, con conceptos y modelos para hacer una escritura diferente. Por ello, con el uso del cuerpo, estos autores intentan “incursionar en *lo no representado* y lo no legítimamente *representable*”;<sup>72</sup> con él evidencian que la literatura gira en circuitos de poder: “En el caso de la literatura, los personajes se elaboran tanto a partir de un código específico de la ficción como de los valores de grupo que crea una determinada producción cultural”.<sup>73</sup>

El cuerpo se presenta como un lugar donde es posible observar múltiples facetas; además, se exhibe su interior. Por ello la importancia de incorporar en la narración los fluidos del cuerpo (sangre menstrual, leche, orina, semen, mucosidad, saliva, sudor, etcétera), donde la diversidad pretende borrar las diferencias, así que se presenta como un espacio incómodo y alternativo porque no está cerrado, sino que se va construyendo o, en muchos casos, destruyendo para poner en duda su propia definición o paradigma. Por lo tanto, el cuerpo en la narrativa, como un entramado de configuraciones, signos y territorializaciones, es un

---

<sup>70</sup> Rodrigo Cánovas, “Nuevas voces de la novela chilena”, en K. Kohut y J. Morales Saravia, eds., *op. cit.*, p. 268.

<sup>71</sup> *Ibid.*, L. Guerra, *op. cit.*, p. 41.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 36.

elemento abierto al juego de los discursos, donde es común notar la diferencia, la otredad, la heterogeneidad, lo cíclico y lo natural para evidenciar una transformación.

Ahora bien, como se mencionó en el apartado anterior, los artistas del último tercio del siglo XX marcaron la importancia del proceso al descartar la idea de la obra terminada, lo cual también se representó en la narrativa chilena de finales de los setenta y principios de los ochenta. No sólo introdujeron en sus narraciones el cuerpo como un modo de hacer lenguaje, en tanto exploración de lo público y lo privado, en donde intentaban que el lector reaccionara con todos sus sentidos al mostrar un cuerpo doliente, vulnerable, ultrajado, erótico, etcétera, sino que varios de los narradores introdujeron en sus obras personajes cuyos cuerpos se iban gestando en la misma escritura, es decir, nacían como ella. Para aquéllos, lo esencial era mostrar el proceso de constitución de un cuerpo que se iba configurando a medida que avanzaba la escritura, como menciona la teórica literaria Andrea Ostrov: “Un cuerpo que se escribe, que se materializa a la par del texto, como un texto”.<sup>74</sup>

La crítica Nelly Richard afirmó que en la literatura de aquel momento hubo la necesidad de “reflexionar en el texto mismo sobre la propia escritura, abriéndose así a campos de expresión que se encuentran en los bordes, en la periferia del discurso académico”,<sup>75</sup> para reconstruir lo roto, lo fragmentario y residual del mundo simbólico chileno; por lo tanto, la hipérbole de lo corporal se usó para reflexionar sobre la escritura misma.

Ostrov observa que en algunas novelas latinoamericanas —entre ellas varias de Eltit— es posible notar que, mientras los cuerpos de los personajes se van construyendo, éstas, a su vez, van formando un cuerpo de escritura, es decir, estas obras van tomando cuerpo para que

---

<sup>74</sup> Andrea Ostrov, *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, p. 11.

<sup>75</sup> J. Morales Saravia, *op. cit.*, p. 450.

surja, dentro de ellas, un cuerpo concebido como texto, que se configura como “una encarnación de textos, retazos de escrituras distintas, incisiones y marcas de escritura de otros registros literarios y no literarios”;<sup>76</sup> por ejemplo, en el caso de Eltit, de discursos políticos, como los de Salvador Allende, de nombres de personas que existieron en la realidad, de trabajos artísticos previos, de otros autores y obras que retoma como fuentes para reintegrarlos.

El acto de reescribir aparecía como una operación necesaria para “descubrir” la imbricación entre cuerpo y escritura mediante la estrategia de la *remarca* [...]. Si la escritura es una marca, una incisión sobre el cuerpo, la reescritura es entonces la instancia que posibilita *remarcar* (en los dos sentidos, es decir, escribir de nuevo y al mismo tiempo subrayar) la dimensión textual del cuerpo [...]. En la medida en que remarca, subraya, visibiliza esos trazos que dibujan y establecen un mapa corporal determinado, la reescritura permite desnaturalizar el cuerpo, historizarlo y mostrarlo como construcción cultural. La reescritura es, en este sentido, una escritura en disidencia.<sup>77</sup>

Ostrov propone reconocer el valor performativo en el lenguaje, ya que si se acepta que el lenguaje hace mientras dice, esto es, que va construyendo aquello que nombra, la materialidad corporal es efecto del lenguaje, el resultado de los procesos de construcción discursivos: “El lenguaje generiza los cuerpos al tiempo que los (d)escribe”. Por ello, el texto propone una vinculación entre cuerpo y escritura, en la que el primero se revela sistemáticamente como un efecto de escritura, como una categoría textual, escrituraria: el cuerpo es fundamentalmente materia escribible; así, el cuerpo que se escribe será ante todo un corpus:

una relación entre el cuerpo y la escritura en virtud de la cual la escritura *del* cuerpo debe entenderse en el sentido más literal: el cuerpo no será solo el “tema”, sino también la superficie, la página misma de escritura. Escribir *sobre* el cuerpo —en sentido temático— equivale entonces a escribir sobre el cuerpo en tanto superficie, pergamino

---

<sup>76</sup> A. Ostrov, *op. cit.*, p. 11.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

sobre el cual se inscriben los trazos, las marcas, las líneas que configuran una determinada cartografía corporal.<sup>78</sup>

Por ello, Ostrov enfatiza en que hay una serie de similitudes entre el trabajo de parto y el trabajo de escritura.

El crítico literario Leonidas Morales postula que, para Eltit, el cuerpo es un espacio cultural usado como elemento estratégico de su configuración conceptual, cargado de signos que delatan el poder; por ello, por ejemplo, los cuerpos sexuados de sus personajes se encuentran siempre sometidos a la problemática de las identidades. Afirma que, cuando Eltit se refiere al cuerpo, siempre lo hace pensando en una materialidad primigenia (determinante o fundante) para extender un pensamiento “abierto, desconstruido y destructor, desideologizado, solidario (pero no dependiente) de las directrices del pensamiento postestructural europeo (Lacan, Foucault, Derrida)”,<sup>79</sup> el cual se aleja de la ideologización de los centros para así afirmar sus anclajes latinoamericanos (diferentes e irreductibles).

Asimismo —en sintonía con Richard y Ostrov—, Morales comenta que también Eltit utiliza la palabra *cuerpo* en un sentido metafórico, pues lo hace para referirse a la escritura. “Piensa la escritura [...] con los mismos atributos esenciales del cuerpo: como materialidad signifiante, portadora de significados nunca ajenos y siempre ‘orientados’ desde el punto de vista de las sutiles dialécticas detrás de la cuales se juegan las alternativas y las inflexiones del poder”,<sup>80</sup> es decir, la escritura de Eltit se presenta asimilada al cuerpo y lo postula como una construcción textual, escrituraria; un cuerpo que la escritura literaria arma, pero que

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>79</sup> L. Morales T., “El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política”, en Diamela Eltit, *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, p. 13.

<sup>80</sup> *Idem.*

proyecta más allá de sí misma. “Por consiguiente, la postulación de un cuerpo escribible y escrito, de un cuerpo construido en y por la escritura”.<sup>81</sup>

Por lo tanto, en este trabajo se considerará el cuerpo posmoderno en dos dimensiones, la primera se refiere al cuerpo que se representa por medio de la escritura, en otras palabras, al cuerpo de los personajes: cómo se va construyendo y cuáles son los discursos que emergen de él; y la segunda, a la novela como cuerpo de escritura, de acuerdo con las nociones de Lucía Guerra y Andrea Ostrov, un cuerpo-novela que se forma a la par que se construyen los cuerpos de los personajes. Por lo tanto, en el análisis, primero se verá de qué y cómo están contruidos los cuerpos de los personajes para después entender la novela como un cuerpo en construcción, con marcas discursivas que la configuran y materializan.

---

<sup>81</sup> A. Ostrov, *op. cit.*, p. 24.

### Capítulo 3. Los habitantes de *El cuarto mundo*. Construcción del cuerpo posmoderno

¿Es posible que para lanzar a la escena del mundo un pedazo de carne literaria haya que torturar a la suya propia? ¿Qué mentira o qué verdad son tan poderosas para obligarlo a uno a desdicha tan agobiadora? [...] ¿Y qué mejor freno para un artista que la más absoluta imbecilidad, el más risueño infantilismo tras haber puesto el espíritu a dura prueba para expulsar un pedazo de carne espiritual?

Virgilio Piñera

Una vez expuestos, a lo largo del capítulo 1, el contexto y la línea en que Diamela Eltit se desarrolló artística y literariamente durante la dictadura de 1973, época en la que se vivió una fuerte represión en todos los ámbitos, se puede comprender por qué plasmó en sus libros ciertos elementos, espacios, temáticas y estrategias narrativas no sólo específicos y recurrentes, sino también desafiantes (obsesivos, como menciona la mayor parte de la crítica), ya para librar la censura, ya para construir algo —vital— con lo que pudiera enfrentarse a la opresión. Por ello, sus textos están impregnados de escisiones sintácticas, fragmentación, hibridez, hermetismo, transgresión, marginalidad, etcétera, con los que empezó a trabajar en el CADA y de manera individual, tanto para las acciones de arte como para las conceptualizaciones teóricas, y que fue introduciendo estratégicamente en el terreno de las letras. Así, durante el análisis se resaltarán las reminiscencias que existen en *El cuarto mundo* de su faceta artística.

También se esbozó cómo la narradora plasma y modela un elemento clave para la creación de sus novelas: el *cuerpo*. Elemento siempre presente y utilizado como estrategia narrativa para pensarlo no sólo como un cuerpo físico compuesto de carne, fluidos, olores, así como pasiones y dolores, encubierto de ciertos pensamientos, traumas e imaginarios colectivos, sino también como un cuerpo textual o escritural, que se va creando a la par que

los cuerpos de los personajes, el cual transita por las mismas etapas; de ahí que se haya expuesto sobre la escritura asimilada al cuerpo.

Por todo lo anterior, la crítica literaria ha analizado mayoritariamente la narrativa de Eltit desde los estudios culturales y sociales; dentro de éstos, varios investigadores han apuntado que presenta características o signos que responden a la posmodernidad, a esta nueva condición cultural, estudiada por críticos y teóricos, que empezó a hacer eco a finales de los años sesenta en muchas partes del mundo y se ha usado como un enfoque de análisis en la literatura.

De esta manera, en el capítulo 2 se planteó cómo el cuerpo, en el contexto de la posmodernidad, se convirtió en otro signo más, propio de esta nueva condición, ya que sufrió un cambio de paradigma: al desacreditarse los discursos autoproclamados como únicos, o verdaderos, surgió la postura de que no existía una relación unívoca del individuo con su cuerpo, de ahí las nuevas percepciones de éste en los terrenos antropológico, artístico y literario. Así, el cuerpo retomó signos de la esfera social, económica y política, como mencionan varios críticos, entre ellos Michel Foucault, Julio Ortega y Leonidas Morales.

De tal modo que, ante este cambio de concepción, el cuerpo se empezó a percibir como una zona de fricción, ya referencial, ya ambigua; situado en la frontera entre la atracción/repulsión, la liberación/censura y lo público/privado. Por ello la importancia del capítulo 2, pues se definió *posmodernidad* y *cuerpo posmoderno*, términos clave para el análisis de la novela.

Por lo tanto, este trabajo de investigación pretende demostrar, desde un enfoque posmoderno aterrizado en el ámbito literario latinoamericano, cómo Eltit construye y evoluciona los cuerpos de los cinco personajes de *El cuarto mundo* (1988), así como los discursos que emanan de ellos (enfermedad, locura, erotismo, fragmentación, mutilación,

etcétera). Esto con el fin de demostrar que las etapas por las que atraviesan estos cuerpos son las mismas por las que transcurre la novela. Es decir, el análisis de los cuerpos de los personajes servirá para entender la formación completa de un cuerpo literario posmoderno: la obra en conjunto.

Así que, al analizar el manejo del cuerpo en esta novela, intentaré dar respuestas a las siguientes preguntas: ¿cómo el cuerpo es visto dentro de esta novela?, ¿cómo escribe-describe-narra-signa un cuerpo?, ¿de qué elementos está conformado?, ¿qué posibles discursos emanan de él?, ¿cómo es la construcción de un cuerpo literario posmoderno?

A grandes rasgos, se pretende llegar a demostrar que, al igual que los cuerpos de la novela nacen, crecen, se reproducen y mueren, *El cuarto mundo* atraviesa por estas etapas; por lo tanto, Diamela Eltit construye un cuerpo textual posmoderno: una obra literaria impregnada de fuertes críticas sociales, políticas, económicas, etcétera.

Cabe mencionar que se escogió *El cuarto mundo* para llevar a cabo este análisis porque a diferencia de las dos primeras novelas de Eltit, también escritas durante la dictadura, ésta muestra una estructura y unas formas de lenguaje que expresan de manera más abierta, pues no se perfilan exclusivamente los giros, los vocablos y las jergas locales del lenguaje hablado, ni el lenguaje fonético repetitivo, ni las estructuras altamente abstractas de las dos novelas anteriores, de tal suerte que esto permite que la obra no se ciña a un uso reiterado de estas formas que pudieran limitarla hasta hacerla incomprensible. Por lo tanto, los personajes narrados se muestran dinámicos, genuinos, al enunciar palabras de uso común y no maneras sumamente específicas de hablar, por lo que hay una revitalización del lenguaje mismo, pues

se impregna de varios usos y diferencias, pero depurados, escogidos, combinados,<sup>1</sup> en donde cada uno de los cuerpos de los personajes se empapa de todo ello para comunicar desde su trinchera y reflejar la conciencia de la época a través de diversos discursos. Asimismo, hay una descripción detallada de los cinco cuerpos de estos personajes, lo cual permite analizar cada uno y compararlos.

### 3.1. La presentación de los cuerpos

A veces compadezco a la gente como usted, Madre Benita, esclava de un rostro y de un nombre y de una función y de una categoría, ese rostro tenaz del que no podrá despojarse nunca, la unidad que la tiene encerrada dentro del calabozo de ser siempre la misma persona. Éstos [...], al contrario, son fluctuantes como las llamas y las sombras, [...] usted también podría, [...] ya tiene algunos signos exteriores que la marcan como de los nuestros, su papalina ajada, sus manos ásperas, su amargura, venga, no se quede atrás, no desaparezca.

José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*

Para empezar a situarse dentro de *El cuarto mundo*, es necesario remitirse a dos elementos importantes: el nombre de la novela y el de las dos partes en que está dividida. El título de ésta hace alusión al término que designa a ciertos grupos sociales marginados, periféricos, degradados, etcétera, que se originan en los intersticios de los mundos industrializados o también en los países de segundo y tercer mundo que siguen una economía de mercado; o bien se utiliza para distinguir a ciertos países, como muchos de América Latina, que se

---

<sup>1</sup> Vid. Miguel Barnet, “La novela-testimonio”, en *Biografía de un cimarrón*, pp. 216-218. Barnet comenta que reproducir fielmente el lenguaje hablado en las obras literarias corre un riesgo inminente de que la obra sea, a momentos o en general, incomprensible o ilegible, pues considera que el autor debe hacer un decantamiento de estos usos hablados, o sumamente herméticos o abstractos, al combinarlos con otro tipo de formas sin perder su esencia: “[Escribir] con las palabras del uso diario, con los giros inclusive, pero muy decantados. [...] Del lenguaje hablado, como del gesto social, hay que tomar su esencia”. (*Ibid.*, p. 218).

separan abismalmente de los del primer mundo y que, como no logran entrar en la categoría de segundo ni tercer mundo, son considerados de cuarta clase, una escala muy inferior en todos los ámbitos a la de los dos primeros. Por lo tanto, este título hace referencia a sectores sociales alejados y excluidos del centro.

Desde las primeras entrevistas que se le hicieron a la autora, en las cuales le preguntaban el porqué del título, Eltit siempre ha respondido bajo dicha línea argumentativa:

Utilicé ese título, *El cuarto mundo*, en dos sentidos. Por un lado, habría un cuarto mundo —que sería un mundo más oscuro que habita en cada uno de nosotros—, dentro de lo cultural. Y, a su vez, en ese mismo espectro habría una referencia objetiva al tercer mundo que nosotros habitamos en Latinoamérica.<sup>2</sup>

Asimismo, la primera parte de la novela se titula “Será irrevocable la derrota”; la segunda, “Tengo la mano terriblemente agarrotada”. Ambas frases pertenecieron, en su momento, a discursos orales del presidente Salvador Allende hacia el pueblo chileno.<sup>3</sup> Fijados en papel estos fragmentos de discurso político, el registro oral se recontextualiza en uno escrito; por ello la importancia de presentar estos datos.

En Chile, en 1932, dentro de un artículo publicado en la *Revista Estudiantil Católica*, se leía lo siguiente:

La familia, célula social. [...] Nada más exacto que esta metáfora. En la elaboración de los cuerpos vivos, la naturaleza construye primero la célula.

Ésta va dividiéndose y multiplicándose y por su multiplicación forma poco a poco y organiza el cuerpo. De la misma manera, la naturaleza social del hombre actúa primeramente en la familia [...].

[...] es la familia y no el individuo la unidad económica por excelencia o la célula social. Es el cuerpo simple de la sociedad, cuerpo compuesto de elementos múltiples y

---

<sup>2</sup> Diamela Eltit, *apud* Ana María Larraín, “Diamela Eltit: ‘El trabajo es la vida y mi vida’”, en *El Mercurio*, p. 1. (Vid. Ana María Foxley, “Diamela Eltit: ‘Me interesa todo aquello que está a contrapelo del poder’”, en *La Época*, p. 5; Leonidas Morales T., *Conversaciones con Diamela Eltit*, pp. 69-70).

<sup>3</sup> Dato obtenido del encuentro con la autora el 3 de marzo de 2010, en el hotel Hilton de la Ciudad de México.

variables. Para comprender las condiciones del orden económico, es necesario partir de la familia, ir de lo simple a lo compuesto, de lo particular a lo general.

[...] Las sociedades en efecto no son más que un agregado de familias [...].

[...] Según la tradición católica, y mejor religiosa, la familia es una asociación de orden divino, de carácter sagrado, basada en la ley natural y formada según un tipo providencial para propagar el género humano.<sup>4</sup>

En esta visión se equipara la célula biológica con la célula social (la familia) en tanto que ambas construyen, moldean y organizan cuerpos, del mismo modo en que lo hace el orden económico. En la dictadura chilena, este modelo de familia (con fundamento religioso y basado en la “ley natural”) se impuso para que cada individuo lo introyectara y reprodujera. De esta manera, los elementos múltiples y variables de los cuerpos no tuvieron cabida en Chile, ya que podrían modificar lo que se pretendía inamovible.

Si se parte de lo simple a lo compuesto —tal como lo proponen aquellos párrafos—, ésta es la *célula* con la que Eltit abre *El cuarto mundo*:

Un 7 de abril mi madre amaneció afiebrada. Sudorosa y extenuada entre las sábanas, se acercó penosamente hasta mi padre, esperando de él algún tipo de asistencia. Mi padre, de manera inexplicable y sin el menor escrúpulo, la tomó, obligándola a secundarlo en sus caprichos. Se mostró torpe y dilatado, parecía a punto de desistir, pero luego recomenzaba atacado por un fuerte impulso pasional. [...] No hubo palabras. Mi padre la dominaba con sus movimientos que ella se limitaba a seguir de modo instintivo.<sup>5</sup>

Los cuerpos de una mujer y un hombre, quienes no poseen nombre propio, son los primeros que se aprecian al abrir la novela. El cuerpo femenino corresponde al de una esposa, el cual es invadido —violentado— primero por una enfermedad y después por un cuerpo masculino: su propio esposo que emerge imperioso para someterla sexualmente. Así, los

---

<sup>4</sup> Fernando Vives Solar, *apud* Sofía Correa Sutil, “El pensamiento en Chile en el siglo XX bajo la sombra de Portales”, en Óscar Terán, *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, pp. 252-253.

<sup>5</sup> D. Eltit, “El cuarto mundo”, en *Tres novelas*, p. 147. En las citas subsecuentes de esta misma obra sólo se mencionará el número de la(s) página(s) entre paréntesis.

movimientos de la madre son mecánicos al secundar los actos impuestos por otro. Como menciona el crítico Leonidas Morales, estos cuerpos presentan signos que evidencian el poder y los constructos sociales particulares a partir de éste.<sup>6</sup>

De aquel encuentro, esta pareja primigenia dará vida al narrador de la primera parte de la novela, cuyo cuerpo estará marcado por las huellas del ultraje. Siguiendo a Foucault,<sup>7</sup> entrará al sistema de poder cuyos padres han configurado y en el que están envueltos, de tal forma que éste comenzará a circular también por el cuerpo del personaje recién engendrado, quien iniciará una narración sobre los días que vive dentro de su madre —tiempo vital para su propia conformación orgánica—, por lo que no soslaya ni un momento la descripción corporal de su progenitora.

Al día siguiente, el padre vuelve a tomar a la madre (aún con los estertores de la enfermedad) “sin mayores exigencias y de modo fugaz e insatisfactorio” (p. 148), tan sólo para reafirmar su poder y necesidad de someter el cuerpo del otro, de tal manera que conciben a una niña, la hermana melliza del narrador, quien en sus células porta la fiebre de la madre. Tiempo después, vuelve a quedar embarazada de otra niña, a la que termina por rechazar, entre otros factores, por presentar características físicas y emocionales más parecidas a las del padre.

Así, este personaje llevará en su vientre a tres criaturas producto de actos sexuales sin el menor rastro de placer, ya que han sido “obligaciones” de su papel como esposa; pues el padre, como se verá, moldea este cuerpo de acuerdo con sus propios gustos. De este modo, la madre atraviesa por varias luchas corporales, ya que primero es invadida por una enfermedad; luego por su esposo y, posteriormente, por sus hijos, puesto que su organismo

---

<sup>6</sup> *Vid. supra*, p. 95.

<sup>7</sup> *Vid. supra*, pp. 80-81.

empeora con cada uno de los embarazos; así, en cada contienda su cuerpo se fisura y se exhibe disminuido. Esto concuerda con la visión y representación que tuvieron del cuerpo en el arte a finales de la década de los ochenta, donde los quiebres corporales responden, como se vio en el capítulo anterior, a otras demandas, entre ellas las sociales, políticas y económicas.

En definitiva, se distinguen en esta obra cinco personajes unidos no sólo por un lazo familiar, que va configurando una red de poder, sino previamente por un elemento: el cuerpo. Por lo tanto, se analizarán los estados corporales o tipos de cuerpo por los que atraviesan estos personajes durante cada una de sus etapas. En otras palabras, los cuerpos de la madre y el padre se analizarán a partir de la adultez y la vejez, mientras que los de los hijos desde la etapa prenatal hasta su juventud. Por lo tanto, se comenzará con el análisis del cuerpo de la madre, pues es el que origina, junto con el padre, tres cuerpos más.

### 3.1.1. El cuerpo de la madre o el origen de los cuerpos

Este cuerpo origen, el de la madre, es descrito por el narrador como “amplio y elástico”, con un caminar rítmico que transmite salud, fortaleza y certeza. Sin embargo, también lo describe como un *cuerpo simple o rutinario*: “Era más frecuente en ella la risa que el llanto, la actividad que el descanso, el actuar que el pensar. [...] tenía escasas ideas y, lo más irritante, una carencia absoluta de originalidad” (p. 149),<sup>8</sup> ya que se limita a seguir las ideas impuestas

---

<sup>8</sup> Esto remite a la manera en que Aristóteles definió a las mujeres. Obsérvense los paralelismos no sólo en la sintaxis, sino en los conceptos utilizados: “Las hembras son más dulces, más astutas, menos abiertas, más impulsivas y más preocupadas por la crianza de sus pequeños [...]. La mujer es más compasiva que el hombre, más llorona, y también más celosa y más quejumbrosa, más crítica y más hiriente. También es más apocada y desesperanzada que el hombre, más descarada y más mentirosa, más tramposa y más memoriosa, y también más vigilante y más tímida, y en general más indecisa”. (Aristóteles, *Historia de los animales*, 608b 1-14). Nótese que la mujer está definida en contraposición al hombre. Así, Eltit retoma maneras de los clásicos y convenciones arraigadas para recodificarlas en esta novela.

por su esposo. Esto es, un cuerpo obediente a los dictados de otro, quien la hace interesarse y preocuparse por su propio cuerpo, puesto que primero se menciona que “constantemente afloraban sus deseos de obtener algún vestido, un perfume exclusivo e incluso un adorno demasiado audaz” (p. 149), pero después se enuncia: “En realidad, a ella le eran indiferentes los adornos y vestidos. Era mi padre quien le transfería sus propios deseos, a los que ella, conscientemente, accedía para despertarle el placer y la humillación [...], para perpetuar su ilusión de poder” (p. 151).

En esta descripción se incluyen juicios sobre el género femenino: la risa, la estupidez, la impulsividad, la falta de originalidad, que nos lleva a pensar en cómo la novelista presenta el cuerpo de la madre como prototípico, más cercano al canon femenino,<sup>9</sup> no sólo externamente, sino emocionalmente. Sin embargo, se observa en la última línea que la madre no es tan “simple” como se indica, puesto que, si bien es un cuerpo manipulado, controlado física y emocionalmente al imponérsele gustos, la madre se desvía para despertarle al mismo tiempo placer y humillación a su propio esposo, con el objetivo de que nada se salga de control.

---

<sup>9</sup> En este trabajo, se define *cuerpo prototípico femenino* o *cuerpo canónico femenino* al que no sólo refleja la visión aristotélica de la mujer, sino también las nuevas convenciones impuestas por el mercado a inicios del siglo XX y que empezaron a ceñirlo gracias a que fueron ampliamente difundidas durante la dictadura chilena. María de Alva Levy, quien sigue al geógrafo, sociólogo y crítico literario Henri Lefebvre, apunta: “El cuerpo tiene extensiones de sí mismo en la vida común y que la definen también, tales como el coche, la silla, los lentes y el teléfono; son parte de la persona. El espacio del cuerpo se extiende para admitirlos y hasta cierto punto se vuelven el mismo cuerpo. La relación del cuerpo con estos objetos resulta en la formación de la personalidad, son rasgos del ser y se le conoce por ellos. [...] En el caso de las mujeres habría elementos que son parte del imaginario del cronotopo femenino, tales como el sartén, la olla, la cocina, o efectos de belleza como el lápiz labial o el polvo facial. También en el mundo de la mujer hechicera están los sortilegios, la luna y las pócimas. [...] El cuerpo es una abstracción compuesta por infinidad de cosas, desde las meramente biológicas hasta las emocionales que afectan a las físicas, o bien [...] los fetiches, productos e impresiones que rodean a la persona y su cuerpo. Todas estas convergencias hacen al cuerpo ser y lo metaforizan de tal forma que no es posible distinguir estos componentes entre sí o separarlos”. (María de Alva Levy, *Memoria y escritura del cuerpo: un estudio sobre sexualidad, maternidad y dolor*, p. 76). Además, la sexualidad femenina ha estado ligada primordialmente a ser objeto del deseo masculino y de satisfacción de los instintos, de ahí que los conceptos de *esbeltez*, *belleza*, *seducción* y *juventud* estén asociados a la mujer perfecta, modelo o ideal, y sean imperativos de ésta. Por si fuera poco, la constante práctica social de los convencionalismos que se han atribuido a la mujer, como la vanidad, la belleza o la debilidad, los termina reforzando. (*Ibid.*, pp. 92, 217, 219, 223).

Los elementos banales y de consumo presentes en el cuerpo de la madre, tales como vestidos, perfumes y adornos, son extensiones importantes porque con éstos lo configura: se viste con ellos y a la vez se oculta en ellos; de tal manera que establece la forma en que quiere ser percibida por los otros y se ata a convenciones sociales. Por lo tanto, este personaje se enmascara para posicionarse como un cuerpo con belleza falsa, elaborado, simulado, efímero y “que se ha vuelto material de la moda”.<sup>10</sup> Un guiño de que la mercancía entra, transforma y consume eventualmente al cuerpo, como señala Eltit: “El cuerpo pierde valor pensante; es como mercancía. [...] El discurso sobre el cuerpo cambia y pasa a ser de consumo”.<sup>11</sup>

Así, para entender el tránsito del cuerpo de la madre en esta novela, se analizarán, como se mencionó en líneas precedentes, los estados corporales por los que este personaje atraviesa en su adultez y vejez: el cuerpo enfermo, embarazado, materno, erótico y clausurado, para mostrar los distintos discursos que emanan de éstos, ya sean sociales, económicos, políticos, etcétera, relacionados con la posmodernidad.

#### **a) El primer ataque: el cuerpo enfermo**

Desde el comienzo de la novela, el cuerpo de la madre se aprecia doliente a causa de la fiebre, aquella que “enardece” al padre para someterla sexualmente. Sin embargo, no se enuncia de qué está enfermo o infectado, pues la fiebre es tan sólo el síntoma de que el cuerpo se encuentra en combate.<sup>12</sup> Así como bajo los efectos de ésta concibió al mellizo, lo mismo sucede con la melliza:

---

<sup>10</sup> Jean Baudrillard, “Modelos y estéticas”, en Paula Croci y Alejandra Vitale, comps., *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, p. 30.

<sup>11</sup> D. Eltit, en entrevista personal, Ciudad de México, 3 de marzo, 2010.

<sup>12</sup> Eltit comenta: “El cuerpo habla; es [la enfermedad] un habla de entre las múltiples hablas posibles...: angustia, desajuste, síntoma de otra cosa”. (Entrevista personal, Ciudad de México, 3 de marzo, 2010).

Al día siguiente, el 8 de abril, el estado de mi madre había empeorado notoriamente. Sus ojos hundidos y el matiz de incoherencia en sus palabras indicaban que la fiebre seguía elevando su curso. Sus movimientos eran sumamente dificultosos, aquejados por fuertes dolores en todas las articulaciones. La sed la consumía [...]. El sudor [la] había empapado totalmente [...], y el pelo, también empapado, se le pegaba a los costados de la cara provocándole erupciones. Mantenía los ojos semicerrados, evitando la luz que empezaba a iluminar la pieza. Su cuerpo afiebrado temblaba convulso.

[...] Fue, tal vez, lo inusual de su enfermedad lo que enardeció genitualmente a mi padre cuando la vio, por primera vez, indefensa y disminuida, ya no como cuerpo enemigo sino como una masa cautiva y dócil (pp. 147-149).

La enfermedad hace que en su cuerpo cohabiten elementos contrapuestos: la sed lo consume, pero el sudor lo empapa; se mueve con dificultad debido al dolor en las articulaciones, pero tiembla de manera convulsa. Por lo tanto, nulifica su habla, su visión y su movimiento corporal. La madre ha dejado que la enfermedad se apodere poco a poco de su organismo, ya que ciertas partes comienzan a atacar a otras; además, la priva de tener voluntad propia, pues su cuerpo extenuado e indefenso toma la apariencia de ser una masa cautiva y dócil. En esta descripción hay una reminiscencia al concepto de *docilidad de los cuerpos*, de Foucault, puesto que no sólo la enfermedad la lleva a convertirse en una masa informe, sino su propio esposo, quien moldea o manipula su cuerpo con un propósito específico, acorde con sus necesidades.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado. [Se trata] de trabajarlo en sus partes, de ejercer sobre él una coerción débil, de asegurar presas al nivel mismo de la mecánica: movimientos, gestos, actitudes, rapidez; poder infinitesimal sobre el cuerpo activo”. (Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, p. 140). Como observa Leonidas Morales, Eltit retoma la crítica de Foucault en varios de sus textos (literarios y no literarios). Si bien la autora ha declarado que ella no parte de la teoría para hacer sus novelas, aunque sí considera la literatura como “un campo de citas, una zona de diálogos” (D. Eltit, *apud* Adrián Ferrero, ““Pienso en la literatura como un campo geológico, siempre dialogante””, en D. Eltit, *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*, p. 297), en este fragmento de *El cuarto mundo* se evidencia, con la mención de “masa cautiva y dócil”, la apertura de un diálogo con Foucault acerca de la microfísica del poder presente en los cuerpos. (Vid. *supra*, pp. 80-81). Este cuerpo será descrito también como una masa agrietada que aprisiona a su vez el cuerpo de su hijo: “Mi madre [...] era la masa que me había aprensado contra sus grietas, cercenando en mí la posibilidad de navegar tras mi propio naufragio” (p. 170).

El narrador comenta que no era común que la madre enfermara, sin embargo, ésta asiste por voluntad propia a lugares donde únicamente hay cuerpos de niños y ancianos con enfermedades contagiosas de las que ella se encarga de aliviar, a pesar de tenerles repulsión; lo hace para castigar a su propio cuerpo y a la vez purificarse:

Asistía a ancianos asilados y enfermos, lavándolos con sus propias manos para quedar, después, librada a su terror al contagio. Ni siquiera se permitía quitarse de encima los fuertes olores que la impregnaban. [...] Algunos de esos niños [...] tenían las cuencas vacías; ella limpiaba las cavidades taponadas de erupciones purulentas. [...] los niños, fascinados con su perfume, se abalanzaban sobre ella rasguñándola, desgarrando su ropa. Y muchos de ellos se golpeaban contra los muros, lo que causaba júbilo entre los demás. Mi madre [...] se aturdí en medio de sonidos guturales (p. 152).

Se aprecia que la enfermedad responde a un contagio al que se le teme, que se presenta previo tanto al lenguaje como a la razón, ya que durante su enfermedad su habla era incoherente, al igual que la de aquellos niños huérfanos a los que intenta curar, pues solamente emiten sonidos guturales. Además, la enfermedad es mostrada como un malestar que causa terror, olores repugnantes y que se manifiesta en gente que habita en los límites, como las mujeres, los viejos y los niños no sólo desvalidos, sino encerrados. A partir del padecimiento, la fiebre, los combates, los delirios, los desgarramientos, comenzará la creación. De ahí que el cuerpo enfermo sea el primer estado corporal por el que atraviesa la madre, quien transmitirá aquella enfermedad marginal, física y mental, a sus hijos.

#### **b) La transformación corporal: el cuerpo embarazado y materno opresor**

Al igual que una enfermedad repentina que invade al cuerpo y lo impregna comúnmente de sensaciones dolorosas, el embarazo de la madre se manifiesta como un *continuum*, puesto que sus tres hijos, desde adentro, usurpan y atacan su organismo; además, su esposo, desde afuera, la repele como si tuviera una infección contagiosa.

En el primer embarazo, el de los mellizos, tanto los cambios externos como internos del cuerpo son evidentes, puesto que la madre tiene la sensación de estar en el extremo de la condición femenina, esto es, se aleja rápidamente de un cuerpo prototípico; además se muestra confundida y desvalida, en un estado en el que el dolor ataca nuevamente:

[Comenzó] la transformación de su cuerpo que la sumió durante días en una alarmante confusión [...], tocando la piel dilatada y tensa, palpándose escindida entre la obsesión y la ansiedad. [...] Buscaba visualizar por dentro su proceso biológico para alejar de ella el sentimiento de usurpación. [...] Su caminar [era] costoso e irregular, y [reflejaba] maldad [en] su cara envuelta en un constante brillo. [...] Vio su propio ser flotando en el universo de la soledad, condenado a un lacerante y ajeno fracaso. [...] Su propio dolor le prevenía una catástrofe. Con su espalda casi partida por el esfuerzo, su cara le devolvía el terrible trabajo orgánico que realizaba. Las placas alérgicas habían destrozado su rostro (pp. 153-155).

Es interesante cómo Eltit plasma destrucción en el embarazo, un proceso en el que se piensa generalmente en la vida, el origen, el nacimiento, y no en el límite entre la vida y la muerte. Con estas descripciones físicas muestra que el cuerpo embarazado está lejos de ser un estado de plenitud para el cuerpo femenino. En sintonía, la mente de este personaje, ubicada entre el pánico y la ansiedad, empieza a crear fantasías, sueños o “terrores femeninos” (como los llama el hijo) cargados de desesperanza, con la finalidad de transmitirlos y atacar a los dos embriones, a manera de venganza, pues, sin más, los concibe como intrusos en su cuerpo. De ese modo, la madre comienza a ejercer su poder; a nutrirlos con imágenes duales que provienen de su subconsciente: “Su sueño contenía imágenes distantes y sutiles, algo así como la eclosión de un volcán y la caída de la lava. [...] dos figuras simétricas que terminaban por fundirse como dos torres, dos panteras, dos ancianos, dos caminos” (p. 148). Elementos que no se aprecian antitéticos, sino que se complementan.

Ante estas embestidas, los seres que se gestan crean sueños con retazos de imágenes híbridas, abstractas y fracturadas de lo real, que deforman el cuerpo de su progenitora y hacen

que éste poco a poco deje de funcionar: “Mi madre, perturbada, casi perdió la mitad de su cara, gran parte de su vello y la capacidad de enfocar a media distancia” (p. 153). Nuevamente se estropea lo más externo de su cuerpo: la cara, el sentido de la vista y el vello corporal, que la *protegían* de agentes dañinos; además se elimina la voluntad propia, como cuando la enfermedad invadía su cuerpo y la llevaba al límite. Así, los golpes internos, efectuados por sus hijos, causan estragos y distorsiones en las proporciones naturales de su cuerpo, lo que remite a lo grotesco, a una corporalidad sin forma, asimétrica, desmoronada y siniestra.

En este embarazo se percibe que los cuerpos involucrados compiten entre sí y combaten a muerte, tanto interna como superficialmente: el crecimiento de uno significa el declive del otro; esto remite a un ambiente donde parece imposible convivir sin destruirse. Además, para describir el embarazo, Eltit introduce léxico perteneciente a la jerga económica: “[El] sistema cerrado en que yacíamos [...], inmersos en su oscuridad artificiosa [...]. Su empresa [el embarazo] era, desde siempre, un fraude para desencadenarnos culpas” (pp. 152-153). Así, el cuerpo preñado se equipara al de una formación mercantil, es decir, a una descripción no prototípica del embarazo. De nuevo, la autora realiza un guiño para remitir al escenario económico-social imperante y asfixiante de la dictadura, en el que se encuentran sumergidos los cuerpos de los ciudadanos y de los personajes, por lo que se puede observar que, cuando Eltit habla del cuerpo de la madre, también hace referencia a Chile.

Por otro lado, en este estado, la madre se siente complacida y libre en cuanto a lo considerado por ella misma como “sus deberes sexuales”, ya que la sexualidad con su esposo ha quedado reducida tan sólo a una obligación, como menciona Foucault, una característica más de la docilidad: “El cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que

le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones”.<sup>14</sup> Por lo tanto, durante este estado, al clausurar parte de su ser sexuado y al rechazar a su pareja, también gana libertad corporal.

Sin embargo, el proceso de embarazo avanza rápidamente hacia otro cambio importante, puesto que, a la par, la madre comienza a dejar de ingerir alimentos o a hacer ayunos prolongados para autocastigarse. Esta práctica, como parte de una técnica o ritual, anuncia que prepara su cuerpo para cumplir con su verdadero objetivo, ya físico, ya simbólico, así, dentro del ritual de gestación se configura el de destrucción: “Pensaba en la muerte como el destino final de su empresa biológica y, [como se sentía en] activo suplicio [...], donaba su cuerpo en beneficio de su espíritu. La carne que tanto la había atormentado pagaba por sí misma las faltas” (p. 156), es decir, intenta morir, pero por cuenta propia, no a causa de los daños de los otros:

Las pulsaciones cardíacas eran cada día más aceleradas y le ocasionaban agudos golpes arrítmicos. Cada golpe era leído como un síntoma definitivo de muerte. [...] anuló nuestra existencia desde el instante en que nos incluyó en la ritualidad de su sacrificio [...]; no éramos más que instrumentos de los que ella se había valido para fundar una autofagia. Sentía que su propia creación gestante la estaba devorando (p. 156).

Lo anterior no sólo remite al mito clásico y universal de Cronos, quien se come a sus hijos, o al de Medea, quien mata a sus hijos pequeños (y que ha derivado en el síndrome de Medea, que puede generar una guerra interna entre la madre y el feto, por lo que ésta es incapaz de continuar con la gestación debido a sus propios conflictos psíquicos ocasionados por problemas personales y emocionales con el padre),<sup>15</sup> sino que es en esta parte donde Eltit inserta una línea para pensar en la novela misma como un cuerpo capaz de devorar o aniquilar a sus propios personajes, pero también a la autora misma, pues se recordará que Eltit en todo

---

<sup>14</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 140.

<sup>15</sup> Vid. EcuRed, “Síndrome de Medea” [en línea]. <<https://tinyurl.com/m3v35jm>>.

momento se refiere a pensar esta obra como la gestación de un cuerpo de escritura que se erige y se destruye al mismo tiempo, en una autofagia que implica aniquilar para renovarse.

En este cercano contacto con la muerte, surge en la madre el desequilibrio existencial, la desidia, el conformismo y la soledad permanente al hacerse inmune a los ataques de sus hijos: su cuerpo deja de estar en combate, a diferencia de cuando lo invadía la fiebre. Así, el suplicio del embarazo termina de la misma manera como comenzó, con dolor y violencia, pues los niños, al salir del vientre, la fracturan: “Hubo una tormenta orgánica, una revuelta celular. Todas las redes fisiológicas de mi madre entraron en estado de alerta ante el hilo de sangre que corría lubricando la salida. Mi hermana golpeaba furiosamente, atentando contra la terquedad de los huesos. [...] Creí que ambos cuerpos iban a destrozarse en la lucha” (pp. 156-157). Así, las entrañas y los huesos terminan de resquebrajarse.

El embarazo, entonces, se presenta como una etapa de iniciación, primero a la vida, luego a la muerte, y se describe como un conflicto desgarrador, en donde se mezcla lo femenino y lo masculino, entendidos como opuestos complementarios que forman una unidad con elementos límites del propio cuerpo, para finalmente ser el anunciante de un nuevo estado: el *cuerpo materno*, protagonizado en un inicio por una madre hastiada, fracturada, destruida y disconforme por haber sobrevivido. De tal modo que, si a través de los sueños —lo intangible—, pertenecientes al espacio privado, la madre transfirió la dualidad a sus hijos, a través de la leche materna —lo tangible—, les terminará de inocular hostilidad por pensarlos como usurpadores. De este modo, a manera de burla, de venganza y como condena propia, es ella la que efectúa el rito ceremonial de sembrar el nombre de sus

hijos: al niño lo nombra como el padre, pero lo apoda María Chipia,<sup>16</sup> y sin mencionar cuál es el nombre de la melliza, a ésta le causa escalofrío.

Como si el hecho de otorgar los nombres le diera una fuerza insospechada o como si fuera consciente de que con su enunciación producirá lo que ha nombrado, el instinto materno se apodera de ella tan brutalmente que le abre los sentidos para situarla en una perfecta plenitud, por lo que su penitencia previa puesta al límite rinde frutos, pues se reincorpora con un cuerpo nuevo, casi rejuvenecido, y con percepciones distintas: se recrimina haberse entregado con anterioridad al sexo, que ahora lo percibe como un acto repugnante, denigrante y fugaz, por lo que reduce definitivamente su sexualidad, sin más, a la maternidad, concebida no sólo como un proceso y placer absolutos, sino como el único rol de su vida. Por ello, protege a sus hijos de cualquier intruso, llámese las enfermedades, el propio padre o el peligro del afuera, o más bien comienza a apresarlos de un modo exacerbado, impidiendo cualquier tipo de movimiento:

El terror la cubría cuando nuestro llanto se elevaba destemplado. [...] La desconfianza, otro de sus rasgos conocidos, le impedía librarse al sueño, a la comida o al abandono de la habitación. [...]

Mi padre, que sufrió un tanto al inicio de su obsesión, pronto la desatendió pensando que sólo se trataba de una etapa más y que luego volvería a él, sumisa y deslumbrada.

[...] Para mi madre él no representaba nada: lo había desplazado a un punto neutro de su memoria (pp. 160-161).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Este nombre fue tomado del libro *Las brujas y su mundo*, de Julio Caro Baroja. (*Vid. infra*, pp. 139-140).

<sup>17</sup> Esto concuerda con el segundo tipo de mujer descrito por Gilles Lipovetsky, ya que se presenta en ella una devoción insospechada hacia sus hijos, impulsada por la fuerza de la maternidad. Este autor distingue tres tipos de mujeres o representaciones que se han construido histórica y culturalmente acerca de la mujer. La primera corresponde a la bíblica, pasiva y demoniaca; la segunda a la esposa fiel, madre devota y educadora, y la tercera a la libre de ataduras, que nunca pierde ni su seducción ni erotismo; aunque el autor especifica que este tipo de mujer está en construcción y que algunas lo hacen para ser atractivas para el hombre y los demás, es decir, están en una constante búsqueda de la belleza destinada a los otros, debido a la influencia permanente del mercado, los medios de comunicación masiva y demás convenciones o presiones estéticas imperativas que someten visiblemente a los cuerpos. (*Vid. M. de Alva Levy, op. cit.*, p. 82; G. Lipovetsky, "Dueñas del cuerpo", en P. Croci y A. Vitale, comps., *op. cit.*, pp. 191-195).

Una marca más de que el poder transita en el cuerpo de la madre; por un lado, se vuelve más dócil al cumplir con una sola función, una acorde con el pensamiento del esposo; por el otro, busca hacer uso del poder al apresar las vidas de sus hijos por completo, como si fueran de su propiedad; a ellos les muestra un cuerpo encarnizado. Además, retoma rasgos de la mujer ancestral, con un sentido de protección instintiva, como menciona Lefebvre, puesto que recurre a saberes milenarios de cura: a la melliza le oculta la marca de enfermedad presente en sus células; al mellizo le elimina la fiebre con un brebaje de hierbas.<sup>18</sup> Como se comentó, el poder acechante se instaura en los cuerpos de los mellizos cuando el instinto materno surge para someterlos. Este amor que emana asfixiante, junto con la ironía mostrada, es sentido por el narrador como el culpable de que en la casa se respire una atmósfera sumamente artificial.

La aparición de una súbita y elevada erupción en la pierna derecha de la gemela, y, poco tiempo después, una mancha turbia en los ojos de la madre, marca el inicio de su segundo embarazo, tres años después que el de los mellizos y producto de otra obligación nupcial, que dará vida a María de Alava.<sup>19</sup> Su cuerpo se encuentra al borde de sus fuerzas físicas y mentales, hastiado de haber cuidado a sus primeros hijos e incapacitado para abastecer al nuevo ser. A pesar de ello, durante la gestación le transmite a su hija también sueños llenos

---

<sup>18</sup> Estos remedios nos remiten a los saberes de las curanderas, llamadas muchas veces *brujas*, quienes hacen pócimas, infusiones, tés, entre otros, para atacar las enfermedades de manera natural y tradicional, lo cual se relaciona nuevamente con el nombre prestado de María Chipia, bruja que fue condenada al encierro perpetuo. (Vid. *infra*, pp. 139-140 y nota al pie núm. 76 de este capítulo 3). Estas mujeres ancestrales sollozan, invocan, como postula Lefebvre, y con ello hacen ritos relacionados con poderes mágico-religiosos, como apunta el crítico Mircea Eliade. Una marca más de cómo Eltit retoma espacios no hegemónicos y se enfoca en saberes heterogéneos o particulares: “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” (p. 175).

<sup>19</sup> Este nombre también lo tomó del libro *Las brujas y su mundo*, de Caro Baroja, de acuerdo con lo mencionado por Eltit en entrevista personal. Por otro lado, nótese cómo las marcas de enfermedad están presentes en el nuevo embarazo, como ocurrió con el primero. Así, como se ha comentado, los embarazos llevarán una relación muy estrecha con la enfermedad, a tal punto que se les considerará una enfermedad más o un *continuum* de ésta.

de pulsiones animales, pues, de acuerdo con el padre, la condena para la madre será tener un destino animalizado.<sup>20</sup>

De este modo, la madre se vuelve incapaz de interpretar sus estados de ánimo, que van desde sentirse horrorizada hasta sumergirse en la apatía y autocompasión, por lo que, deformada, pero impregnada de un nuevo perfume obsequiado por el esposo, comienza a deambular abatidamente por la casa. Al nacer la niña, el instinto materno, junto con el amor devoto, desaparece. A diferencia del proceso de maternidad anterior, se asquea del olor de sus propios fluidos, vitales para su hija:

Sentía que su vida carecía de sentido y arraigo. Expuesta a sucesivas transformaciones, [...] comprometiendo [...], por sobre todo, su propio cuerpo sometido a bastardos experimentos. [...] Mirando a María de Alava, su horror se duplicó al verla con la cara descompuesta por el hambre. Palpó sus pechos hinchados [...]. El olor de su propia leche le ocasionó náuseas y no pudo acercar su pezón a la boca desdentada de la niña (p. 168).

Como se observa, el olor del perfume sobre el cuerpo se prefiere al que emana del cuerpo mismo. El perfume se consolida como una extensión corporal importante de la madre, pues está siempre presente en situaciones de enfermedad o desajustes físico-mentales, como una manera de omitirlos momentáneamente, hasta que el olor se desvanezca. El suplicio del embarazo queda saldado —al menos para el padre— con este objeto de consumo que se convierte en metáfora de bienestar o armonía fugaz al enmascarar lo visible-desproporcionado.

Así, incapaz de ser un cuerpo estable, comienza en ella, tras llegar al límite, una especie de *travestismo imaginado*, una manera de adoptar nuevas apariencias:

---

<sup>20</sup> Esta concepción de la mujer por parte del esposo es de dominio y remite a una visión aristotélica, en la cual se considera que la mujer es más cercana a un animal, a lo irracional, y el hombre al pensamiento, a la razón.

Mi madre se veía en el oprobio de la pérdida y del abandono. Imaginaba legiones de mujeres cargando a sus llorosos hijos a través de montes y pantanos. Veía manadas de huérfanos hambrientos, entregados a diversos tráfico carnales. Se ponía, ella misma, en la situación de una anciana reumática y desquiciada, esperando la muerte en el asilo de las afueras de la ciudad. Suponía que su cuerpo maduro y soltero podía caer en el exceso del tacto, siendo observada desde los ventanales de su pieza (p. 196).

Es notorio cómo visualiza su cuerpo en otros condenados al sufrimiento, la enfermedad, la locura, la vigilancia permanente, la desaprobación, la obsolescencia y la muerte. De esta forma, su cuerpo busca abandonar la casa: fugarse; sin embargo, resulta interesante cómo, en vez de moverse, empieza a adecuarse a la totalidad de los movimientos de aquélla, como si se convirtiera en un objeto más, sin ningún tipo de autocontrol. Sus desplazamientos comienzan a ser mecánicos, además únicamente escucha y ve sus propias voces e imágenes: “Mi madre, como fracaso de su propia institución” (p. 170). El odio al cuerpo es inminente, ya que no sólo desea su propia extinción, sino la de su hija menor y castigar a la melliza, pues, al empezar a envidiar la belleza con la que esta última crece, intenta encubrir a toda costa este proceso, ya que no puede permitir que el atributo de su hija la haga verse como una mujer envejecida, y esto remite al mito de Electra.

### **c) El sobrepasar la opacidad: el cuerpo erótico**

Las violaciones o ultrajes al cuerpo de la madre impiden ver rastros de erotismo en los estados anteriores. Al haber reducido su sexualidad tan sólo al deber de yacer con su esposo y a atender a sus hijos, todo lo demás, lo relacionado con su cuerpo en la intimidad, lo considera inadecuado, lascivo, fuera de lo permitido según su condición de mujer, la que el esposo le ha hecho asumir. Sin embargo, el cuerpo erótico emerge al finalizar la primera parte de la novela, cuando la madre, cansada, se aleja de lo anterior para retornar a su propio cuerpo y buscar las marcas de placer y erotismo que aún existen tanto en su piel como en sus

pensamientos.<sup>21</sup> Hay un regreso a la carne y a las sensaciones negadas, en donde hace suyo su cuerpo sexuado, sus deseos y nuevas ansiedades.

Recupera estas pulsiones a través de los encuentros sexuales fortuitos que entabla, tanto en los límites de la casa familiar como a las afueras de la ciudad, con su amante, un hombre apenas dibujado por el narrador. El adulterio no sólo conllevará un cambio de estado —y quiebre— en su cuerpo, sino en el de los demás y en la narración misma, ya que da fin a la primera parte de la novela. Como este intercambio sexual se da por placer y la hace liberarse de sus prácticas familiares anteriores, su cuerpo comienza a ganar terreno y ella entra a un estado no legitimado socialmente que altera irremediabilmente la estructura primigenia: “Mi madre se entregó con él a la lujuria [...]. El intenso dolor de mi padre ante la actividad en el sexo de mi madre nos llevó desde el asombro hasta una vergüenza más crítica que todas las anteriores” (p. 204).<sup>22</sup>

Si bien no hay una descripción de los encuentros pasionales con su amante, sí se narra cómo la madre llega al éxtasis, al orgasmo, en el momento en que es descubierta por su esposo. De este modo, el cuerpo erótico no es más que la exploración, el gozo, la intimidad y una nueva manera de comunicar al otro su propia existencia. Cuando adopta esta nueva apariencia, entiende así una veta del placer, pues se muestra saturada de poder al únicamente ser ella con su cuerpo y recuperar lo que le es legítimo. De este modo, con el placer que emana de su cuerpo, incomoda a quien la ha intentado someter:

---

<sup>21</sup> De acuerdo con algunas ideas de Marcela Lagarde, se puede mencionar que este personaje narrado anteriormente sólo como mujer-ventre es una muestra de cómo se “construye la metáfora de la mujer pura, perfecta, espiritual”. (M. de Alva Levy, *op. cit.*, p. 93). Por otro lado, para esta misma autora, el erotismo no sólo se relaciona con el cuerpo físico, sino también con experiencias emocionales subjetivas o simbólicas que pueden ser conscientes o inconscientes y conllevan el goce, el placer, la alegría y la frustración.

<sup>22</sup> Puede notarse, entonces, que la madre llega así al tercer tipo de mujer enunciada por Lipovetsky. (*Vid. supra*, nota al pie núm. 17 de este capítulo 3).

Lo más abismante fue la fuerza del deseo que la invadió: imaginaba que mi padre la tomaba violentamente sobre la cama mojada y la poseía bajo los ojos del antiguo y ya olvidado amante. La profundidad de la pasión que la estaba invadiendo le otorgó un matiz que ni mi padre ni el conquistador habían visto jamás [...]; la miraron extasiados, sintiéndola ajena y desconocida [...]; pudieron observar, sobrecogidos, el clímax crispado en cada milímetro de su rostro. [...] Su expresión se topaba con el éxtasis que sólo es posible presenciar por una vez en la vida. [...] Casi no se reconocía [...]. Mi madre había entrado en un estado absolutamente profano y misterioso al descubrir el orden exacto de su deseo. El haberlo vislumbrado la hacía sentir como si en realidad lo estuviera consumando (pp. 205-206).

Así, esta mujer adulta goza de su sexualidad liberada y abierta; muestra, en definitiva, un poder irracional que la pone en perfecta plenitud mientras se encuentra en el orgasmo. Entra en comunión con lo sagrado, como menciona Georges Bataille: “Brevemente, lo sagrado es el desencadenamiento de las pasiones. Es lo contrario de la razón”,<sup>23</sup> que se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades “naturales”. Algo radical y distinto a lo que su cuerpo clausurado había percibido. El orgasmo sentido, cual arrebatado de emociones, cimbra lo narrado y dispara la imaginación, puesto que es la única vía dual, ya física, ya mental, que encuentra la madre para salir del encierro acostumbrado, en donde también visualiza marcas de desamparo, la otra cara del placer:

Entendió que el placer era una combinatoria de infinidad de desperdicios y excedentes evacuados por el desamparo del mundo entonces, pudo honrar a los desposeídos de la tierra, gestantes del vicio, culpables del crimen, actuantes de la lujuria. [...] Mi padre la poseía de un modo perfecto, con la perfección del dolor y la fuerza de los celos [...]. Sintió que el amor y el miedo la inundaban (pp. 205-206).

Sufre así una transformación corporal camaleónica, pues transita por varios cuerpos pertenecientes a los límites, condenados y reprimidos: “Semejaba una renombrada meretriz y, a la vez, una novicia con la cabeza rapada a punto de internarse en el interior del claustro.

---

<sup>23</sup> Georges Bataille, *apud* Ginés Navarro, *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, p. 163.

Parecía también una alienada recibiendo una golpiza para ser apaciguada. Era casi una mendiga a quien se le entregaba, inexplicablemente, una moneda de oro por limosna” (p. 205). De esta manera, en su pensamiento, la madre atraviesa por una especie de travestismo, en donde su propia figura se amolda a nuevos cuerpos otros, solamente posibles en el exceso orgiástico y en el estado mental ambivalente por el que transita, responsable de percibir el dominio de lo diferente, el poder de la exclusión, la violencia excesiva.

Como se ha visto, esta apertura a lo erótico marcará una liberación temporal, una lucha interna y externa, pero al mismo tiempo abrirá una fractura no sólo dentro de la madre, sino que alterará la estructura misma de la familia, puesto que los demás personajes considerarán este acto como un vicio corporal inaceptable que rompe con el orden establecido, más cercano a la locura, como menciona Marcela Lagarde, ya que cualquier acción que se lleve a cabo fuera del margen del poder que rijan a una sociedad podrá ser considerada como locura,<sup>24</sup> y que llevará a su cuerpo nuevamente al encierro y la podredumbre. Se vislumbran así esas marcas de esquizofrenia planteadas por Jean Baudrillard y Fredric Jameson, características de los sujetos posmodernos.<sup>25</sup>

Cabe resaltar que es en el afuera donde es capaz de enfrentarse con aquellos espacios íntimos, pues en los estados anteriores no había habido un desplazamiento espacial, todo ocurría a lo largo de la casa donde ella permanecía arraigada y deambulante. Después de enfrentarse al exterior, su cuerpo se adentrará de nueva cuenta a una estancia prolongada dentro de la casa-encierro, el refugio familiar al que el cuerpo vuelve de forma condicionada

---

<sup>24</sup> Vid. M. de Alva Levy, *op. cit.*, p. 110.

<sup>25</sup> Baudrillard apunta que el individuo posmoderno, al igual que el esquizofrénico, vive en la mayor confusión, en la intensidad de las cosas, sin poder discernir con claridad los límites, y Jameson plantea que una mente esquizofrénica es la que percibe de manera intensa únicamente fragmentos inconexos de la realidad o del lenguaje. (Vid. *supra*, pp. 64-67). Por tanto, esto se observa en la madre, quien advierte una realidad desarticulada, inconexa.

y como consecuencia de la transgresión. De este modo, comienza la caída en pleno despertar del cuerpo.

Entonces, este personaje descrito y percibido como prototípico en un inicio muestra con la recuperación de su sexualidad —tras haber pasado por distintos cambios corporales: su fallido sacrificio humano, su casi autofagia, el poder acechante sobre sus hijos— cómo entra en un punto álgido corporal para después iniciar un proceso de degradación y degeneración de su cuerpo, que será analizado en el siguiente subapartado.

#### **d) El último y el más liviano: el cuerpo clausurado y desmoronado**

Con el rostro amarillento-verdoso y supurante, producto de la vergüenza, la madre ingresa no sólo a la casa, sino a la vejez, su última etapa, en la que es descrita, en las ya pocas veces que aparece en la narración, como una figura inestable, limitada, penosa, una anciana abstracta e irrisoria. Es de notar cómo ya ni siquiera llega a la categoría de cuerpo, sino únicamente de figura, como si fuera una mancha en la narración.

Uno de los primeros cambios en su cuerpo es que desde su órgano reproductor un hilo de sangre comienza a chorrear y a acompañarla en su caminar. Una marca física individual y social más parecida al estigma, un castigo, que da muestra tanto de la transgresión como alteración del orden después del adulterio. Esta herida abierta que jamás cicatriza lleva a la madre a vaciarse de un elemento vital, el cual se convierte literal y metafóricamente en lo que se carga y se arrastra por mucho tiempo, lo que pesa y no desaparece, en este caso, una cadena larga y espesa, líquida y roja, que le recordará no sólo la imperfección del cuerpo, el mal funcionamiento interno y externo, sino su linaje mismo, su historia personal de vida.

La crítica literaria María de Alva Levy menciona que la *hemorragia* es un mecanismo de destrucción, puesto que la sangre que le brota y le cuelga proviene de un órgano vital

abierto, cortado, por lo que la imposibilita tanto para dar vida como para mantenerse con vida. Es un castigo al cuerpo, ya que se le restringe de deseos, voluntades y derechos. Por lo tanto, el chorro de sangre es también síntoma de la falta de voluntad corporal.

A partir de ello, este cuerpo ya distante en la narración se muestra aminorado en tamaño, enflaquecido, irreconocible, enfermo nuevamente, como si esto fuera parte de su ciclo, vacilante, decrepito, de identidad difusa, que dormita gran parte del tiempo, pide clemencia y paz para la familia, pero a la vez insulta, se acaba y se pierde, se esconde en los rincones, es decir, se acerca a la muerte.

Al enterarse de que sus hijos han cometido incesto, siente hacia ellos un repudio y un asombro matizado de dolor. Se vislumbra una actitud hosca. Observa el acto sexual de sus hijos trepada por las ventanas, mientras ellos lo ejecutan bajo su mirada. Desde la distancia, este cuerpo empieza de nuevo una vigilancia e inspección hacia sus propios hijos, comienza una mirada voyerista, por eso la consideran obscena. Es un cuerpo-ojo que penetra desde los resquicios, que se excita junto con el padre, el otro gran vigilante: “Siento los ojos de mis padres, que no se han despegado un minuto de la ranura de la antigua ventana. [...] Mis padres gimen al otro lado junto al último y pesado estertor de María Chipia” (pp. 234-235).

Luego, entra en un estado de clausura y desmoronamiento: “[El] cuerpo lacerado de mi madre [...] se destruía por la continencia” (p. 215), por lo que comienza a pegarse al cuerpo de su hija mayor, de manera simbiótica. Es por medio de este cuerpo joven que la madre se mantiene en pie, pues ya únicamente susurra, insiste, inoportuna y se troza, tal como se muestra en las siguientes descripciones: “Mi madre está cubierta de heridas personales” (p. 216). “Debí apuntalar el cuerpo de mi madre. Su cuerpo vivo y sublevado” (p. 217). “Mi madre se aprovechó de mi confusión y debí seguir apuntalándola con mis huesos forzados hacia la posición más impertinente de mi organismo. Como en cepo toda la noche. [...] Yo,

martirizada, cargando a mi madre. [...] Mi madre, rasguñando mi espalda” (p. 218). “Mi madre está profundamente dormida con su lomo pegado al mío” (p. 224).

Su funcionalidad se desploma. El peso de lo acontecido se evidencia en el desajuste físico y mental, pues en este cuerpo se instaura poco a poco la locura, la que lo hace estar fuera de todo, reír de la nada; además lo inmoviliza y lleva a su consecuente desaparición, causada por la peste, por la que tanto clama, y por el hambre a la que está expuesta junto con los demás personajes.

Este cuerpo empieza a extinguirse, a abandonarse; finalmente, no encuentra paz ni redención. Arranca como empezó: en un estado de crisis, locura y enfermedad. Es un cuerpo dependiente, al que la hija mayor tiene que cargar y soportar sus rasguños, como si se hubieran revertido los papeles y ella fuera ahora una infante. Se convierte en una extensión de aquélla, pues se le cuelga e incrusta, de la misma manera en que los mellizos se incrustaron en ella al inicio. Ya no hay eficacia en los movimientos; deja de ser económico. Ahora es lento, pequeño, frágil y desvanecido. De este modo, como ya se había esbozado, el cuerpo de la madre, debido a todos los estados corporales por los que atraviesa, puede entenderse como la nación chilena durante la época de la dictadura: ultrajada, reprimida, quebrada, abierta, convulsa, desajustada y en ruinas tras los ataques de un orden que se impone sobre ella.

### **3.1.2. El cuerpo del padre o el cuerpo no visible y siempre presente**

Sin nombre propio —al igual que la madre—, el cuerpo del padre es el menos descrito físicamente a lo largo de la narración; sin embargo, sí serán visibles ciertos cambios corporales. El padre aparece desde el inicio de la novela, pero se mostrará casi siempre de forma genérica, nada detallada; por lo tanto, es un cuerpo no visible o ausente al no haber

una descripción física. Así, lo que no se enuncia también significa, pues se configurará como un personaje omnipresente. Es el hijo quien lo presenta como una figura: “Escrutando la figura de mi padre” (p. 159), sin ningún rasgo contundente o algo propio que lo identifique. En las escenificaciones o juegos que efectúa la hija menor cuando es pequeña, el padre aparece bajo la forma de diversos seres heroicos, como si fuera un marinero, vigía, capitán o gladiador, ya que se menciona que el pelo, algunos gestos o hábitos correspondían exactamente a los del padre; sin embargo, no se mencionan detalles de éstos.

Este cuerpo o figura se irá consolidando como una estructura de poder opresora, cuyo propósito será silenciar y controlar a los demás cuerpos; por lo tanto, su importancia no radica en lo físico, sino en las acciones que con su cuerpo ejecuta, con las cuales dominará y extenderá ese poder a lo largo de las paredes de la casa familiar.

Como la madre, encarna también los cánones de su género, pues se siente complacido por tener una condición de hombre, ya que esto “le deparaba un destino estable e iluminado en su dignidad” (p. 167), de acuerdo “con sus designios genéticos” (p. 197); es decir, un rol completo, a diferencia de su esposa, a quien le tiene lástima por el destino animalizado e irracional que, según él, le corresponde, en contraposición al hombre, caracterizado por la razón. Puede verse cómo se continúa así el sistema binario del que habla Baudrillard, el cual no sólo está presente en las concepciones entre hombre y mujer,<sup>26</sup> sino que permite que haya este uso determinado de poder.

Entonces, se sabe de este cuerpo a través de su manera de comportarse con la madre primero y con sus hijos después; en sus actos se puede observar el poder que emana y la violencia que ejerce. De modo que éstos configuran su cuerpo, pues utiliza los actos sexuales

---

<sup>26</sup> *Vid. supra*, p. 63, acerca de la lógica binaria, y la nota al pie núm. 8 de este capítulo 3, sobre la definición de la mujer en contraposición al hombre.

para someter a su esposa, vista como un objeto, y la vigilancia hacia sus hijos para demostrar su dominio. De acuerdo con Foucault, este cuerpo es quien está facultado para castigar y controlar, pues son cuerpos vistos como si fueran de su propiedad, a quienes intenta ceñir a los estándares sociales establecidos.

Los disturbios, como los golpes a los enseres, la violencia y el odio con el que levanta la voz en cada pleito, también se presentan como parte constitutiva de su vida: “La ira de mi padre estallaba como la disolución final de una estrella quemada. Su autoridad contrariada golpeaba la casa dando alaridos y sumiéndonos en la angustia al constatar nosotros que lo unía a mi madre la vertiente del odio” (p. 195), puesto que le funcionan para mantener, según él, el equilibrio en la casa y recordar quién manda. Estas disputas le son primordiales porque con ellas lleva a cabo sus anhelos bélicos, “de los que salía no sólo indemne sino también triunfante. [Así eran] los efectos devastadores con que la figura paterna castiga a su rebaño” (p. 197). Nótese cómo vuelve a ser descrito únicamente como una figura, que controla de manera autoritaria.

Se advierte, entonces, que el padre es “la trampa primera y la más corrosiva [...], quien la había utilizado [a la madre] vilmente para reafirmarse ante los demás, obligándola a cumplir gestos para él sin considerar sus propios deseos o aptitudes” (p. 168). Su objetivo es opacar a la madre, obligarla a asumir una condición por debajo de él, por lo que se evidencia que este padre intenta sacar una ventaja para sí al imponer el dominio masculino, una virilidad dañina, pues ha fabricado a su esposa toda vez que controla sus movimientos, como refiere Foucault. Además, se menciona que sólo se complace con “pequeñas e insignificantes manías placenteras que siempre lo dejaban sumido en una avidez tal que no era capaz de saciar el alcohol, ni el refinado lujo, ni siquiera el cuerpo” (p. 161).

Este padre posee un gran culto hacia la belleza, ya que prefiere los cuerpos canónicos inamovibles; por ello no soporta que la madre se deforme en cada uno de los embarazos, pues, además de que esto no lo puede controlar, deja de ser atractiva físicamente al quedar fuera de los estándares de belleza y delgadez impuestos a las mujeres:<sup>27</sup> “[Mi madre] estaba cierta de que mi padre cursaba su lascivia en alguna desconocida, pero esto sólo lo confirmaba un aspecto femenino despreciable que la rebajaba en cuanto madre” (p. 161). Aunque sí se muestra complacido cuando ésta se vuelve hacia el cuidado de los niños ciegos del asilo y de sus propios hijos, pues lo concibe como parte de su rol: “En algún lugar su mente se llenaba de orgullo al verla asumir tan meticulosamente su función maternal, confirmándose en él la impresión de que ella encarnaba plenamente la imagen de la tan anhelada mujer ancestral” (p. 160). Es decir, desde la visión del padre, esta mujer se acerca más a lo espiritual, a la pureza.<sup>28</sup>

Asimismo, tiene una gran devoción al lujo exacerbado: en varios momentos muestra una notable inclinación hacia los perfumes, los vestidos caros para su esposa, las telas de seda, etcétera, elementos que responden a una situación de encubrimiento, de falsedad del cuerpo; objetos de consumo de primer orden para el padre, que, como sugiere Lipovetsky, son parte de esta lógica o *economía frívola* basada en el bienestar o confort, la funcionalidad y el

---

<sup>27</sup> Es esta estética de la delgadez planteada por Lipovetsky: “¿Cabe ver en el culto a la delgadez-juventud un instrumento para aplastar social y psicológicamente a las mujeres? [...] Con toda seguridad, las mujeres son mucho más ‘tiranizadas’ que los hombres, se implican en mucho mayor medida que ellos en el ideal del cuerpo desprovisto de grasa. [...] [Hay una] desvalorización del modelo de la mujer rolliza [...]. El reinado de la delgadez [...] expresa la negativa a identificar el cuerpo femenino con la maternidad”. (G. Lipovetsky, *op. cit.*, pp. 192-194). “En esta cultura que se ha vuelto lipófoba, ‘no hay nada como la delgadez’ [...]. El orden de lo ligero no se reduce ya a una actitud individual ante la vida o ante los demás. Se impone ahora como modo de funcionamiento económico y cultural global”. (G. Lipovetsky, *De la ligereza. Hacia una civilización de lo ligero*, pp. 9-10).

<sup>28</sup> Para la investigadora Bernardita Llanos M., el signo *mujer* fue funcional al proyecto de nación y de familia puesto en marcha por la dictadura. “En éste la esposa aparecía como un conjunto de virtudes entre las que la obediencia y la fidelidad al jefe del hogar eran las muestras de superioridad espiritual de la mujer frente al hombre”. (B. Llanos M., “Pasiones maternas y carnales en la narrativa de Eltit”, en *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*, pp. 110-111).

placer.<sup>29</sup> De este modo, una de sus excentricidades radica en salir a abastecer de camisas de seda a su hijo, una actividad que lo hace abstraerse durante horas: “Extasiado por los pliegues, las yemas de sus dedos recorrían la superficie de las prendas con la precisión de una caricia íntima y con el temblor de una pertinaz impotencia” (pp. 113-114).

Es notorio cómo en esta descripción se perciben rasgos de erotismo en el padre; sin embargo, sorprende que sea un objeto y no otro cuerpo el que provoque este tipo de goce o experiencia íntima. Así, los ojos se le iluminan al observar la tela, tenerla entre sus dedos, como si fuera una persona; su única finalidad es conocer aguzadamente tan sólo su calidad, resistencia y belleza. Si bien esta descripción solamente hace referencia a la tela, parece como si el contacto fuera con un cuerpo sin ropa, lo que acentúa esta “lógica del placer individual por los objetos del mercado”.<sup>30</sup> Es interesante cómo este tipo de tela también funciona como una extensión o prolongación artificial del cuerpo del padre, algo que lo caracteriza y que parece ser parte de su piel.

Es la seda la que encubre el cuerpo de su hijo, una mercancía que lo viste y, por ende, lo sustituye, de tal modo que el padre le transfiere también sus propios deseos y, con ello, intenta perfeccionarlo. Nuevamente, esto recuerda tanto a Baudrillard como a Foucault, ya que el padre manipula la vestimenta de su hijo con el propósito de modificar su aspecto o sofisticarlo y hacerlo no sólo hábil u obediente, sino funcional en este sistema de consumo:

---

<sup>29</sup> Vid. G. Lipovetsky, “El placer del valor de uso”, en P. Croci y A. Vitale, comps., *op. cit.*, pp. 86-87.

<sup>30</sup> P. Croci y Alejandra Vitale, “Prólogo”, en *op. cit.*, p. III. “Debido al impulso del neoindividualismo, salen a la luz nuevas formas de consumo dispendioso, que tienen mucho más que ver con el régimen de las emociones y las sensaciones personales [...]. A través de los dispositivos costosos, hombres y mujeres se esfuerzan [...] por experimentar emociones estéticas o sensitivas, no tanto por hacer exhibición de riqueza como por vivir momentos de voluptuosidad. [...] Invitación a las delicias de los cinco sentidos, el lujo se identifica tendencialmente con la fiesta privada, con una fiesta de los sentidos. La búsqueda de los goces privados ha ganado de la mano a la exigencia de ostentación y de reconocimiento social: la época contemporánea ve afirmarse un lujo de tipo inédito, un lujo emocional, experiencial, psicologizado, que sustituye la primacía de la teatralidad social por la de las sensaciones íntimas. [...] El lujo tiende a ponerse al servicio del individuo privado y de sus sensaciones subjetivas”. (G. Lipovetsky y Elyette Roux, “El lujo emocional”, en P. Croci y A. Vitale, comps., *op. cit.*, pp. 99-100).

lo aprisiona en una tela de lujo sin muchas opciones de salida, simplemente para cubrir su necesidad de embellecerlo y distinguirlo.

Este rechazo a los cuerpos naturales, sin nada de simulación o apariencia, será algo muy particular del padre, pues siempre preferirá los cuerpos atados a las convenciones sociales específicas y a los objetos del mercado; sólo estos cuerpos serán considerados por él como perfectos. Así, el cuerpo del padre se asemeja al cuerpo represivo de la dictadura. Es un cuerpo sin cuerpo que juzga y domina a los cuerpos femeninos y no prototípicos; es más cercano a la dictadura en tanto esquema patriarcal, que va ejerciendo violencia a su alrededor, intentando hacer a los demás a su imagen y semejanza.

#### **a) Siempre acechante: el cuerpo que vigila en la paternidad**

Cuando sus hijos mellizos son pequeños, la función que efectúa esta figura paterna es la de vigilarlos dentro de la casa. Por lo que su cuerpo se percibe exclusivamente como ojo: “El gran cautelador de nuestra integridad” (p. 165).

Al estar siempre atento a estos cuerpos en desarrollo, vigilando su crecimiento y obsesionado con su perfección corporal, le llega un temor paterno cuando la melliza logra pronunciar su primera palabra antes que su hermano; por lo que no sólo mira de manera hostil y decepcionante a su hijo por no haber aventajado a su hermana, sino que piensa que éste tiene una falla física que él le ha transmitido. Queda horrorizado y, como si controlara las fases de desarrollo de su hijo, lo obliga a realizar otra actividad. Tomando en cuenta a Foucault, efectúa una corrección del cuerpo a la mayor brevedad porque quiere la máxima eficiencia; además, no puede permitir que una mujer tome ventajas corporales. De este modo, reforma o disciplina los cuerpos que considera de su pertenencia.

Con su hija menor, la vigilancia es mucho menos notoria, o más bien nula, justo porque ella se parece a él. Al contrario de la vigilancia mostrada hacia sus dos primeros hijos, el padre cumple con la función canónica de la paternidad, pues juega con ella, la guía, le gusta cómo es, está más tiempo a su lado. De hecho, la llegada de este nuevo ser le confirma su rol como padre, su designio genético: lo alegra y lo complace. El estar adentro, inspeccionando a cada miembro, lo libra también del afuera, que le genera inseguridad y temor, pues se narra que las casas de la ciudad lo oprimen hasta llevarlo a sentir un desamparo infantil; es decir, aquel espacio es inconmensurable y, por tanto, no está hecho a su medida, como sí lo está su casa. Por eso, la llegada de la niña lo mantiene seguro en el adentro, donde puede controlar.

El acecho permanente comienza cuando descubre que los gemelos han cometido incesto. Junto con su esposa, permanece pegado a las ventanas del cuarto en donde los hijos llevan a cabo sus encuentros sexuales. Ambas figuras, el padre y la madre, habían desaparecido de escena; sin embargo, regresan de esa manera voraz y a la vez nada delimitados corporalmente, sólo como un cuerpo-ojo. Retomando a Foucault, es más seguro vigilar que castigar mediante la fuerza o la violencia, puesto que se puede considerar como un poder menos corporal, en apariencia, ya que parece no estar; sin embargo, es más físico, porque realmente sí está presente.<sup>31</sup>

De este modo, su presencia sigue manifestándose, vigilando conductas y comportamientos sexuales que escapan a lo convencional. Es, quizá, aún más violento. Se convierte así en alguien que, sin más, inspecciona los actos de sus hijos. En palabras de la

---

<sup>31</sup> Vid. M. Foucault, *op. cit.*, p. 182.

melliza: “Mi padre se ha convertido en un insoportable voyerista” (p. 222), quien empieza a ser partícipe de otras intimidades.

### **b) Fuera de límites: el cuerpo falible y obsceno**

El haber observado a su esposa en pleno acto sexual con su amante es lo que provoca otro cambio de estado en este cuerpo, ya que el padre se percata de que ha quedado excluido de cada uno de los actos de la madre. Así es como pierde el control, pues no sólo se da cuenta de que ya no puede dictar o manipular el comportamiento ni los pensamientos o las sensaciones de los miembros de su casa, sino que no puede controlar su propio cuerpo en todo momento, pues de manera involuntaria el vómito, la orina, las lágrimas y el sudor salen de éste; es decir, los fluidos inesperados comienzan a signar este cuerpo como imperfecto, visceral e invadido de miedos primigenios, puesto que se aleja de las convenciones sociales imperantes:

Creyó que el vómito lo aliviaría y que, después, todo habría terminado. Cuando vio los restos sobre la cama, resbalando hasta el piso, percibió que apenas cruzaba el umbral hacia una pesadilla.

Imaginó la desnudez de mi madre exigiendo la plenitud al otro cuerpo. Ese pensamiento visual le originó un chorro de orina que escurrió tibiamente, irrigando sus piernas. Exudó lágrimas y sudor, frío y espanto, mientras una parte de él moría definitivamente en medio del espasmo de la dolorosa herida mortal (p. 205).

Al igual que sucede con la madre, quien se asquea de sus propios fluidos, como la leche materna, las secreciones del cuerpo del padre anuncian dolor y muerte, ya que no se visualiza un encubrimiento del cuerpo a través del perfume, del que tanto gusta este personaje. La presencia de estos fluidos muestra cómo el cuerpo del padre no sólo está compuesto de carne o de telas, como la seda, que lo envuelven, sino de líquidos internos que irrumpen

violentamente para comunicar malestar o desestabilización, aquello que se intentaba disimular.<sup>32</sup>

Al subvertirse el orden, el padre decide el encierro para ocultar dicha humillación; entonces, toda la familia se permite cualquier tipo de excesos, simulaciones y travestismos al sentirse insatisfechos con su estar en el mundo, con lo que éste les impone. Empiezan así distintos tipos de prácticas: el padre comete incesto con su hija menor.

[Mi madre] me ha confesado que su devoción [del padre] al placer ha abierto las puertas a este desastre que conjuga casi todas las plagas. [...] Siente que María de Alava está coludida con mi padre. [...] Me ha dicho en secreto que mi hermana [María de Alava] incita carnalmente a mi padre, [...] afirmó que jugaban el juego completo (p. 223).

Además, comienza a tener comportamientos sexuales particulares, pues hace gestos poco tradicionales que refieren a órganos sexuales, esto es, gesticula e imita partes erógenas del cuerpo: “Mi madre habla soezmente de su orificio. Lo compara con el nuestro e induce a mi padre a tomar partido. [...] Mi padre, demasiado hambriento, evoca la exactitud del orificio, y su boca ulcerada imita un vasto genital. Mi madre se ríe y dormita casi enseguida” (p. 238). Así, como apunta Giorgio Agamben,

lo obsceno no es más que la ausencia de gracia: «Lo obsceno es un modo del ser-para-el-otro que pertenece al género de lo no agraciado [...]. Aparece cuando uno de los elementos de la gracia es obstaculizado en su realización [...], cuando el cuerpo adopta posturas que lo despojan por completo de sus actos y muestran al desnudo la inercia de la carne».<sup>33</sup>

En esta dirección, Baudrillard señala:

Ya no es la tradicional obscenidad lo que está oculto, reprimido, prohibido o es oscuro; por el contrario, es la obscenidad de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible

---

<sup>32</sup> En la entrevista personal, Eltit comenta que los fluidos pueden verse como “contaminación, uniones, excedentes corporales muy vigilados por la cultura, reprimidos”.

<sup>33</sup> Giorgio Agamben, “Desnudez”, en *Desnudez*, p. 98.

que lo visible. Es la obscenidad de lo que ya no tiene ningún secreto [...]. La obscenidad empieza cuando no hay más espectáculo, no más escena. Cuando todo se vuelve transparente y visible de inmediato [...]. Ahora nos encontramos en una nueva forma de esquizofrenia [...]: demasiada proximidad a todo [...]. El esquizofrénico queda privado de toda escena, abierto a todo a pesar de sí mismo, viviendo en la mayor confusión. [Él] mismo es obsceno, la obscena presa de la obscenidad del mundo. [...] Es el fin de la interioridad y la intimidad.<sup>34</sup>

De esta forma, el padre, con la boca ulcerada, la frente hundida y el sonido metálico y cruel de su voz, entra a la etapa de la vejez, cobijado en un rincón de una de las habitaciones y desesperado por el hambre; también insulta a sus hijos, como un cuerpo esquizofrénico: “Mi padre, atacado de insomnio, habló emitiendo alarmantes juicios. ‘Ancianos abstractos’, los nombra María de Alava” (p. 218). “Mis padres, demasiado distantes, parecen ya fuera de todo” (p. 228). “Me compadecí por sus figuras ya penosas” (p. 212). Éstas serán las últimas menciones al cuerpo del padre, quien abandona la casa junto con su esposa. Ambos terminan siendo descritos tan sólo como figuras diluidas y ominosas, hostigadas por el paso del tiempo y sus propias perturbaciones, que los hacen estar fuera de sí. Ambos personajes, en este estado, nos remiten a los sujetos con los que Eltit interactuó en sus trabajos de arte experimentales, como *Traspaso cordillerano* y *Zonas de dolor III*, pues son sujetos alejados del centro, vagabundos, con desórdenes mentales y de lenguaje, figuras con las que seguirá experimentando en su quehacer literario posterior.<sup>35</sup>

### 3.1.3. Los cuerpos de los mellizos o el inicio del movimiento

En la entrevista realizada a Eltit en marzo de 2010, cuando le pregunté sobre qué papel jugaba el cuerpo en *El cuarto mundo*, lo primero que mencionó fue que consideraba esta novela

---

<sup>34</sup> J. Baudrillard, “El éxtasis de la comunicación”, en Hal Foster, ed., *La posmodernidad*, pp. 194-196.

<sup>35</sup> *Vid. supra*, p. 38 y nota al pie 34 del capítulo 1.

como más creativa que las otras, donde la ficción se mezclaba con lo conceptual; en la que ella sólo estaba pensando en la pareja por excelencia, por lo que elucubró algunas combinaciones y finalmente se decidió por los hermanos mellizos: un hombre y una mujer. Así, me dio a entender que este par de personajes fue concebido como un principio dual o una forma con dos columnas. Por lo tanto, el análisis de los estados corporales de estos personajes se llevará a cabo de manera conjunta; se compararán y se contrastarán.

#### **a) En el vientre-origen: cuerpos nonatos y clausurados**

Gestados en dolor y productos de distintas violaciones, los cuerpos nonatos de los mellizos, descritos tan sólo como larvas, empiezan a crecer dentro del organismo rojizo, viscoso y estrecho de la madre, el cual no sólo los cerca, sino les transfiere sueños duales, episodios de obsesión, ansiedad, enfermedad y miedo al exterior. Sin que el mellizo tolere este estado de encierro, empieza su conformación corporal y mental; se nutre de lo que mira, observa y escucha del afuera, por lo que no únicamente el dolor, sino la angustia son lo primero que se instala en este cuerpo. Del otro lado, el cuerpo de la melliza se nutre de lo que toca. Así, el sentido de la vista, el oído y el tacto comienzan a estar presentes desde el momento de su concepción; esta capacidad de percibir, como menciona Giorgio Agamben, enuncia una perfección del cuerpo.<sup>36</sup> Por tal motivo, experimentan terror ante la posibilidad de quedar ciegos por culpa de todo lo que les transmite su propia madre. Las agresiones y el dolor sufridos dentro de este primer hogar materno, al que están ligados cada uno por un cordón, harán que el mellizo comience a narrar su experiencia vital, así como a describir su cuerpo, el de su madre y el de su hermana.

---

<sup>36</sup> Vid. G. Agamben, "El cuerpo glorioso", en *op. cit.*, p. 119.

Recibí el sueño de mi madre de manera intermitente. El color rojo de la lava me causó espanto y, a la vez, me llenó de júbilo como ante una gloriosa ceremonia.

Llegué a entender muy pronto mis dos sensaciones contrapuestas. Era, después de todo, simple y previsible: ese 8 de abril mi padre había engendrado en ella a mi hermana melliza (p. 148).

Al igual que en la madre, en este ser se visualizan los opuestos complementarios, pues se trata de un sueño que causa espanto, pero a la vez júbilo. De este modo, es obligado a recibir no sólo sueños cargados de “terrores femeninos”, como él los nombra, sino a otro cuerpo. Esto hace que el mellizo se vaya conformando como si fuera una extensión de su propia madre, a semejanza de ella, con características físicas e internas duales, ya que él siente, al mismo tiempo, dos tipos de sensaciones ante estas imágenes oníricas, que anuncian el rito ceremonial de la otra fecundación. Así, entenderá que a partir de ahí coexistirán él y su hermana melliza, su parte femenina.

Estos sueños también le provocan ansiedad y un hambre infernal que solamente sacia “abriendo compuertas somáticas que aún no estaban preparadas para realizar este trabajo” (pp. 148-149). La mención de las compuertas apunta que este ser aún es inorgánico, atrapado en otro cuerpo, cautivo, pero que, simultáneamente, se apodera de los suministros del otro, como si fuera una máquina devoradora que, al saciar su apetito, se queda en una calma absoluta.

La aparición de otro cuerpo junto al suyo es un castigo para el mellizo —al igual que los sueños—, pues esta presencia no es más que otro invasor, quien lo hace cambiar nuevamente su estado físico y emocional, porque lo limita aún más y descompone su individualidad en ese “triángulo anómalo y desesperante” (p. 155):

Fui invadido esa mañana por un perturbado y caótico estado emocional. La intrusión a mi espacio se me hizo insoportable [...]. No sólo estaba impelido a soportar un cuerpo interior humedecido por sustancias espesamente rojizas, sino que debía, además, recibir

paralelamente un cuerpo exterior que se formaba junto a mí. [...] Las formas femeninas, dominantes en la escena, lanzaban mensajes incesantes. [...] La instalación del dolor entre nosotros fue la primera forma de entendimiento que encontramos (pp. 148, 155).

Los cuerpos de estos hermanos siempre se desplazan en las aguas del vientre materno en sentido inverso para no encontrarse o, más bien, para que el varón logre evadir a su hermana, pues ella siempre está en su búsqueda, a veces de manera acechante y brusca; sin embargo, su fragilidad no le permite alcanzarlo:

Mi hermana era más débil que yo [...], esto se debía al tiempo de gestación que nos separaba; pero aun así era desproporcionada la diferencia entre nosotros. Parecía como la enfermedad agravada de mi madre y el poco énfasis desplegado por mi padre en el curso del acto hubieran construido su debilidad. [...] Mientras yo batallaba en la ansiedad, ella se debatía en la obsesión (p. 150).

En las aguas maternas, el contacto entre los cuerpos opuestos complementarios (masculino/femenino, fuerte/débil, ansioso/obsesivo) de los mellizos ocurre cuando ella se estrella con su hermano, quien de manera súbita entiende que su hermana y su madre están atadas por otro vínculo: la complicidad, pues la madre le ha transmitido dos sueños clave sólo a su hija, con lo cual el mellizo se siente completamente ajeno al cuerpo de su madre. Así, apelando a su lado obsesivo, él se da a la tarea de comenzar a pensar.

Es importante esta configuración del cuerpo del mellizo debido a que aquella larva en crecimiento ya no sólo parte del sentido de la vista para mostrar como narrador todo lo que percibe —de manera omnisciente—, sino cómo de pronto comienza a valerse de los pensamientos y, con ellos, comprende realmente las intenciones de la madre. Aparece esta diferente función corporal: la intelectual.

Con estas nuevas características, su madre impone una barrera imaginaria al cuerpo del varón; pues ésta le tiene temor y pánico. Lo anterior hace que el cuerpo de la hermana cobre

fuerza, es decir, los papeles se invierten: ella se vuelve segura y él comienza a transitar en la inseguridad.

Cuando la madre les transfiere los relatos de enfermedad, altera corporalmente a sus hijos: la hermana tiembla durante horas y él busca protegerse junto al cuerpo de ésta. Se encuentran así en un encierro obligatorio, en un espacio clausurado que les causa temor. Ante esto, a manera de venganza, los nonatos crean sueños líquidos para ella “con retazos de imágenes fracturadas de lo real. Nuestros sueños eran híbridos y lúcidamente abstractos, parecidos a un severo desajuste neurológico” (p. 153), con el objetivo de destruir interna y externamente el cuerpo de la madre. Esto recuerda a los cuerpos descritos por Eltit en 1974 en Chile: sometidos por un nuevo orden y circulando por un borde móvil, en donde aprenden a destruirse, por lo que la autora traza un paralelismo entre los cuerpos de los gemelos y los de los ciudadanos bajo la represión militar.<sup>37</sup>

Luego, el hermano permite un nuevo roce con su hermana: con un impulso desgarrador, obsesivo y procaz, ella “se frotó contra mi incipiente pero ya establecido pudor [...] en una sola dirección. [...] Mi hermana se quedó súbitamente inmóvil, extrañamente apacible, y allí, teniéndome acorralado, realizó su primer juego conmigo” (p. 154).

En este fragmento no sólo se observa la primera mención de alguna parte de su cuerpo ya formada, en la cual la autora usa la metonimia (“incipiente pero ya establecido pudor”), sino también el primer encuentro físico que tienen los mellizos, narrado de modo velado, sin explicitar abiertamente un acto sexual; es la hermana quien lo induce, de manera curiosa, pero también obsesiva y acosadora; la unión de estos cuerpos se plasma como una guerra en un campo de batalla.

---

<sup>37</sup> Vid. *supra*, pp. 30-31.

Al empezar a crecer, el espacio entre los cuerpos de los mellizos se estrecha y los frotos entre ellos son más constantes, aunque luego optan por la inmovilidad total:

Pronto me enfrenté a la saturación. [...] Apelamos a una última y humillante alternativa: mi hermana se puso debajo de mí, aumentando más la presión. Nuestros cuerpos empezaron a sufrir. [...] Mi hermana sufría todo mi peso y hacía desesperados esfuerzos por soportarme. Yo, a mi vez, estaba comprimido por las paredes que me empujaban, más aún, sobre ella (pp. 155-156).

Entonces, estos cuerpos nonatos se encuentran en un estado de clausura, en el que el dolor, la angustia, el miedo y la saturación se incrustan y empiezan a ser parte de ellos. Nótese que el dolor es la primera forma de comunicación entre los mellizos.

A través de estos cuerpos, se vislumbra no sólo un desajuste familiar, sino social, en donde Eltit vierte, de modo implícito, cuestiones en boga del entorno político-social de Chile dictatorial, pues, como menciona la crítica Erna Pfeiffer, las narradoras chilenas introdujeron el cuerpo y sus funciones biológicas para denunciar la represión, el autoritarismo, la sexualidad, la conformación de la identidad, el encierro, etcétera.<sup>38</sup> Es decir, el cuerpo biológico se imbrica con el político, y, por tanto, ambos hablan del poder.

Además, los opuestos complementarios que se observan en estos cuerpos marcan, como postulan Jean-François Lyotard, George Yúdice y Alfonso de Toro, diferencias, otredades, aperturas, heterogeneidades que no se excluyen, sino que se integran para cohabitar en un mismo tiempo-espacio.<sup>39</sup> Esto traerá consigo una nueva transformación corporal, la cual se analizará en el siguiente subapartado.

---

<sup>38</sup> *Vid. supra*, p. 42.

<sup>39</sup> *Vid. supra*, pp. 62, 68-69, 74.

**b) En el afuera: cuerpos nacientes, enfermos y fragmentados**

La descripción del parto es igualmente caótica. Oprimidos en las paredes del vientre, buscando la supervivencia, la melliza “huye” hacia el túnel de salida, no sin sentir una tempestad orgánica y celular: “Todas las redes fisiológicas de mi madre entraron en estado de alerta ante el hilo de sangre que corría lubricando la salida” (p. 156). Nótese cómo la sangre, el color rojo al que remite, anuncia lo violento del acto de nacer:

    Mi hermana golpeaba furiosamente, atentando contra la terquedad de los huesos. Yo, librado al pánico, me curvaba alarmado por el trágico espectáculo. La violenta acometida terminaba por destruir mis anhelos de armonía en el derrame de la sangre que me envolvía, precedida de un terrible eco (p. 157).

Casi asfixiados, a punto de destrozarse en esta lucha animal, salen estos cuerpos escindidos: “Las manos que me tomaron y me tiraron hacia afuera fueron las mismas que me acuchillaron rompiendo la carne que me unía a mi madre. [...] El roce con las piernas de mi madre me preparó a la áspera tosquedad de la piel adulta” (p. 157).

Este primer contacto con el cuerpo externo de la madre muestra la diferencia tan abrupta entre el interior y exterior; de tal suerte que el segundo es más violento que el primero y está lleno de condiciones atroces, cercanas al terror. Asimismo, la destrucción hecha por los mellizos para poder llegar al exterior es una marca más de que estos cuerpos no conocen el estado de reposo al estar siempre en pugna por la supervivencia, sin importarles la rotura de cualquier otro organismo.

En el afuera, descrito por el mellizo como frío, enajenante y vulgar, estos cuerpos se cubren de una angustia más abrupta que la del estado anterior, pues se encaran con una realidad corporal más consciente y peligrosa: el exterior deja de tener proporciones humanas, sólo perciben fragmentariamente tanto sombras como voces. Entienden entonces que sus

cuerpos deben adecuarse a este nuevo sitio ajeno, desde el cual la madre les transmite hostilidad a través de la leche materna, en vez de una restauración corporal, por lo cual entran a otro encierro y sometimiento: “Las miradas que nos acechaban a todas horas me llevaron a despreciar el espacio público” (p. 158). Siguiendo a Foucault, se instala esta vigilancia que anuncia que están entrando a otro sistema, al entramado de las relaciones sociales de poder.

El mellizo desarrolla el sentido del olfato, pues el único olor que soporta es el de su hermana, el cual le sirve para que sus extremidades se muevan en su búsqueda. El tacto se convierte en una devoción para la hermana, ya que cede ante cualquier parte del cuerpo de los otros. El mellizo menciona sobre su hermana que “su docilidad era fascinante; [...] su cuerpo se subordinaba al mío” (p. 158). A él, el tacto o el toque de los demás lo altera como la muerte, puesto que “el otro constituía el posible gesto homicida de una destrucción” (p. 157). Esto se observa en el momento en que su madre los toca para darles 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. Su mano afilada recorrió mi cara y dijo: “Tú eres María Chipia”. Mi hermana tuvo un escalofrío pero, apacible como era, cedió a la mano en su cabeza y a su nombre otorgado según la ley. Mi ser sublevado y enfermo se ubicó en el epicentro del caos (p. 158).

Llamar al niño legalmente con un nombre de varón, el cual coincide con el del padre (sin que el lector nunca llegue a saber de qué nombre se trata), y de manera no legal con uno de mujer le otorga nuevas características corporales, tanto internas como externas. Este acto de habla performativo que efectúa la madre sobre su hijo surte un efecto inmediato en él, pues el sobrenombre de María Chipia apela a lo no establecido ni prototípico; así, el discurso producirá lo que nombra.

Además, se evidencia cómo la autora toma elementos de otros textos para elaborar algo nuevo en el suyo. El nombre de María Chipia, como se comentó, fue extraído del libro *Las brujas y su mundo* (1961), del historiador y antropólogo Julio Caro Baroja (sobrino de Pío Baroja),<sup>40</sup> quien expone el caso de las brujas de Zugarramurdi, un proceso inquisitorial acontecido en Logroño, España, en 1610, el cual juzgó a varias personas de Navarra y del País Vasco, en su mayoría mujeres, por ser sospechosas de haber cometido brujería; María Chipia fue una de las procesadas —descrita por Caro Baroja como una de las dos brujas maestras más conocidas—, pero, como confesó sus culpas con lágrimas en los ojos, solamente fue condenada a “cárcel y hábito perpetuo”, a diferencia de otras seis personas que fueron quemadas vivas en la hoguera.<sup>41</sup>

Esta intertextualidad impregna a la novela de discursos ásperos por ser un nombre perteneciente a minorías oprimidas históricamente procesadas y condenadas a permanecer en el encierro perpetuo (o la hoguera) por los actos *sui generis* con los que se les asocia, como los aquelarres, los rituales paganos, los hechizos, las fornicaciones, los adulterios, etcétera. Así, Eltit retoma una referencia histórica y particular para resignificarla, como una

---

<sup>40</sup> Estos datos se obtuvieron de la autora en la entrevista personal de 2010. (Cf. L. Morales T., *op. cit.*, pp. 41, 66-67; Mary Green, *Diamela Eltit. Reading the mother*, p. 78). Cuando le pregunté a Eltit sobre cuál era la conexión entre este nombre y el cuerpo del mellizo, me contestó que en la linealidad esto se relaciona con los sujetos críticos, las personas procesadas que murieron y la atmósfera inquisitorial. Resaltó que ella veía muchas conexiones culturales que sabe que no están resueltas en el texto mismo y que, a fin de cuentas, no es importante darles respuesta, sino que simplemente estén ahí presentes.

<sup>41</sup> Julio Caro Baroja, *Inquisición, brujería y criptojudasmo*, p. 242. Este proceso inquisitorial fue sumamente conocido a lo largo del siglo XVII en España, pues hubo varias ediciones y reimpresiones de la *Relación* del auto de fe, y tuvo tanto ecos artísticos como literarios. En 1811, el comediógrafo y poeta español Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) llevó a cabo una nueva edición anotada del auto de fe con el objetivo de criticar fervientemente a la Inquisición por cometer esos actos brutales. En un primer momento, Caro Baroja menciona que el pintor Francisco de Goya, gran amigo de Moratín, pudo haberse inspirado en aquella edición para realizar varios cuadros con temática de brujería, algunos de ellos pertenecientes a la serie *Pinturas negras*; sin embargo, después reclusa al postular que es más probable que las ideas de Goya sobre la brujería partieran del folclor de Aragón y Castilla, lugares con los que estuvo familiarizado, así como en otras lecturas respecto al tema. También, a lo largo de los siglos XX-XXI, el cine español se ha basado en este suceso de las brujas de Zugarramurdi para realizar algunas películas.

marca de escritura. Esto puede asociarse con las aportaciones de Yúdice y Alfonso de Toro en torno a la posmodernidad en literatura latinoamericana, pues plantean la articulación de diversos discursos y la pluralidad de códigos,<sup>42</sup> en este caso en el propio cuerpo de los personajes para producir nuevas posibilidades narrativas.

La primera fascinación que siente el mellizo es por sus propias heces, descritas como cálidas y en las que se revuelca no solamente para fundirse en ellas, sino para “encontrar [...] el espectro abismal del placer” (p. 159). Ante un afuera que lo corrompe, estos excedentes inservibles de su propio cuerpo le causan gozo. Eltit exhibe lo orgánico o natural del cuerpo, sus funciones básicas o biológicas, en este caso de deshecho; es decir, presenta elementos no sólo residuales, sino *incómodos* que forman también parte de él para mostrarlo en todas las facetas posibles, pues la excreción es igual de indispensable que la asimilación.<sup>43</sup> Por su parte, la hermana queda “expuesta al hambre y al escozor de las heces” (p. 162). Aunque, también, “hecha para la mirada, violentaba su cuerpo hacia la perfección estética y vacua” (p. 159), semejando “un pequeño animalito costoso” (p. 163). Así, “buscando el amor se construía sólidamente hipócrita. Pero su actitud emanaba también del terror. Una parte de ella creía que el otro, cualquier otro, incluso mi madre, se preparaba para atacarla y destruirla. Imaginaba la ceguera o la mutilación. Primigenias fantasías de tortura” (p. 159).

Con el terror y el pánico de perder los sentidos en la tortura del exterior, la melliza perfila su cuerpo hacia lo bello y lo simple —como lo hiciera la madre en un principio al modificar su apariencia para la aprobación de los otros, haciendo de su cuerpo un producto más del mercado, un cuerpo-mercancía— a fin de no ser destruida. Durante el primer año de nacidos, este cuerpo convulso y lleno de pánico, pero a la vez sabio y bestial en sus pulsiones, se

---

<sup>42</sup> Vid. *supra*, pp. 68-69, 74.

<sup>43</sup> Vid. G. Agamben, “El cuerpo glorioso”, en *op. cit.*, p. 127.

acerca al de su hermano, quien expresa: “Aprendí mucho del delicado y complejo cuerpo de las niñas. Rozándonos a oscuras y también prendado de miedo desarrollé el pensamiento de que, para mí, no había verdaderamente un lugar, que ni siquiera era uno, único, sólo la mitad de otros innaturalmente complementaria y que me empujaba a la hibridez” (p. 159).

Explícitamente, el propio María Chipia se asume como híbrido, no sólo por su cuerpo y su nombre, sino por estar conformado de la dualidad de los sueños de la madre y de los terrores femeninos, los que impidieron que ésta marcara una diferencia genital en el cuerpo de su hijo. Así, el cuerpo híbrido, inteligente y lúcido de María Chipia, ya sin un lugar fijo, transitará por varias categorías, pues su mitad complementaria lo obliga a moverse:

El ancestral pacto se estrechó definitivamente, ampliándonos a todos los roles posibles: esposo y esposa, amigo y amiga, padre e hija, madre e hijo, hermano y hermana. Ensayamos en el terreno mismo todos los papeles que debíamos cumplir, perfectos y culpables, hostiles y amorosos. Jugábamos hasta caer desfallecidos [...]. Jugábamos, también, al intercambio. Si yo era la esposa, mi hermana era el esposo y, felices, nos mirábamos volar sobre nuestra suprema condición (p. 167).

Con todo lo anterior, el *cuerpo enfermo* se presenta en ambos niños: a él lo enferma el exterior, y de ella se llega a mencionar que, “en una de sus células, portaba la vigencia de la fiebre” (p. 159), la cual le fue transmitida por la madre. Además, en distintas ocasiones se menciona que ella tiene temblores corporales a causa del miedo y la obsesión que la rigen.

La fiebre crítica y voraz ataca por una noche el cuerpo del mellizo, casi al año de nacido, como un síntoma de cualquier infección, pues no se enuncia la enfermedad: “Hasta mi propio cuerpo me parecía ajeno. [...] La fiebre no era simétrica al dolor sino a una extraña suspensión [...]. Me volvía inconmensurablemente personal y desapegado de las cosas [...], como si incluso mi memoria hubiera experimentado una irreversible erosión” (p. 162), en donde siente mareos, vértigo y escalofríos; además, la percibe al mismo nivel que la

oscuridad, en la que todo se convierte en posible e improbable. En este estado, el cuerpo del mellizo no advierte a la fiebre como un enemigo, sino como algo inabordable e ilimitado, que lo erosiona, estatiza y sintetiza. Siente una doble valencia que le impide reflexionar. Al recuperarse, no sólo se reanudan en este cuerpo los conflictos y las múltiples dudas ansiosas, sino que dicho estado lo impulsará a aprender a caminar.

A los tres años, cuando estos hermanos se percatan de que su madre está embarazada de María de Alava, las marcas de enfermedad se insinúan en ambos cuerpos, un guiño más de cómo éstas se manifiestan en los embarazos: a ella le surge una erupción en la pierna; a él, un acceso de tos asmática. Así, la enfermedad se concibe como el gran acechante en cada gestación.

Asimismo, a los cinco años, María Chipia, como si se despidiera de la etapa de la infancia para entrar a la niñez, entra en otro estado, en donde el *cuerpo fragmentado* emerge tras percibir nuevamente las amenazas del exterior, causantes de severos estragos:

Se abrió una fisura en mí [...]. Empecé a ver el mundo partido en dos, amenazando tragarme en sus intersticios. Todo estaba totalmente escindido, con los bordes abiertos hacia un abismo. [...] Sentí que mi cuerpo se resquebrajaba consumido por una fragilidad indescriptible. Me invadió el terror a perder una pierna en una carrera, a perder un brazo por un movimiento, a que mi lengua rodara por el suelo ante una palabra. Creía que mis pupilas empezaban a girar descontroladamente dentro de las órbitas, estallando en mil pedazos, cegándome. [...] Completamente aterrado, suspendí la evacuación de las heces, seguro de perder en el acto mis intestinos. Así mis movimientos se redujeron al mínimo, hasta llevarme a una semiparálisis. [...] Con mi organismo puesto en contra, sólo me quedaba confiar en el rigor de mi razonamiento. Los latidos cerebrales me precipitaban en la angustia, provocándome serios desajustes ópticos y los más increíbles trastornos auditivos. [...] Me hundía cada día más en mi doloroso estado, llegando a temer permanentemente por la integridad de mi cuerpo. La magnitud de mi sufrimiento era desproporcionada para mi ser de apenas cinco años (pp. 169-170).

Se distingue así un cuerpo desmembrable que ha llegado al límite de sus fuerzas. Es el desborde del exterior lo que desarma el cuerpo de María Chipia. Al resquebrajarse,

únicamente queda una figura humana asimétrica, imprecisa, sin capacidad de movimiento, irrumpida por el dolor y casi sin sentidos corporales. Se presenta de este modo una anatomía de la abyección, en donde lo informe corporal remite al concepto de *cuerpo sin órganos*,<sup>44</sup> aquel que “ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde”.<sup>45</sup> Esto es, Eltit presenta un cuerpo separado en múltiples partes, fragmentado por la incapacidad de consolidarse como una unidad, un organismo. El cuerpo de María Chipia se disloca anatómicamente, se desvincula y se dispersa; sus órganos dejan de cumplir su función determinada: se rebelan. Esta fisura o grieta “es pérdida de substancia, abertura al infinito; destrucción de los límites del ser cerrado que traiciona su insuficiencia y su falacia, voz de la muerte y de la nada, voz de lo otro”,<sup>46</sup> la cual abre un vacío en el cuerpo:

Lo que la grieta designa o, más aún, lo que ella es, este vacío, es la Muerte, el Instinto de muerte. Los instintos gustan de hablar, hacer ruidos, bullir; no pueden cubrir ese silencio más profundo, ni ocultar aquello de donde salen y a lo que vuelven: el instinto de muerte, que no es un instinto entre otros sino la grieta en persona, en torno de la cual todos los instintos hormiguean.<sup>47</sup>

Esta ruptura corporal violenta remite a la destrucción, desarticulación, expulsión, muerte, pero a su vez habla de multiplicidad, pues el cuerpo de María Chipia se despoja de

---

<sup>44</sup> Vid. Fabián Giménez Gatto, “Prólogo a la segunda edición”, en Iván Mejía R., *El cuerpo posthumano en el arte y la cultura contemporánea*, p. 17. Recuérdese que el término *cuerpo sin órganos* proviene del poeta y dramaturgo francés Antonin Artaud, uno de los autores estudiados por Eltit durante su posgrado en Letras y uno de sus referentes en la creación de esta novela. Dicho concepto se refiere a experimentar con el cuerpo a fin de abrirlo a un sinfín de conexiones con potencias de todo tipo, lo cual conlleva a un desajuste del organismo (ya sin forma) y de los sentidos. (Vid. Gustavo Chirolla Ospina, “Vitalismo y cuerpo sin órganos en Gille[s] Deleuze” [en línea]. <<https://tinyurl.com/y6sunsf2>>).

<sup>45</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “28 de noviembre 1947. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 156.

<sup>46</sup> G. Navarro, *op. cit.*, p. 130.

<sup>47</sup> G. Deleuze, *apud* G. Navarro, *op. cit.*, p. 129.

formas, funciones y construcciones corporales ya normalizadas. Así, es la gemela quien une cada parte de este cuerpo para volverlo a ajustar.

Nuevamente, la salida al exterior, pero en esta ocasión en la etapa de la niñez, a la edad aproximada de diez años, trae consigo una nueva enfermedad que ataca a María Chipia. Tras observar, junto con su hermana, los “bellos torsos desnudos de los jóvenes sudacas” (p. 173) que recorren las calles de una ciudad sórdida, la seducción y la procaz lujuria se instalan en los mellizos:

Toda esa energía fue demasiado para mí. Exhausto por los cuerpos sudacas y sobrecogido por el bullicio mediocre de los niños, caí en un cansancio sospechoso que me hacía dormir en cualquier sitio. Una palidez cetrina empezó a amedrentar mis facciones, disminuyéndolas hasta un semianonimato. [...] Mis entresueños tejían fragmentarias historias taponadas de gritos y muslos sangrantes. El rojo, protagonista de esas visiones, escurría líquidamente espeso, derramando imágenes de muerte. Algo estaba, una vez más, apagando mi organismo, pero también alertando mi cerebro y generando defensas. [...] El más mínimo esfuerzo se transformó, pronto, en un punto inalcanzable. Mi concentración decayó y mi fluyente aprendizaje se atascó como en un dique (pp. 174-175).

Tanto el espacio público como los cuerpos semidesnudos de los jóvenes es lo que afecta, daña y enferma al cuerpo del mellizo hasta consumirlo y desdibujarlo, como sucedió cuando salió del vientre materno. La presencia de la sangre en sus sueños fragmentados, un fluido que él parece perder, anuncia la cercanía de la muerte. La cura viene a través de su madre, quien con brebajes a base de hierbas logra detener la enfermedad.

Por su parte, la melliza cae en un estado de fisura-enfermedad al momento de entrar a la adolescencia, a los doce años, cuando su hermano le narra su primer encuentro sexual sin consumación. Dicho relato, cargado de deseo y reconocimiento de su ser sexuado, provoca un efecto devastador no solamente en el cuerpo, sino en la conciencia de la hermana:

Pronto la fiebre y la peste la estragaron, llegando a tal deterioro que estuvo al borde de la muerte. [...] Casi no dormía en esos días. La fiebre delirante la hacía nombrarme frecuentemente y, lo peor, modulaba fragmentos del episodio relatado. [...] Casi no me moví de su lado, compadeciéndola por las pústulas que la invadían impidiéndole beber, mirar y —casi— moverse. Su esbelto cuerpo se transformó pronto en un raquítrico esqueleto amarillento, cubierto de erupciones que sus pequeñas manos rompían con el roce. La sangre y la pus corrían manchando las sábanas [...]. Mi madre fue informada de que debía aguardar el curso propio de la enfermedad, que descansaba sólo en la resistencia orgánica de mi hermana. [...] Se estaba dejando morir. Su lucha era a cada momento más débil y su estado transitaba entre la vida y la nada (pp. 181-182).

Resulta interesante cómo la hermana enferma por la descripción de un encuentro sexual, que causa placer y, a la vez, culpa o vergüenza, así como cuando ambos hermanos vieron transitar los torsos desnudos. Esto es, el cuerpo pierde su vitalidad debido a los relatos y las nuevas visiones de funciones corporales aún no vividas: el inicio de la sexualidad. La fuerza de este acto es la culpable de hacer que la fiebre, la peste y las pústulas o erupciones emerjan y hieran a este cuerpo, al punto de disminuir drásticamente la carne que lo cubre y llevarlo casi a la muerte, pues éstas afectan nuevamente los sentidos e imposibilitan cualquier movimiento. Asimismo, en este estado, se hacen presentes dos fluidos: la sangre y la pus, marcas de infección que insinúan la propagación del contagio dentro de la casa y la proyección del peligro de muerte.

Apelando a su nombre, la cura la trae el propio María Chipia: “Como un antiguo y eficaz curandero me arrastré hasta su cama surcada de pestilencia y sufrimiento, y empecé a hablar con el amor de un enfermero a una enfermera, diciéndole que para mí ese otro o esa otra que me asaltó o asalté en a angosta calle fue siempre ella, [...] que éramos” (pp. 182-183). Es decir, el regreso a la salud viene a través de la palabra y el vínculo corporal que une a estos hermanos.

Es a los trece años, justo antes de que la madre cometa adulterio, cuando el insomnio genera estragos en el cuerpo de la melliza. Sin poder dormir durante tres noches, simplemente se dedica a pensar y a ser incapaz de entender qué es realidad o ficción:

Sus músculos palpitaban hastiados por la extrema tensión, los ojos le dolían como si tuvieran arena lacerando las córneas [...]. Creía ver guerreros incrustados en las paredes, [...] creyó que aves de rapiña le revoloteaban encima esperando que la sed la derrumbara. [...] Podía verse en la pieza aprisionada entre el absurdo de los objetos y, con una soledad que no podía resistir, sufría allí el vicio de la vida. [...] Sus oídos también se habían trastornado. La casa crujía y parecía que las paredes estaban a punto de desplomarse encima de ella. [...] Sentía que las paredes contenían una forma de humanidad perversa que su estado sorprendentemente lúcido había descifrado. Escuchaba pasos, quejidos, escuchaba gemir a los objetos y reírse a la techumbre, oía murmullos en la pieza de mis padres [...]. Podía oír nítidamente los huesos chocando, rodilla contra rodilla, y el cráneo de mi madre recalentado, resonando la expansión ósea. [...] Piedad a la cuenca de sus ojos y piedad para su esqueleto que crecía sordo y altanero, seguro de que la carne lo acompañaría para siempre (pp. 201-203).

Puede verse un desajuste mental en este cuerpo provocado por la falta de sueño, en el que los sentidos de la vista y del oído se alteran, se agudizan, pues no solamente observa y percibe su propia casa como un cuerpo más que intenta abatirla, sino que escucha los sonidos que producen sus propios órganos y los de su madre. Estos trastornos se asocian con un cuerpo esquizofrénico que desarticula la realidad y vive en la mayor confusión, debido al desconcierto y la sensación de vacío que experimenta, como mencionan Baudrillard y Jameson.<sup>48</sup>

Por su parte, en plena adolescencia, tras cometer incesto con su gemela, el cuerpo de María Chipia se convulsiona debido a un ataque epiléptico, en el que los grumos de baba comienzan a aparecer en las comisuras de sus labios, aunque no le imposibilitan del todo vociferar, en medio de las convulsiones, por el acto recién efectuado. Como su hermana, este

---

<sup>48</sup> Vid. *supra*, pp. 64-67, 130-131.

ataque es producido por un desajuste mental y la fractura moral presente en su cuerpo. De nuevo, estos ataques anuncian que el hijo recién gestado en este encuentro viene con el cráneo hundido.

Así, la gemela, ya embarazada de su hermano, empieza no sólo con algunas complicaciones y enfermedades: “Ya estoy demasiado abrumada por mi extrema corporalidad [...]. Sé que empieza una noche crítica, pues mi presión cardíaca ha experimentado un vuelco. El asco también ha crecido y vivo en un estado de gran cansancio renal” (p. 234), sino que también se fragmenta, como su hermano: “En mi sueño, logré figurar una mano, pero las uñas saltaron de los dedos y los dedos desaparecieron mutilados de la palma” (p. 222). Se vislumbran así partes del cuerpo arrancadas que dejan huecos de carne viva. “Me siento cercada por cuerpos prófugos, por pedazos de cuerpos prófugos que antagonizan la cárcel del origen. [...] Me siento indigna de tener un cuerpo”. (p. 227). Es decir, se va resquebrajando física y emocionalmente; se desintegra poco a poco.

La fiebre vuelve a aparecer cuando falta poco para que la melliza dé a luz. Ataca a María Chipia, quien también hambriento ya únicamente deambula por la casa: “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” (p. 226). Además, “se queja invadido por la infección, se queja de la luz e insulta a sus huesos, que se transforman en finos cuchillos, partiéndolo desde dentro [...], y sus mejillas y su frente arden mojadas por un cálido sudor (p. 242).

Para él es el hambre la que ha provocado la fiebre, pero la hermana sabe que es más bien el abandono de toda la familia lo que ha dejado las puertas abiertas para que la fiebre se apodere de la casa; así, la infección ronda y persigue a estos cuerpos:

Temo el contagio, temo que otra enfermedad me caiga encima. [...] Inmovilizada, busco la manera de sanar a María Chipia porque necesitaré su ayuda para el nacimiento del niño. [...] Como perros sudacas afiebrados y hambrientos necesitamos el agua encima para sacarnos la infección, y, aunque la fiebre me ha respetado, siento su cercanía ostensible ahora que mi madre nos ha abandonado como a perros. La oscuridad del abandono y la ausencia de parte de la jauría ponen mis músculos en movimiento (p. 242).

Estos vestigios de enfermedad y fragmentación son curados por la melliza con un ritual de agua, la cual es vertida sobre la cabeza de María Chipia para alejar la fiebre, como si fuera un bautizo.

Como se pudo apreciar, María Chipia enferma en cinco momentos clave: antes de aprender a caminar; cuando se entera de que su madre está embarazada de María de Alava; al salir por primera vez de la casa; cuando gesta, junto con su hermana gemela, a un nuevo ser, y cuando la melliza está a punto de dar a luz. Por su parte, ésta muestra marcas de enfermedad al percatarse del embarazo de su madre y en el propio; cuando su hermano le cuenta de su primer encuentro sexual, y antes de que su madre cometa adulterio. Así, la enfermedad está vinculada no únicamente con el inicio de una nueva etapa corporal, sino también con el espacio exterior y las prácticas sexuales que llevan al embarazo, el adulterio y el incesto.

Se destaca que el cuerpo enfermo esté presente desde el momento en que son concebidos, que continúe en la infancia no sólo como castigo, sino como una especie de purificación necesaria para adoptar una nueva identidad, y que se agudice en la adolescencia con la fiebre, la peste, las erupciones en la piel, las convulsiones, la presión alta y los desajustes mentales; además, que la cura provenga de saberes tradicionales y usos rituales. Por lo tanto, el cuerpo enfermo de estos hermanos responde a factores sociales y culturales.

Asimismo, en paralelo, surge en la etapa de la niñez, el cuerpo fragmentado, una marca de que se entra a otra etapa, así como ocurre con la hermana, pues en ella empieza el estado

de embarazo. Ambos, cuerpo enfermo y fragmentado, son presentados como estados de fisura, de quiebre, de multiplicidad, de ese querer deshacerse de uno mismo; por lo tanto, anuncian un cuerpo sin órganos, un desajuste interno no sólo en los cuerpos de estos personajes, sino en el cuerpo mismo de la novela.

### c) El despertar: cuerpos eróticos, travestidos y embarazados

Son las salidas al espacio público y los cuerpos que lo transitan los que llevan a los mellizos al despertar sexual, el cual estará ligado desde un principio con el ámbito económico:

Los bellos torsos desnudos de los jóvenes sudacas semejaban esculturas móviles recorriendo las aceras. [...] Nuestros ojos caían en una bacanal descontrolada. Mi hermana melliza, encandilada por la musculatura masculina, tendía su perfil con los labios resecaos por la falta de saliva. Sus párpados entornados permitían leer en la caída la instalación de una significativa y precoz lujuria. [...] Un pantalón raído y desgarrado, liberando un fragmento de pierna, volvía la mirada de mi hermana tan oscura y penetrante como la viscosidad de un pantano. Yo miraba todo aquello [...] hasta que [mis ojos] se abatían enrojecidos por el potencial de imágenes. [...] Esos curiosos y opulentos hombres sudacas parecían a punto de estallar por la presión de la ciudad. Mi hermana y yo soñábamos perdernos por esas callejas ofertando trágicamente nuestra niñez inédita (pp. 173-174).

De este modo, se aprecian partes específicas de otros cuerpos jóvenes, tales como los torsos y las piernas, los cuales causan diversas sensaciones, como placer y lujuria, en los mellizos, pues son descritos como objetos de consumo, cuerpos en oferta. Es interesante este cambio de espacio, pues, mientras el interno (la casa) es pequeño y con un número muy limitado de personas, el externo (la ciudad) presenta una infinidad de cuerpos imposibles de contener, que se mezclan con el tumulto de lo urbano y parecen no tener proporciones humanas habituales. Los mellizos se convierten en un punto más dentro de este nuevo contexto abrumador y peligroso capaz de corromper a la menor provocación.

María Chipia es quien a los doce años, en pleno inicio de la adolescencia, tiene su primer encuentro sexual sin consumación: en una calle oscura y guiado por el deseo y el olor de la piel de una persona de sexo indefinido, ya una joven mendicante, ya un chico vagabundo, en donde se hacen visibles nuevamente los opuestos complementarios y las dos caras del placer:

Estuve al borde de consumir el acto trasmutado por la fuerza ancestral de la pasión. No sabía si estaba librado a la gloria o al suplicio, quería ir más allá, debía ir más allá aún, hasta unir lo lento con lo vertiginoso, el desorden y el máximo rigor conjugados vertebralmente en la carne sagrada. [...] Me hizo salir de los terrenos conocidos e internarme por el jeroglífico ciudadano en donde la similitud y la diferencia se desdibujaban (pp. 177-178).

Este encuentro sexual es una manera de lacerar el espacio público y semeja más un ataque o una lucha cuerpo a cuerpo, como si ambos *contendientes* se devoraran:

Respirando al unísono con la figura que se acercaba rozándome. Sus manos empezaron a recorrerme en forma suave y experta, presionándome con los dedos para apartarme las molestas ropas. Fui recorrido una y otra vez por esas manos que encontraban en mí lo más bello del intercambio público. [...] Buscaba llegar a la profundidad total luego de que las caricias me prepararan hacia ese instante. Completamente fuera de mí, intenté palpar el otro cuerpo, pero sus mismas manos me frenaron. [...] Su boca tapó la mía conjugando el vicio de la saliva. Mi lengua, interna e insignificante, adquirió otro valor. Mi lengua era una espada que buscaba herir a mi rival y que, a la par, buscaba lamer a mi aliado. [...] El líquido combate movedizo de nuestras bocas se prolongó [...]. Ondulaciones, persecuciones y agujonazos imprimían un ritmo jadeante a mi respiración, que se elevaba nasalmente vulgar. En el límite de mis fuerzas, busqué decididamente la consumación, pero la figura huyó [...]. Entonces empezó el dolor. Un dolor agudo y genital, provocado por el deseo vivo y demandante. Impúdicamente solitario, me resigné a la gloria individual que por primera vez cursaba totalmente. La satisfacción alcanzó la curva del deseo y la dimensión del abandono (p. 179).

La descripción de este acto sexual no se narra de manera explícita, sino al contrario, de forma velada, más cercana a la metáfora, que llamaremos *implícita-erótica*.<sup>49</sup> Así, por

---

<sup>49</sup> Eltit, en entrevista personal, menciona que ella siempre está pensando al momento de escribir en una erótica más lateral —y, por tanto, no oficializada— que en una común, infantil. Perfil que la erótica está en otro lugar, en uno menos obvio.

ejemplo, la lengua, de acuerdo con Agamben, comienza a tener otros usos impensables para este ser: “Ese ‘descubrimiento’ del cuerpo humano, que deja aparecer la ‘corporeidad desnuda’, ese despiadado desnudamiento del cuerpo con todos los signos de su sexualidad”.<sup>50</sup>

Al finalizar el encuentro, hay angustia y desprecio por descubrirse en un nuevo estado: el *cuerpo erótico*.

Las horas de regreso a mi casa fueron horas agónicas en las que maldije asesinando mi vitalidad sexuada. Me reduje al estado de mácula, indigno de habitar mi casa y mi familia. Sentía que mi mente y mi cuerpo condensaban el eccema del mundo. [...] El sermón de la razón me imprecaba incesantemente, acusándome de un alevoso crimen cuyo precio eran la venganza y el horror permanentes. [...] Me prometí los más vastos sacrificios, que llegaban hasta el castramiento eunuco. Sin embargo, algo se había pervertido irremediabilmente en mí y, en el fondo, me había abierto hacia una forma de vida cínica a la vez que sincera (pp. 179-180).

Precisamente, esa “representación de un cuerpo excesivo y desordenado, origen del trastorno que conmueve la razón, es el cuerpo erótico”.<sup>51</sup> Así, lo antes no explorado, la intensidad de la pasión inevitable, la seducción, las sensaciones o pulsiones irracionales, el horror a la carne llevan al mellizo a sentirse inseguro, temeroso y a reducirse hasta ser una mancha capaz de concentrar las lesiones más externas del mundo; esto recuerda a la caída de la madre una vez que llega también al cuerpo erótico.

De esta manera, “el placer irá siempre acompañado por la vergüenza. Y esa coincidencia nunca podrá ser destruida, a no ser que el hombre caiga en la abyección”,<sup>52</sup> pues, de acuerdo con este autor, hay un rechazo y una abominación al deseo, a la intimidad y los fluidos del cuerpo porque se asocian con la animalidad presente en éste, la cual se vincula, a su vez, con los terrenos de la mancha y la abyección, expresados en la herida, la grieta, la exclusión.

---

<sup>50</sup> G. Agamben, “Desnudez”, en *op. cit.*, p. 80.

<sup>51</sup> G. Navarro, *op. cit.*, p. 167.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 135-136.

María Chipia, entonces, intenta negar sus aspectos más sombríos y odiados, sus instintos, sus pulsiones, lo inferior-interior, la alteridad que existe en su cuerpo;<sup>53</sup> sin embargo, no lo consigue, ya que son inevitables.

Sólo así, María Chipia deja de ser un cuerpo sujeto, pues dependía de cada uno de los integrantes de su casa y de lo estipulado por ellos; por lo tanto, el haber alcanzado este estado lo lleva a desplazarse hacia otros ámbitos. Justamente, este acto sexual o lucha erótica en la ciudad es una especie de prueba o ceremonia de iniciación a la pubertad, una nueva etapa traspasada, como se ha visto, por un violento orden económico, en la que el cuerpo es más cercano también a una mercancía: “La oferta y la demanda se concentraban en mi cuerpo, a instantes degradado, a instantes ascendente” (p. 185).

Desde el encierro y la oscuridad de la casa en la que decidieron recluirse después del adulterio de su madre, este cuerpo en desplazamiento ejecuta prácticas censuradas por el orden, una vez que se adentra en los terrenos de la abyección: comete incesto con sus hermanas. Los cuerpos eróticos se perfilan a lo largo no sólo de los encuentros sexuales, sino a través de los bailes que le ofrece María de Alava. Además, empiezan a ser atraídos y seducidos por todo lo que antes se negaba: los deseos, las pasiones. De este modo, Eltit presenta distintos placeres sexuales y la entrada al ámbito de las transgresiones, impulsadas por el deseo, en donde hay no sólo ruptura, sino exceso, y la vergüenza parece desvanecerse: “[María Chipia] me nombra y me atrae contra su pecho desnudo, pidiéndome nuevos contenidos, otras poses; me pide revisar la posibilidad de lo obscuro. Su pecho desnudo se toca con el mío y en la distancia pulsa su genital y habla de deseo. [...] Me posee toda la noche [...]. Un juego íntimo, húmedo y lleno de secreciones” (p. 213). En otro acto sexual,

---

<sup>53</sup> Vid. *ibid.*, pp. 197-198.

menciona: “Mientras aúlla y se retuerce, me pide que lo sacie y actúe de acuerdo a nuestra indisoluble fraternidad [...]. Por fin se encuentran las zonas más tormentosas de nuestros cuerpos, en medio de un escindido temblor genital” (pp. 220-221).

Por ende, el cuerpo de María Chipia y de su hermana gemela transgreden sus límites en la sexualidad. “Las formas en que la naturaleza animal niega lo humano [...] se concentran en los momentos extremos en que el cuerpo [...] se desencadena y rompe el dictado de la razón, el orden del sujeto. Son los momentos de la suprema violencia que desestabiliza y aniquila el sujeto: el erotismo y la muerte”.<sup>54</sup>

Hay, entonces, posturas impropias más cercanas a la obscenidad, como menciona Agamben, pues someten los cuerpos a posiciones no naturales, que los deforman y alteran; enuncian una excitación incontrolable de las partes íntimas, la convulsión de la carne, la vorágine del deseo, el goce sensual, la desmesura y el éxtasis, tal como se observa en los siguientes fragmentos: “Me incliné para excusarme por mi sexualidad terrestre. María Chipia y María de Alava apelaron al erotismo de las masas. Yo, una de ellos, caí en laxitud después de la lujuria, sin forma ni cuerpo y con una espantosa fractura moral” (p. 211). “Su calor lo obtiene del mío y de mi cara, que ha olvidado completamente su estado de armonía” (p. 233).

Heredábamos la casa y la lujuria de la casa [...]. Me invadía y [...] me escudé en una posición obscena para suplicarle a María Chipia que me acompañara a bajar el nivel de mi ira. [...] En ese día no nos dimos ninguna tregua. [...] Debí atender el pedido de mi sangre sudaca. Por el pedido urgente necesité ese placer más que cualquier otra necesidad de mi vida. [...] En el límite, llegué, siempre a horcajadas, a perder la noción del tiempo, pues se disolvió la frontera entre exterior e interior y María Chipia se integró a mis estructuras neuronales” (p. 240).

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 131.

De esta forma, los cuerpos intentan saciar lo insaciable en plena actividad sexual, por lo que se abren también a nuevas modalidades e intensidades.<sup>55</sup>

Presentí a mis hermanos [María Chipia y María de Alava] moviéndose sigilosos por la casa para encontrar un sitio oportuno, arrastrando con ellos la fuerza de la anarquía. Cuando oí el roce de sus cuerpos me quedé. [...] María Chipia estuvo toda la noche al borde del placer, poseso de calambres, cruzado por movimientos inarmónicos (p. 218).

Después se menciona: “Retiene su placer [...], y a su cara también la aborda la crispación. Su cara está detenida en un plano completamente único, con los labios abiertos, jadeando, y su mirada, aunque se encuentra con la mía, la traspasa hasta perderse en el umbral de su propio placer” (p. 232).

Este exceso erótico, el deseo que no termina, anuncia “el mundo de lo heterogéneo, de los desórdenes íntimos del cuerpo, lo sagrado”.<sup>56</sup> Las danzas efectuadas por María de Alava a sus diez años potencializan y alteran el cuerpo erótico del hermano, ya que ambos se adentran en la fiesta y en el éxtasis al alejarse de los elementos fijos y empezar el movimiento de sus cuerpos, dispuestos a seducir y ser seducidos, sin ningún tipo de límites:

Pocas veces he visto un espectáculo semejante y realizado según la plenitud de mis deseos. Cierta de nuestra soledad, yo bailaba con ella, dirigido y estimulado por ella, allí donde todo mi cuerpo se ponía al servicio de mis mejores percepciones y sueños. Parecido a lo sensual, estaba más allá de la sensualidad misma; semejante a lo irreal, portaba la realidad de todas las vidas humanas. [...] Se trataba de la vida [...] a pesar de la muerte, ondulando en nosotros como un homenaje a las raíces, a los héroes y a los mendigos. [...] Era un baile sagrado que miraba directo a la tierra, encarnado y posible sólo en la tierra que contenía la perfección de nuestros pies para que el cuerpo erguido pudiera trenzar el universo y rehacerlo. [...] Sin rehuir la naturaleza humana, nuestros cuerpos gesticulaban [...] la lujuria y la corrupción, [...] íbamos desintegrándonos y renaciendo [...]. Después de terminar la danza, [...] yo me tendía en el suelo recuperando mis miembros. Con la memoria perdida, el baile se replegaba hasta un rincón de mis huesos para reposar su grandeza y apaciguar su desgaste (pp. 194-195).

---

<sup>55</sup> Vid. G. Agamben, “Desnudez”, en *op. cit.*, p. 99.

<sup>56</sup> G. Navarro, *op. cit.*, p. 168.

En el baile, el deseo desarregla los cuerpos y comienza la ritualidad como condición de lo sagrado. Así, en medio del goce de su propio cuerpo, aparecen nuevas marcas en María Chipia. Inundado de placer, de vestimentas de seda, de colores, de luces neón, de maquillaje, adopta un estado más: el *cuerpo travestido*.

Para los seres del sexo masculino que regularmente se apropian del atuendo socialmente destinado a las mujeres, el sistema ha acuñado el término *travestismo* que, al igual que todas las palabras que llevan prefijo *tra-*, indica un movimiento hacia el punto opuesto, un cruzar barreras, un ir más allá, al otro lado, con un acto que supera, que excede un límite que es, en este caso, un límite de identidad de género. De este modo, el travestismo se ofrece como *performance* de un cambio sexual y sensual, en que el vestido es icono de una identidad otra respecto a la que le corresponde según la dinámica sexo-género.<sup>57</sup>

La modificación de su físico afecta también lo emocional e interno. Al presentar una ambigüedad corporal, enuncia su parte femenina sin despojarse completamente de lo masculino; por lo tanto, muestra nuevamente la hibridez que lo acompaña desde su nacimiento, tal como se describe en las siguientes líneas: “Mi hermano mellizo adoptó el nombre de María Chipia y se travestió en virgen” (p. 211). “Su mirada diurna brilla desde sus ojos maquillados. Su mirada nocturna en agonía” (p. 213). “Me presenta frontal su cara dorada de maquillaje, esperando competir con las estrellas neónicas que titilan su esplendor” (p. 220). “Sus músculos saltan, levantando la piel en medio de la abertura de la seda. [...] Se acerca y su mano me roza, sus ojos lloran y el maquillaje se desbarata” (pp. 225-226).<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Annalisa Mirizio, “Del carnaval al drag: la extraña relación entre masculinidad y travestismo”, en Marta Segarra y Àngels Carabí, eds., *Nuevas masculinidades*, p. 139.

<sup>58</sup> La misma Eltit comenta: “Quizás una de las revisiones culturales más intensas que se advierte en los albores del siglo XXI se inscribe en los cuerpos, ya en abierta rebeldía frente a la insuficiencia irrefutable que porta la noción de género. Una multitud de cuerpos indomesticados o ajenos a una escritura oficializada han llegado hasta el escenario social para señalar, ejemplarmente, los signos ambiguos e inestables en los que se cursa la subjetividad y el deseo de cuerpo del sujeto. Las estéticas ya parecen incapaces de ser formalizadas según las tradicionales y hasta obsoletas categorías clasificatorias que los sistemas impusieron, con el fin de racionalizar el tramado social. [...] Los cuerpos muestran hoy su malestar desencajando las pertenencias, recifrando sus lugares, presionando de manera incesante las convenciones. [...] Se trata [...] de sensibilidades que atraviesan y horadan los mandatos para sumergirse de lleno en la exploración de códigos que reformulan

El maquillaje y la vestimenta transforman su cara y su aspecto, lo signan, por lo que una nueva lectura emerge: no sólo María Chipia no concuerda con la figura prototípica de las vírgenes, sino que anuncia una imagen extravagante, sin norma ni medida; además, la pintura de su rostro está presente tanto en su andar dentro de la casa como en situaciones rituales cercanas al éxtasis: “Ha esperado ansiosamente la aparición de estos síntomas [los del embarazo de la melliza], pues se ha vestido con un traje que es el más llamativo que le queda. Su cabeza envuelta en seda, sus pies descalzos, sus ojos maquillados, sus cejas brillantes y sus labios engrasados me dicen que espera el momento del festejo” (p. 234).

Por su debilidad fisiológica, hizo una neurosis, imitó una sicosis perfecta. Realizó a continuación una bella escena ritual en la que se tornó rubio, árido. [...]. El pelo le caía hombro abajo, sus ojos se torcían en las cuencas. Su cabeza casi le estallaba [...]. María Chipia bailaba, bailaba, iba dejando atrás sus sentimientos, y sus mejillas lentamente se encendían hacia un afectado rojo artificial (p. 214).

Como se aprecia, María Chipia no sólo se traviste de mujer, sino también de entes abstractos, como la neurosis y la psicosis, por lo que va ocultando y modificando así también su apariencia. Es interesante cómo los mellizos toman estos roles transitorios o de poca duración, inestables, algunos precarios, desmesurados y caóticos, ubicados en el pliegue, es decir, el cuerpo en constante movimiento de cada uno tiene “cierta voluntad de ocultamiento, de no aparecer como plenamente humano y mostrarse bajo otra forma. [...] No se presenta como estable y cerrado, sino como algo cuya realidad es esencialmente fragmento, cambio y dislocación”.<sup>59</sup> Así, ambos cuerpos heterogéneos, de límites indefinidos, que se combinan de diferentes maneras, resisten al modificar o disfrazar sus rasgos; entonces, enuncian alteridad, la imposibilidad de la clasificación, como se señala en los siguientes fragmentos: “Mi

---

las categorías binarias de femenino o masculino”. (D. Eltit, “La plenitud de la apariencia”, en *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*, p. 148).

<sup>59</sup> G. Navarro, *op. cit.*, pp. 114, 116.

hermana melliza adoptó la forma de la indigencia, caída, al igual que los otros, en el vértigo de la simulación” (p. 207). “María Chipia hizo un último cuadro afásico. Casi afásico. Fue cumbre y doloroso su gesto rictus sin lograr modular la complejidad de su nombre. Su alto índice de teatralidad convergió a un esquema perfecto y silencioso” (p. 214). “Su última seda raída lo hace parecer un mendicante histérico, convulso por el fracaso. [...] Su figura que voluntariamente se acopla al patetismo” (p. 225). “En su segundo ensayo imita a una desgarrada y convincente oradora, imita el tono conciliador y aplastante de la entrega” (p. 228). “[María Chipia] habló con la cautela de un extraño intentando seducirme con una mirada forzosamente íntima. Actué también el papel de la extraña y mi cara se dobló a la pose que inventé. Actuando, actuamos al inicio de conformación de una pareja adulta. [...] Me revestí de distancia, apoyada en la mirada esquiva y en la ironía de mis gestos” (p. 230).<sup>60</sup>

Los diversos revestimientos de estos cuerpos los llevan a la confusión, al trastorno y a su casi desaparición. Se adentran en el ámbito de la esquizofrenia, como sus padres. Estos seres, tras haber experimentado una libertad en los encuentros sexuales, llegan al exceso y, por ello mismo, a la evanescencia:

Permanecemos frecuentemente ovillados y apoyados en los muros para evadir una definitiva masacre mental. Sentíamos que la dimensión del delito se había acentuado hasta formar una gruesa capa intangible que nos volvía cada vez más inestables. [...] Nuestros rasgos, alarmados, empezaron a gesticular la condición única del pánico. Sintiéndome incrustado en un tiempo crítico (pp. 207-208).

En sintonía con lo anterior, luego se menciona que María Chipia “está haciendo un discurso consagrado a sí mismo utilizando todas las voces que lo habitan, un discurso a sí

---

<sup>60</sup> De nueva cuenta, Eltit nos remite a la descripción que hace de los ciudadanos a un año del golpe de Estado, donde menciona que se percibían como “un enorme contingente deambulando en la ciudad, atravesando espacios públicos, sorteando el soplónaje, travistiéndonos en nada, luchando por la pervivencia económica, buscando desesperadamente llegar a convertirnos en seres grises e insignificantes” (*vid. supra*, p. 31), pero que justamente en ello radicaba su respuesta política, tal como sucede con los mellizos.

mismo y al niño (p. 228). Y la melliza confiesa: “Una voz me traspasaba la cabeza. Una voz incrustada en el trágico vacío neuronal [...]. La voz insultaba la abertura genital (p. 214).

Esto no es más que la catástrofe del cuerpo; fracturas corporales expuestas:

Para Bataille, las representaciones de formas dislocadas indican la destrucción del orden del cuerpo y del sujeto [...]. La dislocación se produce por la irrupción del caos íntimo cuya violencia derriba la institucionalización del cuerpo. Fracturado éste, se abre camino una afloración que está más allá de la belleza y se burla de ella, pues obedece a ciegas necesidades incompatibles con [...] el mundo oficial.<sup>61</sup>

Próximos a la muerte, entran a un abismo carente de límites y perpetuo; lleno de angustia.

Por otra parte, el embarazo de la melliza ocurre desde el primer contacto sexual con su hermano y, al igual que los embarazos de su madre, se presenta ligado a la enfermedad, el dolor, la destrucción y el rechazo inminente al nuevo ser. Su cuerpo comienza a sentir los estragos de este estado:

El malestar, el dolor. El malestar, el dolor constante, el sueño sobresaltado y de nuevo el dolor. La gordura me aplasta. Mi gordura está a punto de matarme. Altera mi corazón, infecta mis riñones, perturba mis oídos. La grasitud de los párpados ha tapado mis lagrimales y la humedad estropea mi visión. Los tendones de mis piernas parece que van a romperse por mi peso. El dolor generalizado no me da tregua. La congestión trepa por mi espina dorsal. La alergia. Las marcadas placas alérgicas. [...] Los pechos hinchados. El dolor de la leche. El niño, en complicidad con el resto de la familia, me ataca desde dentro. He incubado a otro enemigo [...]. En mi cabeza se gestan sueños confusos [...]. Las dudas del niño pasean por mi cerebro grávido. Aprendo, a través del dolor, a conocer todos los rincones de mi cuerpo y la furia orgánica con que se ejerce el castigo. Mis ojos inflamados presentan una realidad difusa. [...] El malestar de la gordura atrae este dolor constante que punza los huesos [...]. El oído, trastornado, deja entrar ruidos que lo desquician. [...] 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. [...] El asma llega con la tos en cualquier momento [...]. Me abro completamente al dolor (pp. 236-237).

---

<sup>61</sup> G. Navarro, *op. cit.*, pp. 111-112.

Este malestar de la gordura altera sus sentidos corporales, tal como ella lo hiciera con su madre cuando estaba en su vientre, y paraliza varios de sus órganos internos; además de aturdir su mente hasta llevarla a la confusión. Nuevamente, en esta descripción se presenta un cuerpo que se desmiembra, un cuerpo sin órganos, exhausto, que se fragmenta ante la violencia del ataque del recién engendrado, como menciona la melliza: “Se hará más amplio el espacio y más grotesco mi cuerpo” (p. 239), por lo que dista de una imagen ideal del embarazo, como perfila Ginés Navarro: “Frente a lo ideal, lo grotesco”.<sup>62</sup>

A diferencia de los embarazos de su madre, la melliza se mantiene también en gozo, pues se entrega abierta y corporalmente a María Chipia clamando por placer y soslayando los ojos voyeristas de sus padres. Esto recuerda al concepto de la tercera mujer, de Lipovetsky, la que se abre a la seducción y el erotismo,<sup>63</sup> a su erogeneidad prolija, como se observa en los siguientes fragmentos: “A oscuras jugamos a los mellizos en la noche. [...] Extenuados, logramos al amanecer que el niño perfile nítidamente su sexo” (p. 213).

A horcajadas, terriblemente gorda, estoy encima de María Chipia tratando de conseguir el placer. Va y viene. [...] Cuando viene, viene un olvido total y el umbral del placer lo ocupa todo. Me ocupa toda y María Chipia redobla sus movimientos porque sabe que estoy en el umbral del placer. [...] Entro a un estado agudo y desesperado, hablando cortadamente, exigiendo a María Chipia los movimientos y la continuidad que necesito. [...] Aunque sé que mi cara está deformada por la crispación, fijo mis ojos en él, que está debajo mío, extendido, soportando toda mi gordura y moviéndose a pesar del exceso de mi carne. [...] La mitad del calor que tengo viene de la parte más cálida y peligrosa que poseo, y la otra mitad, del calor que María Chipia me introduce con sus movimientos. [...] Me dejo caer hasta que mi lengua toca la suya, y el niño, esta vez, no nos separa (pp. 232-233).

Perfectos, únicos, estuvimos, desde el amanecer hasta la noche avanzada encontrándonos hasta fundirnos. El niño sufría. Su sufrimiento, también, fue integrado por nosotros ya sin culpas [...]. Fue un homenaje a la especie sudaca. Fue un manifiesto. Fue una celebración dinástica, celebrando la pronta llegada del niño, quien ese día pudo

---

<sup>62</sup> G. Navarro, *op. cit.*, p. 88.

<sup>63</sup> *Vid. supra*, nota al pie núm. 17 de este capítulo 3.

conocer la inmensa fuerza de sus padres [...], lo más placentero de sus padres (pp. 240-241).

Además de sus cambios corporales, la melliza describe algunos rasgos del hijo en su vientre, casi siempre de manera incidental, intercalada, pues dichas descripciones están contenidas entre paréntesis. Lo presenta como un cuerpo extraño, un engendro con deformaciones monstruosas que se puede apoderar de su cuerpo, por lo que ambos organismos le duelen: “Mi cuerpo orgánico me dolía, mi alma orgánica también se quejaba ante ella, poseída por el maleficio de la fecundación” (p. 216). Este embarazo habla no sólo de la destrucción de ambos seres de cuerpos deficientes y con imperfecciones o fallas corporales profundas, sino de que “la irrupción de la forma no humana [que da] lugar al monstruo [...] manifiesta de manera violenta lo ‘otro’, negado y olvidado en el proceso de humanización. [Subraya] lo horrible como posibilidad real e íntima del cuerpo”,<sup>64</sup> como se muestra a continuación: “Mi estropeada cara que se ahuecaba ante cada uno de los movimientos musculares del engendro” (p. 215). “Lo lamo [a María Chipia] como a un niño gestándose en el interior de una madre desarrapada y desnutrida. [...] (Canto, también, por el niño que ya sufre un proceso irreversible)” (p. 220). “Si yo me extingo, María de Alava ahogará al niño. Quedará libre. [...] (En mi vientre el niño está sufriendo convulsiones)” (p. 222). “El niño, alarmado, me marca con un extraño movimiento” (p. 225). “Mientras María Chipia dormita al lado mío, sigo fielmente el trazado del niño, quien acaba de descifrar el camino del laberinto. Siento sus movimientos, cabeza abajo, y el cierre de mis piernas no aminora mi terror” (p. 227).

---

<sup>64</sup> G. Navarro, *op. cit.*, p. 91.

Además, acerca de este hijo, “alterado por una serie de deformaciones [...], destrucciones sucesivas”,<sup>65</sup> y descrito en un principio como varón, con el genérico de masculino, pronto se descubre que será una niña. Como se comentó en apartados anteriores, la crítica literaria y la misma autora han mencionado que esta obra habla del nacimiento de la novela misma, de la escritura que va tomando cuerpo con los discursos entablados, como postulaban las críticas Andrea Ostrov, Nelly Richard y Lucía Guerra, pues esta niña se materializa al mismo tiempo que el texto, como un texto, como “una encarnación de textos, retazos de escrituras distintas”<sup>66</sup>, puesto que, durante el proceso de gestación de este ser deforme, monstruoso, la melliza comenta: “María Chipia me pide que viole mi secreto. [...] Destrozo mi secreto y digo: [...] —Quiero hacer una obra sudaca terrible y molesta” (p. 213). En otras palabras, esa obra que enuncia no sólo se refiere a la niña recién gestada con lo que sus progenitores y demás familia le han heredado corporal y mentalmente, sino a la novela terrible y molesta que se ha creado como un cuerpo escritural adolecido, lleno de marcas y diversos registros (literarios, no literarios, artísticos), así como de fracturas e incisiones no sólo familiares, sino sociales y económicas, como se observa al enunciar despectivamente que será una obra “sudaca”, “un homenaje a la especie sudaca”, “un manifiesto”,<sup>67</sup> “una celebración dinástica”.

---

<sup>65</sup> G. Bataille, *apud* G. Navarro, *op. cit.*, p. 114.

<sup>66</sup> *Vid. supra*, p. 94.

<sup>67</sup> Esto remite también a su paso por el CADA, pues recuérdese que el colectivo, por cada acción de arte que realizaba, redactaba un manifiesto, el cual difundían, junto con la reseña de dicha acción, no sólo como expresión reivindicativa, que hablaba de la propuesta de creación del colectivo, sino como un puente entre ellos y sus espectadores. Por tanto, resulta interesante que la niña que va a nacer, el cuerpo escritural, tenga los atributos de un manifiesto. Así, Eltit impregna esta obra con marcas muy particulares y simbólicas de su quehacer artístico. (*Vid. supra*, pp. 32-33). Además, también hace recordar a los manifiestos de los artistas de vanguardia de principios del siglo XX, en los que explicaban al público el sentido de su trabajo y se convertían de este modo en teóricos de sus propias prácticas. (*Vid.* G. Lipovetsky, “Modernismo y posmodernismo”, en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, p. 98).

Hay, entonces, una imbricación entre todo lo concerniente tanto al embarazo como al trabajo de parto y el trabajo de escritura: un cuerpo-novela; tal como comenta Ostrov y Richard, pues se usa la hipérbole de lo corporal para reflexionar sobre la escritura misma y resaltar lo fragmentario, malformado, oprimido, degradante, grotesco, sobre todo, de la época en que esta novela fue escrita.<sup>68</sup>

Estas marcas discursivas se encuentran desde el inicio de la novela. Recuérdese que, cuando la melliza estaba en el vientre de su madre, ésta le transmitió una clave sólo para ella, a la que María Chipia no pudo tener acceso, y esto no era más que el código de creación, de inicio, de ser la que procrea la vida y la que inicia la escritura. Después, la melliza es la primera en emitir una palabra, mientras que es su gemelo quien, antes de aprender a caminar, desea revestirse de lenguaje de un modo absoluto, a manera de armadura, travestirse, llegar a todas las palabras posibles y, a través del habla, ordenar su caos interno, pues sabe que llegará el día en que esto será posible, y es justo con estas dos obras. Es decir, la palabra, el habla y la escritura siempre estuvieron presentes en estos cuerpos desde su fecundación hasta su crecimiento y desarrollo: “La frontera entre el lenguaje que quiere convertirse en cuerpo y un cuerpo que no puede hablar sin el lenguaje”.<sup>69</sup>

Así, los mellizos saben lo que han gestado, por lo que al final de la novela un narrador en tercera persona comenta: “Entre un 7 y un 8 de abril, diamela eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta” (p. 245). En esta parte es cuando el lector se percató de cuál fue el nombre que la melliza obtuvo en su ceremonia del nombre y el porqué del escalofrío que le recorrió todo el cuerpo, pues no sólo ésta se llama igual que

---

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> Ksenija Bilbija, *apud* María de Alva Levy, *op. cit.*, p. 265.

la autora de la novela, con minúsculas iniciales,<sup>70</sup> “donde no hay representación definitiva, ni autoría segura ni solución unitaria última; donde todo queda por hacerse, disponible siempre al cambio y, por ello, inagotable siempre”,<sup>71</sup> sino que la obra presenta una circularidad: entre el 7 y el 8 de abril los mellizos fueron concebidos, y es en esa misma fecha que la niña-novela sale a la luz, la que irá a la venta, como un artículo más de consumo. Este cuerpo escritural deforme, monstruoso y raquítico, que refleja las posibilidades más íntimas del cuerpo, lo exhausto, los límites a los que se ha llevado, la degradación corporal, la entrada del mercado, se convertirá inmediatamente al nacer en una mercancía que se puede comprar con todo y los defectos de fabricación.<sup>72</sup> De este modo, la obra es hija de diamela eltit, que es hija de la dictadura.

El nacimiento de un nuevo cuerpo con estas características —suma de los estados corporales de todos— y el nacimiento de la escritura se imbrican, se aprisionan el uno con el otro. Surge una escritura desde el cuerpo y ambos se dan soporte; de este modo, el monstruo, el cuerpo desajustado, también es la novela, que dista de ser prototípica:

La forma ideal muestra la unidad y la homogeneidad de todos los individuos que pertenecen a la misma especie por ser simulacros de un mismo modelo. Éste es una «medida común», un orden oculto, subyacente, que delimita la forma humana descalificando y expulsando al otro fuera de la identidad. El monstruo es lo otro y lo múltiple, lo singular frente a lo común [...]. El monstruo atrae la atención con tanta fuerza como la forma ideal. Espanta y cautiva, produce admiración y terror, es un prodigio y una abominación, caracterizado por la inversión (alteración, dislocación, trastocamiento), la mutilación, el truncamiento de lo natural. [...] El monstruo se

---

<sup>70</sup> En *Lumpérica*, Eltit abre el capítulo 8 con una fotografía suya con los brazos y piernas tasajeados, perteneciente al video de la acción de arte individual *Zonas de dolor*, mientras que en *El cuarto mundo* inserta su nombre y apellido en minúsculas casi al final de la narración; por tanto, su nombre se resignifica en esta novela, pues al ser el nombre de la autora se piensa también en creación. Así, la autora va introduciendo imágenes o fragmentos de su propio cuerpo, o elementos relacionados con éste, en sus obras literarias.

<sup>71</sup> Julio Ortega, “La escritura posmoderna”, en *La imaginación crítica. Prácticas de la innovación en la narrativa contemporánea* [ePub].

<sup>72</sup> Esto recuerda a la instalación *Residuos americanos* (1983) llevada a cabo por el CADA, en la que criticaron la reventa de elementos básicos de consumo durante la dictadura, en específico que pacas de ropa usada provenientes de Estados Unidos fueran puestas a la venta en las comunidades más pobres de Chile. (*Vid. supra*, pp. 34-35).

produce por la modificación de la forma, la variación de las proporciones y relaciones de las partes es un fallo de fabricación, es decir, de la «fábrica», del edificio del cuerpo humano. La monstruosidad viene dada, en primer lugar, por la alteración de tamaño, orden y distribución de las partes y las relaciones que los rigen; en segundo lugar, por la ausencia de partes propias o por la presencia de partes extrañas al propio cuerpo, por la mezcla de elementos heterogéneos [...]. El monstruo, por ser forma y figura de lo otro, irrupción de la alteridad en la identidad, se confundía en la Antigüedad frecuentemente con lo sagrado.<sup>73</sup>

Eso es finalmente *El cuarto mundo* y la niña concebida por estos gemelos: la irregularidad, el desorden, lo heterogéneo, la mezcla, lo contrahecho, la desproporción, lo indeseable, lo desestabilizador, lo otro, el punto de quiebre de lo ideal que necesita, como menciona Ginés, primero ser expulsado y luego una expiación, la cual recae en el siguiente y último personaje a analizar: María de Alava.

### **3.1.4. El cuerpo de la hermana menor: entre bruja e inquisidora**

María de Alava, gestada con sueños de una madre desgarrada de pulsiones animales, comienza a desarrollar una mente también fragmentada y llena de obsesiones, como la de sus hermanos. Desde su nacimiento hasta los dos o tres años, los genes de su padre se imponen para protegerla, por lo que adopta facciones y modales viriles y hostiles. De cuerpo siempre pulcro, robusto y pesado por su constitución ósea, con piernas levemente arqueadas que la hacen moverse de manera exagerada y dura, posee “una apetencia desmesurada [...] que amenazaba conformar un cuerpo ridículo y avergonzante para la familia” (p. 193). Asimismo, sus llantos agudos, histéricos y permanentes, además de deformarle la cara, la llevaban a convulsionarse. Por lo que, fuera de los estándares prototípicos de belleza impuestos, se alza

---

<sup>73</sup> G. Navarro, *op. cit.*, pp. 87, 90-91.

este personaje con un cuerpo más cercano a lo grotesco que se enfrenta de forma hostil al mundo femenino. En su cuerpo tendrá atributos de bruja, pero también de inquisidora.<sup>74</sup>

Los rasgos y actitudes que comparte con el padre hacen que éste se acerque y sienta debilidad por ella. Con un cuerpo ligado al de él, la actitud permisiva de María de Alava funciona no sólo como una forma de elevada agresión, sino que acentúa y perpetúa el binarismo heredado por el padre: “Portaba la muerte anhelada por mi padre y eso la obligaba

---

<sup>74</sup> Recuérdese que el nombre de María de Alava perteneció a una mujer considerada bruja en el siglo XVII, hecho documentado por Julio Caro Baroja (*vid. supra*, pp. 114, 139-140), por lo que resulta interesante que sea justamente este personaje quien esté contrapuesto al núcleo femenino, a diferencia del personaje María Chipia, cuyo nombre también fue retomado de otra mujer bajo las mismas circunstancias. De este modo, Eltit nuevamente presenta estos opuestos complementarios, pues ambos nombres parten del mismo origen, pero designan a cuerpos con características diferentes. De acuerdo con la escritora argentina Mariana Enríquez, la figura de la bruja, como la pensamos ahora, está ligada con lo cristiano, pues es la que hace el pacto con las fuerzas del mal o demoniacas. Anteriormente se le conocía como *hechicera* y era la que producía cambios en el orden natural. La bruja, a lo largo de la historia, ha sido considerada un ser a perseguir por haber realizado un pacto con el diablo. Mientras que el hombre, en tanto sacerdote, es considerado como alguien poderoso por comunicarse con estas esferas de una manera más ritualizada y formal, a la mujer se le vincula con la naturaleza; así, la bruja, en tanto maga, es irracional. Las supersticiones relacionadas con lo femenino, en general, antes de las brujas, están asociadas con el cuerpo; por eso las hechiceras curan o envenenan (si son malas), o hacen amar o enloquecer, o buscan a los muertos. Las brujas tradicionales o hechiceras, en Grecia, por ejemplo, eran las que sabían comunicarse con los muertos, como Circe, Medea o Hécate. La bruja clásica, la que vuela en escoba, es un fenómeno cristiano: es el momento en que las mujeres firman el pacto con el demonio para renegar de Dios y conseguir cosas. Es una especie de racionalización cristiana de aquella hechicera que producía cambios en el mundo natural; por tanto, también cambian físicamente: las hechiceras del mundo clásico eran, en su mayoría, muy bellas, atractivas y glamorosas, mientras que la bruja, cuando entra como fenómeno cristiano, ya es fea —por anciana—, obscena y repulsiva. Es una construcción que se hace para causar rechazo hacia esta mujer. Así, se da el fenómeno sociohistórico de la persecución de brujas entre 1450 y 1750, años en los que la Inquisición “inventa” a las brujas y las persigue, y elabora los tratados para distinguirlos. En general, estas mujeres eran curanderas, aborteras, parteras, mujeres que hacían filtros de amor, que invocaban a los muertos para comunicarse con ellos, mujeres viudas o solas que tenían derecho a la tierra (lo cual, para la época, era imperdonable); es decir, eran mujeres relacionadas con lo sobrenatural y la superstición. Estas mujeres se reunían en unas fiestas para tener comercio sexual con el demonio, que es el famoso aquelarre: momento en el que ellas tienen el comercio con el demonio y les deja su marca para distinguirlos como brujas. Los inquisidores justo buscan esta marca (zona insensible al dolor) para distinguirlos y ejecutarlos. Fue, sin duda, una forma de ejercer poder sobre la mujer, aunque también se persiguió a hombres. La confesión de las brujas se obtenía bajo tortura. La caza de brujas como la entendemos ahora, en un sentido social, es acusar falsamente a alguien de algo para que esa persona sea perseguida por las autoridades y por los vecinos para estigmatizarla para siempre. Era una cacería organizada y la pena de muerte era la hoguera o los ahogamientos. La bruja es un personaje histórico. Hoy en día persiste la hechicera de barrio, la mujer generalmente anciana que tiene un conocimiento especial, en algunos casos asociado con lo religioso. No deja de tener estas características del monstruo y de lo otro, pues vive sola y no es la anciana querida; su saber es solitario, secreto y femenino porque es transmitido de mujer a mujer. Aunque hoy también, más que como monstruo, la bruja funciona como la mujer con poder, por lo que en muchos casos se presenta vengativa, furiosa. Esta bruja poderosa, la descendiente de Juana de Arco, de la bruja hostigada, está más en la línea de las mujeres que juntan poder en el aquelarre para hacerse vengativas e impredecibles; es la que seduce a los hombres para conseguir cosas. (*Vid.* Mariana Enríquez, “Los que vienen con la noche: introducción al relato de terror” [taller vía Zoom], 1 de marzo, 2021).

a reducirse a dos polos: el éxito o el fracaso, el bien o el mal, la vida o la muerte. Exactamente en esa pobreza convencional mi padre había arraigado en ella con mayor profundidad” (p. 193).

Sin importarle el afecto de los demás, María de Alava desarrolla hacia sus hermanos una casi obsesiva vigilancia desde lejos, pues le teme tanto al rechazo como al abuso. A diferencia de aquéllos, que buscaban el habla, la palabra, el lenguaje, María de Alava emite de pequeña sonidos guturalmente salvajes, lo que recuerda a los niños enfermos que atendía la madre al inicio de la narración. Es el padre quien la introduce a la red del lenguaje, al que accede no sin dificultades. También perfila una gran habilidad con el espacio y su propio cuerpo, pues posee una plena destreza equilibrista a pesar de su robustez: hace escenificaciones perfectas de lucha con las más delirantes zoologías (creadas por el padre), ceremonias lúdicas, en las que, a pesar de poner en riesgo su propio cuerpo —pues lo lleva al límite—, logra unificarse con las cosas, atrayéndolas para su beneficio, por lo que se vislumbra como alguien valiente y de mente obsesiva, debido al cruce entre los sueños femeninos de su madre y la racionalidad tan característica del padre; por consiguiente, para María de Alava, todo estaba completamente medido.

Sus hermanos la describen desde su nacimiento como un ser insoportable, de mal carácter y que inspira “un sentimiento antiguo y profundamente destructivo” (p. 169), ya que crece en medio del estado melancólico de la madre, de tal manera que el padre es quien se encarga de su crianza. La melliza continuamente la acusa de persecuciones, robos y mentiras, pero el padre la liberaba de cualquier castigo.

Así, este personaje se presenta como un cuerpo disruptor que ejerce el poder heredado del padre al hacer una cauta observación hacia sus hermanos: los espía, los vigila, los persigue; pues, si bien se mantiene en espacios alternos de la casa, alejada de aquéllos, se

pasea por la casa como única dueña, como si inspeccionara todo lo que le pertenece; de manera que entra con rapidez a este sistema específico de las relaciones de poder y las estructuras sociales preestablecidas.

#### **a) En el ritual: el cuerpo erótico y su baile**

Con la habilidad equilibrista que posee, María de Alava desarrolla también una gran afinidad al baile, a esa danza íntima que se relaciona con lo pagano y que incita a los placeres sexuales. Con estos bailes ejerce también su poder sobre dos miembros de la familia: su padre y su hermano.

Es a los diez años cuando, al ubicar al mellizo en un lugar superior al de los otros integrantes de la familia, le es necesario una cercanía física (“el punto límite de las pasiones familiares” [p. 194] que se encierran en la casa), por lo que le obsequia un baile hasta el interior de su habitación. Asimismo, la madre le comenta a la melliza que María de Alava juega el juego completo con su padre, es decir, mantiene actividad sexual también con él.<sup>75</sup>

De modo que su despertar sexual se liga con el baile, con el movimiento libre de su cuerpo.

Esta danza es descrita por el mellizo como

extrañamente intemporal, creada originalmente por los movimientos extremos de su cuerpo. La pasión del baile a floraba con la belleza de lo eterno. Cercano y distante, agónico y vital, su cuerpo bailaba la historia del mundo; su rostro danzaba la hoguera de sus pies y parecía expulsar sus pensamientos para que bailaran y saciaran los contenidos (p. 194).<sup>76</sup>

Esto no es más que un cuerpo erótico que entra al rito:

---

<sup>75</sup> *Vid. supra*, p. 130.

<sup>76</sup> Nótese cómo remite por un instante a los rituales paganos de las mujeres consideradas brujas, literal y metafóricamente, al mencionar que “su rostro danzaba la hoguera de sus pies”. Una unión con el nombre de este personaje: una bruja condenada a la hoguera o al encierro perpetuo por llevar a cabo actos *sui generis* relacionados con la intimidad de su cuerpo.

Pocas veces he visto un espectáculo semejante y realizado según la plenitud de mis deseos. [...] Yo bailaba con ella, dirigido y estimulado por ella, allí donde todo mi cuerpo se ponía al servicio de mis mejores percepciones y sueños. Parecido a lo sensual, estaba más allá de la sensualidad misma; semejante a lo irreal, portaba la realidad de todas las vidas humanas. [...] Buscábamos el tiempo y los designios [...]. Se trataba de la vida y no de la muerte; o bien, la vida a pesar de la muerte, ondulando en nosotros como un homenaje a las raíces, a los héroes y a los mendigos. Un festejo a la adolorida miseria humana y a la incertidumbre de nuestro futuro. [...] Era un baile sagrado que miraba directo a la tierra, encarnado y posible sólo en la tierra que contenía la perfección de nuestros pies para que el cuerpo erguido pudiera trenzar el universo y rehacerlo. [...] Sin rehuir la naturaleza humana, nuestros cuerpos gesticulaban el odio y la envidia, la lujuria y la corrupción, [...] íbamos desintegrándonos y renaciendo, más allá y fuera de las palabras (pp. 194-195).

Este cuerpo en movimiento efectúa así un ritual personal y de iniciación con el que María de Alava se comunica y se hace presente:

El animal vive en una perpetua fiesta de la vida, en una danza embriagadora de la que está excluida el trabajo. [...] Cuando el hombre adopta la forma de la bestia, deja de andar erguido, no habla, sino que grita o ruge, baila agitadamente e imita los movimientos violentos de su vida libre de interdictos. Deja de ser humano y es Otro, el dios-animal. [...] Es otro y afuera; su alteridad no sometida al interdicto [...]; es, por tanto, libre y soberano. Vive más allá de las transgresiones y habita una pureza inmaculada, una ausencia de culpa que el hombre jamás alcanzará.<sup>77</sup>

Esto es lo que le sucede a María de Alava en cada baile. En esta ceremonia, la danza la libera y la transforma, como comenta Agamben:

«No hay fiesta antigua sin danza» [...]; pero ¿qué es la danza sino la liberación del cuerpo de sus movimientos utilitarios, exhibición de los gestos en su pura inoperosidad? [...] Así, la procesión y la danza exhiben y transforman el simple andar del cuerpo humano [...] para abrirlo [...] a un nuevo —o más antiguo— posible uso.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> G. Navarro, *op. cit.*, pp. 134, 137, 147.

<sup>78</sup> G. Agamben, “Un hambre de buey. Consideraciones sobre el sábado, la fiesta y la inoperosidad”, en *op. cit.*, pp. 140-141.

De esta manera, “el arte, el juego y la transgresión se encuentran ligados, en un movimiento único de negación de los principios”<sup>79</sup> establecidos, por lo que el arte es el que prolonga el movimiento del juego y la fiesta.<sup>80</sup>

Con todo ello, María de Alava logra que su hermano ceda ante el poder de su danza y su fiesta corporal, hace que no pueda prescindir de ella y que la introduzca en su vida, como un modo de subsistir:

La carne es violencia, violación de los límites del sujeto-cosa instituidos por la razón. Los movimientos propios de la animalidad del cuerpo se revelan en su violencia incontrollable en las situaciones de crisis que por su extrema intensidad aniquilan toda compostura y convención. El cuerpo es en sí mismo transgresión y exceso, animalidad rebelde a todo orden.<sup>81</sup>

De acuerdo con Ginés, se puede entender que, a través de los bailes que ejecuta María de Alava, el animal y la transgresión, al igual que la violencia y la muerte, se identifican entre sí y con lo sagrado: “De una manera fundamental, lo que es sagrado es precisamente lo que está prohibido”,<sup>82</sup> lo que la mueve a ella e incita a los otros.

María de Alava, con este tipo de prácticas, demuestra también un uso intensivo de su cuerpo, el cual rebasa el concepto de *organismo*, por lo que también responde así a un cuerpo sin órganos, aquel que se harta de los preceptos impuestos y se libera: abre su cuerpo a un uso más antiguo.

---

<sup>79</sup> G. Bataille, *apud* G. Navarro, *op. cit.*, p. 143.

<sup>80</sup> G. Navarro, *op. cit.*, p. 143.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>82</sup> G. Bataille, *apud* G. Navarro, *op. cit.*, p. 133.

**b) El receptor de confesiones: el cuerpo inquisidor que encierra, castiga y se enferma**

No son pocos los cambios físicos que se prestan en María de Alava al empezar a tomar control sobre sus hermanos: presencia cada uno de sus actos sexuales y alaba su unión con cantos mímicos. Su cuerpo grueso descrito con anterioridad se ensancha aún más, a tal grado que debido a su gordura no cabe en el taburete en el que se sienta y permanece más envidiosa, sórdida, y desde el cual les menciona que la familia sudaca necesita de ella, que el niño necesitará más que nadie de su ayuda. Desde su asiento esperaba así la explosión familiar y el olvido de las culpas de sus hermanos.

Tras haber ganado terreno en la casa familiar y con una mirada inquisidora, comienza a interrogar a ambos hermanos: le ordena a la melliza que le describa el acto sexual en el que fue engendrado el niño y que, además, se confiese con ella. La melliza no sólo lo hace de manera oral, sino que también deja por escrito cada uno de sus argumentos y se inclina ante ella:

María de Alava recibió mi confesión. Yo estaba extremadamente cansada y me incliné con la cabeza gacha.

Ella permanecía recta, lívida, impávida y falaz.

—María de Alava —le dije—, expulsa tu sordidez y atiende a mi pedido. Ponte en mi lugar degradado e inútil.

Permanecía impasible, absorta, ajena y enemiga

—María de Alava —le dije—, ha sido nuestra mala conducta sudaca la que ha precipitado esta espantosa catástrofe.

María de Alava me miró en su inquisición. Le relaté el instante de la terrible rajadura y mi asombro ante la sangre que corría. [...] Le hablé. Hablé de mí [...]. Celebré lo inevitable de nuestro pecado capital. Pensé que la hoguera me cercaba, pero logré alejarla y terminé por relatarle las exactas aberturas de mi genital empañado y firme (p. 215).

María de Alava, poseída por la obsesión, traspasada por la necesidad y el cansancio provocado por los ayunos prolongados, después de recibir las confesiones, a modo de

penitencia, se lleva su dedo índice a la boca, se moja los labios con la lengua y escupe saliva sobre su taburete, o bien se acerca hasta la ventana y pronuncia palabras incoherentes.

Con todo ello, intenta llegar al interior del cuerpo de sus hermanos, haciendo nuevamente algunos bailes en homenaje, en los que en ciertas ocasiones simplemente da vueltas alrededor de ellos, por lo que establece un orden ritual. Sabe que la nación más poderosa del mundo les ha lanzado el maleficio de ese niño, que sólo se liberarán de él con un homenaje y que la fraternidad será la única que podrá ponerla en crisis.

Por tanto, las características de este personaje nos llevan a asociarlo no sólo con la figura del sacerdote: ese cuerpo inquisidor que busca regular de cierta forma las conductas de sus hermanos,<sup>83</sup> quien exige y recoge confesiones, estudia su contenido y emite un juicio que le permite expandir su fuerza, sino también con el cuerpo militar represivo que llevó a cabo los interrogatorios y torturas durante la dictadura.

Con este registro oral y por escrito de todo lo que ha sucedido, los mellizos no solamente dan cuenta de su culpa, sino de su propia condena. María de Alava, por su parte, prolonga su sufrimiento, pues sabe que dicha condena, así como la posible ejecución, se hará en el mismo sitio en donde se cometió el acto de creación, de tal modo que los hiere, los tortura; intenta establecer el orden y la obediencia:

Todo el proceso tiende a producir la confesión, que [...] vale como una especie de autocondena. Aquel que ha confesado [...] ya es juzgado [...], y la equivalencia entre confesión y autocondena es afirmada sin reservas [...]: quien confiesa, por así decirlo, se condena a sí mismo [...]. En la historia de la confesión es particularmente significativa su relación con la tortura, [...] sobre todo para los delitos contra el poder (complot, traición, conspiración, impiedad [...]), pero también para el adulterio, la magia y la adivinación ilícita, el procedimiento [...] implicaba la tortura del acusado [...] para extraer su confesión. «Arrancar la verdad» [...]. A medida que se difunde la

---

<sup>83</sup> En la entrevista realizada a Eltit, le pregunté que si ella había construido el cuerpo de este personaje pensando en la figura del sacerdote o de la Iglesia católica. Me respondió entre risas que no había nada de ello, que más bien es la crítica y los lectores quienes hacen esta interpretación.

práctica de la tortura, la confesión se interioriza y, de ser una verdad arrancada a la fuerza por el verdugo, se transforma en algo que el sujeto está obligado, desde su conciencia, a declarar espontáneamente.<sup>84</sup>

Además, entre la espera del nacimiento de la niña y las confesiones, María de Alava da muestras de un cuerpo enfermo, pues, cuando llega a entrar la luz a la casa, ésta la lastima y la hace revolverse en su butaca por el dolor que siente debido las erupciones que emergen en su piel. Este estrago también causa dolores emocionales que la llevan a la burla y a que se convulse en carcajadas. Además, se está quedando ciega y muestra comportamientos de ansiedad: “Empezó a morder pequeños tallos, trozos de pan. Se comía las uñas, palideciendo en su apetito” (p. 219). Ginés postula que “más allá de la razón no hay nada humano, sólo hay locura. Pero la locura es divina”.<sup>85</sup>

Este cuerpo enfermo poco a poco se queda sin el sentido de la vista y con el sentido del tacto estropeado por las erupciones de su piel; utiliza las confesiones como un mecanismo de poder, pues cada vez acuden con ella con mayor frecuencia. Así, María de Alava deja desnudos a sus hermanos: los hace vulnerables, pero, a la vez, más conscientes de su realidad, de las pérdidas que ahora cargan, de lo que no hicieron y también de las nuevas posibilidades para transformarse, creando un sentido de herencia para su hija. María de Alava se convierte en un cuerpo que todo lo sabe, cuyo gran tamaño aprisiona, inmoviliza, castiga y percibe lo heterogéneo, lo no prototípico. Sabe que la niña será una fuente de horror y, por lo tanto, ella se encargará ya de ocultarla o disimularla, ya de exhibirla o de irla haciendo visible. Está consciente de la deformidad secreta y abominable de este ser; de las crisis mentales que la podrán llevar a la idiotez extrema debido a las convulsiones sufridas dentro del vientre de la

---

<sup>84</sup> G. Agamben, “K.”, en *op. cit.*, pp. 35-37.

<sup>85</sup> G. Navarro, *op. cit.*, p. 163.

melliza: “Decidí entregar a María de Alava la custodia del niño que acabábamos de gestar. Lo decidí en ese mismo instante original como ofrenda y perdón por las culpas familiares. [...] (El niño ya venía horriblemente herido)” (p. 211).

Sin embargo, María de Alava opta por abandonar la casa antes que cargar con esta niña, que es también la novela gestada de forma indefinida, inestable, con retazos de otros cuerpos y discursos fragmentados. Por lo tanto, este cuerpo inquisidor y represivo, quien encierra dentro de su robustez y anchura, es, igualmente, un cuerpo censor que detecta los “defectos” del texto, lo políticamente incorrecto, y condena la obra, el cuerpo escritural integral.<sup>86</sup>

—Abandonaremos la casa —dice [María de Alava]—. Mis padres y yo abandonaremos la casa. He arreglado la salida ahora que la ciudad ha acallado sus rumores. Ustedes disfrutarán todo el estigma sudaca.

[...]

Ellos abandonarán la casa y nos legarán el rigor de las paredes y las grietas de las culpas familiares. [...] Sólo permanecen el niño y María Chipia, quienes representan el límite de la ficción de mi cuerpo, de mi cuerpo demasiado castigado. Mi cuerpo castigado por mi necesidad de duplicarme, mi cuerpo alterado por la certidumbre de la muerte. [...] Cuando al amanecer la familia abandone la casa, sólo quedará yo doblada en las habitaciones (pp. 238-239).

De este modo, María de Alava abandona la casa junto con sus padres al amanecer, antes de que el parto dé inicio.

---

<sup>86</sup> Recuérdese que al instaurarse el régimen militar hubo quema y mutilación de libros que no fueran acordes con los preceptos de la dictadura, y que las primeras obras de Eltit tuvieron que pasar por los ojos de un censor, por lo que el cuerpo de María de Alava no sólo se percibe como el cuerpo del sacerdote o la Iglesia, o el cuerpo militar encargado de las confesiones y torturas, sino también como el cuerpo censor que impedía que la literatura y demás artes circularan libremente durante este periodo, lo que remite, sin lugar a dudas, a la Inquisición y la importancia de que este personaje se llame como una bruja de aquel periodo.

### 3.2. Cuerpo escritural o novela como cuerpo posmoderno

La literatura no puede distraerse con elefantes, tiene que apartarlos y ver al acróbata caído, interesarse por su sufrimiento, por la mueca de dolor con la que lo llevan tras bambalinas porque desentona, porque rompe la armonía, porque obsceniza el espectáculo. En lo prohibido se acurrucaba, temerosa, la sintaxis social.

Mónica Ojeda, *Nefando*

Se ha analizado cómo Eltit presenta distintos cuerpos en esta novela y la manera en que los rearticula para disparar diversos discursos (sociales, políticos, económicos...) con cada estado corporal, por lo que se muestran como espacios nada cómodos y abiertos que se van construyendo con una multiplicidad de signos, marcas y nociones, por lo que rompen paradigmas. Siguiendo a la crítica Nelly Richard, la literatura que se fue configurando en la época de los ochenta en Chile tuvo la necesidad de reflexionar acerca de la escritura misma con el objetivo de reconstruir lo roto y fragmentario de la época que se estaba viviendo, por lo que la hipérbole del cuerpo les sirvió para este cometido. Entonces, en concordancia con la crítica literaria Andrea Ostrov, hay una escritura del cuerpo; es decir, éste se entiende, de manera literal, como el tema a tratar y como superficie (“la página misma de escritura”) sobre la que se inscriben signos, marcas, líneas a seguir.<sup>87</sup>

De este modo, Eltit utiliza la palabra *cuerpo* de manera metafórica, de acuerdo con lo señalado por Leonidas Morales, ya que lo utiliza para referirse a la escritura misma; es decir, concibe la escritura con los mismos atributos sustanciales del cuerpo: una materialidad llena de significados que, en la era posmoderna, nos hablan de inflexiones del poder.<sup>88</sup> Así, Eltit

---

<sup>87</sup> Vid. *supra*, pp. 94-95.

<sup>88</sup> Vid. *supra*, p. 95.

entiende el cuerpo como una construcción textual. Por tanto, si bien en el apartado anterior se fueron dando algunos atisbos, en este último se mostrará en dónde se encuentran estas relaciones entre cuerpo y escritura en esta novela, y por qué se entiende a esta obra como un cuerpo de escritura posmoderno.

Sandra Lorenzano postula que el cuerpo y la escritura son dos elementos esenciales entrelazados que forman “un tejido que es a la vez piel y página”.<sup>89</sup> Tomando en cuenta lo anterior, esto es lo que sucede en *El cuarto mundo*, pues la autora, Diamela Eltit, produce páginas (su obra literaria) a la vez que la narradora de la segunda parte del libro, diamela eltit, produce un cuerpo: la niña con el cráneo deformado que irá a la venta. De este modo, desde que se enuncia el nombre de la narradora de la novela y madre de la niña, el lector percibe que cuerpo y escritura han formado ya dicho tejido: es el cuerpo de un personaje, pero también es el cuerpo literario en conjunto: un cuerpo-novela, un cuerpo escritural; es *El cuarto mundo* que irá a la venta para ser leído. Ambos cuerpos en venta como productos, objetos de consumo.

Pero ¿en qué momento de la narración se va formando este tejido o la imbricación entre el cuerpo y la escritura? Como se comentaba, cuando el narrador en tercera persona enuncia el nombre de la madre de la niña, se vislumbra asimismo el nivel metaficcional de la obra: que la autora habla de la gestación de la novela misma. Sin embargo, Eltit ya ha ido tejiendo esto a lo largo de la obra, pues hay varios indicios, que se mencionarán a continuación.

Recuérdese que la madre gesta un 7 de abril a su hijo y al siguiente día a la melliza, quienes serán los narradores de la novela. Ésta es la manera como la autora comienza a enlazar el cuerpo y la escritura, la piel y la página: “Sentía que su propia creación gestante la

---

<sup>89</sup> Sandra Lorenzano, “Prologo”, en María Luisa Puga, *Diario del dolor*, p. 4.

estaba devorando” (p. 156). Es decir, casi desde el principio de la narración, cuando el mellizo describe las nuevas sensaciones de su madre durante dicho embarazo, hay un atisbo de que el cuerpo que gesta es también la escritura que comienza para conformar la novela, la que devora a quien escribe. Esto se percibe con mayor detalle cuando la madre le comparte únicamente a la melliza, desde el vientre materno, una clave: el poder de la gestación, de crear escritura, el que se pasa sólo de madre a hija: “Entendí la extraña complicidad que ella había establecido con mi madre. [...] Me era imperioso desentrañar la naturaleza y el significado de tal alianza. [...] Mi hermana [...] portaba la clave de dos sueños de mi madre que yo no poseía. Por cierto, esas claves me eran insoportables y excluyentes” (pp. 150-151).

Ahí la analogía que hay del inicio de la escritura con el embarazo y luego con el trabajo de parto.

Después, cuando los mellizos empiezan a crecer, durante la niñez, sus cuerpos comienzan a entrar a la red de lenguaje, el cual se presenta como una necesidad. Es la melliza la primera en hablar, aventajando a su hermano y haciendo que éste compita con ella:

Ella había preparado en esos días una jugada maestra que me hizo palidecer de envidia y de fracaso. Mi hermana, mirando fijamente a mi madre, dijo con claridad y sin el menor titubeo su primera palabra. [...] Las palabras simples y anodinas salían de su boca con una facilidad asombrosa, nombrando objetos elementales y, especialmente, pidiendo agua (pp. 163-164).

De esta forma, el mellizo menciona que él se quiere cubrir de lenguaje, y no de telas caras, falsas e intrascendentes como las que le da el padre: “Ansiaba llegar a las palabras de un modo absoluto y, así, cubrirme con el lenguaje como una poderosa armadura. Ingenuamente pensaba que el habla era un hecho misterioso y trascendente capaz de ordenar el caos que me atravesaba” (p. 164).

Por su parte, María de Alava entra a la red de lenguaje con ayuda del padre y con mayores dificultades: “Fue él quien, personalmente, se encargó de llevarla a la red de lenguaje, que ella adquirió después de algunas dificultades” (p. 172), casi como algo secundario, no prioritario.

Así, la entrada al lenguaje es propia de la etapa de crecimiento de estos cuerpos, pero también de la novela misma, ya que se perfila el inicio y construcción del lenguaje, así como la importancia de éste para cada cuerpo, lo que nos recuerda lo mencionado por Ginés: “Si hay lenguaje hablado hay también un cuerpo que habla, pues cuerpo y lenguaje obedecen al mismo orden”.<sup>90</sup>

De tal modo que el mellizo, después de tener su primer encuentro sexual en la calle, en su precoz adolescencia, narra cómo se lo empieza a contar a su hermana: “El inicio fue titubeante y engorroso, pero luego las palabras fluyeron extraordinariamente precisas, estimuladas quizás por la expresión inequívocamente alterada de mi hermana, incitándome a una procacidad cada vez más profunda” (p. 180). Es decir, el mellizo usa el lenguaje de una manera sumamente precisa, fluida y provocadora para enunciar su primer encuentro genital durante la nueva etapa en la que entra; el lenguaje le sirve así para hablar sobre goce, placer y excitación. Por tanto, se evidencia el crecimiento del cuerpo del personaje, pero del mismo modo de la novela, pues comienza a disparar nuevos y provocadores discursos, relacionados con el inicio de la sexualidad. Sin embargo, luego de unirse sexualmente con su hermana, ya en la segunda parte de la novela, las palabras que emite empiezan a romperse, a resquebrajarse: “María Chipia ya no era el muchacho glorioso de antaño. Ni soberbio, ni

---

<sup>90</sup> G. Navarro, *op. cit.*, p. 80.

equivoco. [...] 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” (p. 213).

Entonces, se observa cómo la palabra se yergue, pero también se troza al referirse a dos actos sexuales distintos; enuncia el inicio, pero también el exceso, la posibilidad de lo obsceno: “[María Chipia] me nombra y me atrae contra su pecho desnudo, pidiéndome nuevos contenidos, otras poses; me pide revisar la posibilidad de lo obsceno. Su pecho desnudo se toca con el mío y en la distancia pulsa su genital y habla de deseo. [...] Me posee toda la noche”.

Después de que los hermanos se han unido, la melliza es obligada por su hermana menor, María de Alava, a que le describa el acto; deja por escrito su confesión: “María de Alava me ordena que describa el acto. Le obedezco franqueando la inutilidad de mi lengua. Dejo por escrito mis argumentos y María Chipia dibuja la posición de mis padres” (p. 213). La melliza accede de este modo al acto de escritura: la confesión de sus actos íntimos.

Páginas más adelante, la melliza le escribe una carta a su hermano, pues se lee la siguiente dedicatoria: “A María Chipia. Bello. Bello y fraterno” (p. 223). Ahí le cuenta que ella puede leer y traducir cada movimiento en la genitalidad de la familia, y le reclama: “Sólo tú retardaste nuestro encuentro. Porque tú eres yo misma, conozco cada uno de tus conocimientos por muy distantes que nos encontremos, pues ambos sabemos la forma única de frenar nuestra extinción y la humillación a nuestra raza” (pp. 223-224). Se refiere a crear un cuerpo, un ser, con su unión fraterna, de hermanos, pero también a crear un cuerpo de escritura, como lo menciona el mellizo:

[Mi hermana] pensó que consumarnos como uno podía traer a la memoria el impacto real del origen y el instante único e irrepetible en que el organismo decidió la gestación. Yo había sido testigo de su emergencia a la vida y, por ello, sólo en mí descansaba la

respuesta. [...] Me dijo que había leído en mi cabeza la caída hacia un acto vulgarmente genital (p. 203).

Es ese ser —cuerpo y novela— que comienza a gestarse en un espacio desarrapado y desnutrido (p. 220).

Ante la presión de María de Alava, la melliza revela así la clave, el código, el secreto que le fue transmitido por su madre cuando estaba en su vientre. Es esta parte a la que el lector vuelve tras haber leído el final de la novela (“Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y 8 de abril, diamela eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta” [p. 245]), cuando se percata de que se han formado dos cuerpos que crecieron a la par (el de la niña y el de la novela):

“Destrozo mi secreto y digo:

—Quiero hacer una obra sudaca terrible y molesta” (p. 213).

Más adelante dice:

Me sentí confesionaria por la luz y me impulsé a nuevas revelaciones:

—Hemos hecho cosas terribles y molestas.

[...]

—Nada es suficiente para el estigma sudaca. [...]

—María de Alava —le dije—, es urgente que me ayudes a descifrar la última visión que he tenido. Una visión aterradora, burlesca y amenazante para el niño.

Mi hermana [...] dijo que un homenaje nos podría liberar definitivamente de la nación más poderosa del mundo, que nos había lanzado el maleficio. Pensó en levantar un lienzo en el frontis de la casa, con rayados fosforescentes. Dijo que la nación más poderosa cambiaba de nombre cada siglo y resurgía con una nueva vestidura. Afirmó que sólo la fraternidad podía poner en crisis a esa nación.

Pensé en la necesidad de un homenaje. Un homenaje simple y popular. Habríamos de responder a la nación más poderosa del mundo (p. 219).

Entonces, “fue un homenaje a la especie sudaca. Fue un manifiesto. Fue una celebración dinástica, celebrando la pronta llegada del niño, quien ese día pudo conocer la inmensa fuerza de sus padres. El odio de sus padres” (p. 241).

Finalmente, la melliza señala:

Soy víctima de un turbulento complot político en contra de nuestra raza. Persiguen aislarnos con la fuerza del desprecio. [...] Ella piensa [la madre] que mi padre está coludido con esa nación y que nosotros somos la carroña. Me ha confesado que su devoción al placer ha abierto las puertas a este desastre que conjuga casi todas las plagas. Piensa que el niño es una plaga y que su llegada producirá un efecto atemporal (p. 223).

Estos fragmentos son muy importantes porque, por un lado, hablan de que esta obra terrible y molesta “sudaca” es *El cuarto mundo*, y que todo lo que se gestó dentro de esta obra —los cuerpos y sus discursos— es terrible y molesto también: algo que ha crecido como una plaga; pero, por otro, apelan asimismo a la situación política, económica, social y cultural vivida por la autora en la dictadura, pues se interpreta que la nación más poderosa del mundo es Estados Unidos (con quien el padre, el dictador, está coludido) y que la carroña son los países o habitantes sudamericanos, Chile en específico. Así, aquella nación se burla al nombrar a ésta de manera despectiva: sudaca, de cuarto mundo. Se observan así las tensiones políticas, culturales, económicas, sociales, raciales... que existen entre los países del hemisferio norte y sur.

Asimismo, el pensar la obra, el cuerpo de escritura, como un manifiesto, un homenaje, se liga con su trabajo artístico como integrante del CADA, donde redactaban un manifiesto para que sus propuestas artísticas se difundieran. Además, lo del lienzo en el frontis de la casa remite, sin lugar a dudas, a la acción de arte *Inversión de escena* (1979) llevada a cabo por el colectivo, cuando colocaron una manta en la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago como protesta por los acontecimientos vividos durante los años de represión militar y para mostrar que el arte también estaba afuera de dicho sitio. Así, al igual que en el CADA, con *El cuarto mundo*, cuestiona a través de la escritura y el lenguaje la realidad social, política, económica, literaria inmediata y, a su vez, se perfila en resistencia

al entablar un diálogo con los cuerpos y los márgenes, tal como lo hizo en sus acciones de arte individuales, pues en ambos lados trabaja con sujetos parecidos: enfermos, lisiados, vagabundos...

De este modo, la novela —todo el cuerpo escritural— funciona como el homenaje a la nación más poderosa del mundo: un homenaje simple y popular, un manifiesto, para hacerle frente a la nación que lanzó el maleficio, el que lleva a los personajes a sentir sus cuerpos en oferta y demanda, como un producto; en donde la niña y la novela se convulsionan por la manera en que están construidas, pues saben que el mundo en el que habitan permite que la comercialización y el mercado voraz se posicionen sobre los cuerpos mismos:

La ciudad cegatona y ávida regala los destinos de los habitantes sudacas. Terriblemente desvencijada y gruñona, anciana y codiciosa, la ciudad, enferma de Parkinson, tiembla. [...] En venta los campos de la ciudad sudaca. En venta el sudor. [...] La ciudad colapsada es ya una ficción nominal. Sólo el nombre de la ciudad permanece, porque todo lo demás ya se ha vendido en el amplio mercado. En la anarquía de la costumbre por la venta se ejecutan los últimos movimientos a viva voz, voceando la venta del vacío. [...] El dinero caído del cielo entra directo por los genitales y las voces ancianas se entregan a un adulterio desenfrenado. El adulterio ha adulterado a la ciudad nominal, que se vende, se vende a los postores a cualquier costo. La transacción está a punto de concluir, y en el dinero caído del cielo está impresa, nítidamente, una sonrisa de menosprecio a la raza sudaca (p. 245).

Con todo esto, la novela, a través de las alteraciones corporales, teje un puente con la realidad histórica, sociológica, económica, política y cultural en la que fue escrita. Nos habla de lo público y de lo privado. El cuerpo escritural muestra problemas sociales (de género, de raza), de identidad, de poder. Critica así a la dictadura, al mundo capitalista, neoliberal, que oprime, reprime y suprime los cuerpos, la letra, la palabra, el lenguaje, la escritura y los diferentes discursos.

Muestra el proceso de construcción de un cuerpo de escritura: “Un cuerpo que se escribe, que se materializa a la par del texto, como un texto”,<sup>91</sup> por lo que reflexiona en el propio texto sobre la escritura misma, de acuerdo con lo expuesto por Nelly Richard y lo que hemos visto en párrafos anteriores. Así, esta obra se forma de retazos o pedazos de otros textos, discursos, de otros lenguajes, marcas de escritura de registros literarios, económicos, sociales, artísticos, históricos, políticos...<sup>92</sup> de la época vivida por la autora, como lo son los nombres de las dos partes en las que está dividida la novela, que son frases dichas por Salvador Allende, y que aquí se resignifican, tomando en cuenta que la primera parte (“Será irrevocable la derrota”) es narrada por el mellizo, y la segunda (“Tengo la mano terriblemente agarrotada”) por la melliza; los nombres de María Chipia y María de Alava, que pertenecieron a dos mujeres consideradas brujas en la España del siglo XVII; los términos económicos de *oferta* y *demanda*; *compra* y *venta*, que en el texto están ligados íntimamente con la sexualidad y el exceso de los cuerpos dentro de espacios mercantilizados; la alusión a Estados Unidos como el país más poderoso del mundo, y a las acciones de arte llevadas a cabo junto con el CADA; los conceptos teóricos presentes de *docilidad de los cuerpos*, *vigilancia* y *castigo*, *relaciones de poder*, que nos remiten a Foucault, etcétera. A decir de Ostrov, este cuerpo se presenta como una construcción o espacio cultural, y muestra una escritura en disidencia.<sup>93</sup>

Por lo tanto, siguiendo a Leonidas Morales, en América Latina, de 1980 al 2000, se presentaron fenómenos culturales, sociales, políticos y económicos asociados a un momento posmoderno, caracterizado por ser ambiguo, heterogéneo y perturbador, en donde ocurren transformaciones, cortes y continuaciones con contextos y momentos anteriores, y en donde

---

<sup>91</sup> Andrea Ostrov, *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, p. 11.

<sup>92</sup> *Idem.*

<sup>93</sup> *Vid. supra.*, p. 94.

cobra especial importancia el imperio de la mercancía, de la sociedad del espectáculo y de los diversos géneros discursivos; de ahí que sea el horizonte en el que se inscriben los problemas políticos, estéticos, etcétera, planteados en esta novela de Eltit, pues, en Chile, la posmodernidad se instala al término de la dictadura, cuando dicho país se inserta dentro de la lógica del mercado y de la mercancía en su etapa de globalización.<sup>94</sup>

Así, en esta obra se presentan diversos discursos; alusión autobiográfica; reflexión sobre la escritura, el lenguaje y lo narrado; personajes definidos que se deconstruyen o dislocan, como menciona Alfonso de Toro, dentro de ambientes autoritarios y espacios cerrados, llenos de violencia; además, se distingue una inversión de códigos, la aparición de lo femenino anatómico, la apertura, el exceso, la transgresión a través de la sexualidad, la erotización, la recuperación de zonas íntimas del cuerpo, entre otros aspectos. Entonces, se inscriben así respuestas/propuestas estético-ideológicas locales ante el capitalismo y se habla de procesos sociales que transforman la situación política y el futuro social, como mencionan George Yúdice y Carlos Rincón,<sup>95</sup> ya desde la ambigüedad o la alegoría para pasar inadvertidos ante la censura; por eso se presenta una familia alejada del centro con un dictador propio, cuyas relaciones están fragmentadas y muestran conflictos o crisis corporales tanto en el ámbito privado, sobre todo, pero también en el público. Se perfilan cuerpos deficitarios o escindidos para manifestar los desajustes de la época; un entramado de configuraciones y signos para hacer notar lo otro, lo heterogéneo, lo natural y lo cíclico; por tanto, es imposible pensar sólo en una unidad textual y en la literalidad de esta obra.

En consecuencia, en esta novela, Eltit conforma un cuerpo de escritura posmoderno a partir de las particularidades y signos de la nueva época plasmados en los cuerpos de los

---

<sup>94</sup> *Vid. supra.*, p. 76.

<sup>95</sup> *Vid. supra.*, pp. 68, 71.

personajes. Por tanto, el trabajo de parto de la melliza y el trabajo de escritura de la autora se imbrican:

Le hablo, otra vez, del poder de la fraternidad sudaca y de cómo nuestro poder podría destruir a esa nación de muerte. Le hablo del niño. Le detallo mis últimos presentimientos. Le digo que necesito descansar pues el niño también quiere abandonarme. [...]

[...] Sigo fielmente el trazado del niño, quien acaba de descifrar el camino del laberinto. Siento sus movimientos, cabeza abajo, y el cierre de mis piernas no aminora mi terror (p. 227).

De esta manera, la melliza continúa: “Estropeándome, saldrá por el mismo canal que lo fundó. Los perderé a ambos y quedaré herida para siempre” (p. 234).

—Será al amanecer —le digo—. El parto será al amanecer.

[...]

Sólo permanecen el niño y María Chipia, quienes representan el límite de la ficción de mi cuerpo [...].

[...]

—[...] No vendrá el niño a nacer para alimentar el desperdicio.

[...]

—No llegará el niño para ser menospreciado, no llegará perdiendo de antemano todo. El niño lucha por nacer en cualquier instante (pp. 238, 244).

Entonces, *El cuarto mundo* es un cuerpo escritural posmoderno, una novela-cuerpo que sale a la luz a la par que emergen cada uno de los cuerpos de los personajes para mostrar nuevas posibilidades de creación y poner en jaque nociones ya establecidas.

## Conclusiones

Como todos los huéspedes mi hijo me estorbaba /  
ocupando un lugar que era mi lugar, / existiendo a  
deshora, / haciéndome partir en dos cada bocado. //  
Fea, enferma, aburrida / lo sentía crecer a mis  
expensas, / robarle su color a mi sangre, añadir / un  
peso y un volumen clandestinos / a mi modo de estar  
sobre la tierra. // Su cuerpo me pidió nacer, cederle el  
paso; / darle un sitio en el mundo, / la provisión de  
tiempo necesaria a su historia.

Rosario Castellanos, “Se habla de Gabriel”

Ardés / perdida en el fuego. / Vos sos mujer, / la  
hoguera, / y te quemás. / No te dimos más lugar. /  
Perdida en el fuego. / Tus dones, / tu sombra / de  
bruja / se queman en la hoguera.

Los Espíritus, “Perdida en el fuego”

Los estados corporales de estos cinco personajes analizados bajo el constructo de la posmodernidad permiten ver que los cuerpos en esta novela no se presentan vacíos, efímeros, indiferentes y sin subjetividad, como planteaban algunos críticos de la posmodernidad, sino todo lo contrario: están cargados de referentes significativos que responden a un contexto latinoamericano, por lo que presentan connotaciones tanto políticas como ideológicas que hablan de resistencia, emancipación y transgresión ante los discursos oficiales. Por tanto, alejados de una lógica meramente hedonista o narcisista, siguiendo al crítico Julio Ortega, estos cuerpos funcionan como una respuesta planteada desde la periferia y siempre crítica al poder hegemónico; por ello que se pueda mencionar que en *El cuarto mundo* (en este cuerpo-novela) se logra esa interacción entre literatura y política. Tomando en cuenta esto, el inicio, desarrollo y transformación de estos cuerpos está acompañado por los acontecimientos de la época convulsa en que la novela fue escrita.

Así, es importante recalcar el contexto histórico, político, económico y social en el que la obra salió a la luz: a finales de la dictadura de Augusto Pinochet, en 1988, época en que los discursos y políticas de libre mercado en Chile ya se habían extendido e implementado rápidamente; momento en que la represión, la tortura, las desapariciones y las muertes causadas por los militares y el régimen impuesto ya habían alcanzado su punto más álgido; tiempo en el que cualquiera de las formas de expresión que no fueran acordes con las ideas difundidas por la dictadura, entre ellas la literatura y las demás artes, eran aún coartadas y censuradas; año en el que todo esto ya había repercutido en los cuerpos de los habitantes chilenos, quienes intentaban de cualquier modo posible, y a manera de catarsis y resistencia, cambiar de paradigma desde su trinchera, como fue el caso de Diamela Eltit, por medio de la escritura de este libro —de la creación—, en el que muestra que el cuerpo no sólo es una entidad biológica, sino social, política y llena de significados; de ahí la importancia de haber analizado los estados corporales por los que atraviesan los personajes para entender, a la par, la construcción de un cuerpo de escritura que responde a la posmodernidad latinoamericana, al emprender una lucha en contra de un orden determinado a través de la letra, así como lo hacía cuando estaba en el CADA y experimentaba con su propio cuerpo la unión entre éste y su escritura, como una respuesta política.

Recuérdese que los artistas en Chile a lo largo de los ochenta, durante el régimen militar, buscaron nuevos sitios y símbolos para empezar a dar vida a sus obras y poder librar la censura impuesta. En la literatura, sobre todo las mujeres, se percataron de que el cuerpo funcionaba como una categoría repleta de sentidos diversos; si bien era un soporte, también se percibía como una válvula de escape para hablar de las distintas posibilidades de construir cuerpos; de este modo, se presentó el cuerpo de todas las formas posibles: desnudo, escatológico, escindido, lacerado, enfermo (física y mentalmente), erótico, etcétera, para

mostrar no sólo sus problemáticas internas y orgánicas, sino externas y su relación con el afuera. Además de que el cuerpo fue narrado, signado y representado, también fue pensado como un cuerpo de escritura que se iba conformando con el lenguaje mismo; tal es el caso de *El cuarto mundo*, en donde no sólo se narran cuerpos, sino que se va construyendo uno que engloba a los demás: nace, crece, se reproduce y muere de la misma forma que los cuerpos de sus propios personajes al ser atravesado por un obsesivo proceso de mercantilización, como se analizó en el último capítulo.

Así, en este recorrido por los cuerpos de los personajes de la madre, el padre, los mellizos y la hermana menor, se pudo constatar cómo se configura una red de poder dentro de esta familia, en la que los cuerpos, marcados de signos, arrojan cada uno sus propios discursos.

De este modo, el cuerpo de la madre o el cuerpo origen transita por seis estados corporales que abarcan la adultez y la vejez: el cuerpo enfermo, embarazado, materno, erótico, clausurado y desmoronado. El cuerpo enfermo se presenta al inicio de la narración: hay sudoraciones, fiebre, caos y confusión internos que la acercan al desajuste; es durante este estado que sufre las violaciones por parte de su esposo. Es ella quien transmite los signos de enfermedad a sus hijos al entrar rápidamente al siguiente estado: el cuerpo embarazado, que la afecta de nuevo física y mentalmente, ya que su cuerpo se deforma y se muestra en combate interno con los seres que se gestan, lo cual la aleja de una visión idealizada del embarazo. Por tanto, este estado es realmente un *continuum* del cuerpo enfermo y, a la vez, una construcción clave en la narración, pues ahí es donde se empieza a percibir el nacimiento o el vislumbre del cuerpo escritural, cuando la madre manda el código de creación a su hija y cuando intenta deshacerse de ambos seres; pero, como persisten en su gestación, la escritura sigue también su marcha. Así, una vez que los niños salen de su vientre, el cuerpo materno emerge rápidamente para hacerlos prisioneros y controlarlos. Después, llega el despertar de

su cuerpo erótico, al ya no pensarse sólo en una función de madre protectora de sus hijos, sino que se encuentra con el placer de su cuerpo. Sin embargo, al cometer adulterio, el cuerpo de la madre empieza a desmoronarse física y mentalmente.

Por tanto, este cuerpo adulto, sometido al principio de la narración por su esposo, se presenta primero como un cuerpo simple, siguiendo a Foucault, dócil, de movimientos mecánicos, preocupado por los adornos externos, pero pronto se vislumbra que es porque el cuerpo del padre la tiene sometida; el esposo moldea a este cuerpo de acuerdo con el poder que ejerce sobre ella, en donde lo importante es siempre lo externo: la apariencia física. Tras pasar por varias luchas corporales (enfermedad, violación y maternidad), su cuerpo se va quebrando poco a poco hasta que el adulterio le permite encontrarse con el placer de su cuerpo: el goce exacerbado; sin embargo, las fisuras corporales físicas y mentales anteriores y posteriores a este acto quiebran completamente a la madre. De esta manera, es un cuerpo que, si bien se presenta como rutinario, convencional, obediente, simulado, perfeccionado, más cercano a ser una mercancía, exhibe la crisis, el caos, la demanda política de su propio cuerpo, su sexualidad plena, por lo que se aleja del canon femenino. Así, el cuerpo de este personaje transgrede los estándares en cada uno de los estados corporales analizados y muestra cómo la microfísica del poder se instala en este ser hasta llegar a un cuerpo clausurado en su etapa de vejez, obsceno, raquítrico, desvanecido y demente que observa y vigila los actos sexuales de sus hijos.

Las marcas en este cuerpo muestran un diálogo con las concepciones teóricas de Foucault dentro de la narración, con concepciones clásicas del cuerpo femenino, con los mitos clásicos, un cuerpo víctima, pero también victimario con sus hijos, su propia creación. Es este cuerpo-semilla que da origen al cuerpo escritural fragmentado, con marcas de placer y erotismo muy presentes para que la novela se encarne con estos discursos; intime con ellos.

De este modo, el cuerpo de la madre, como comenta Bernardita Llanos, responde en un principio al signo *mujer* que le fue útil al proyecto implantado por la dictadura, en donde la mujer era vista como un conjunto de virtudes —obediente y siempre fiel a un hombre— que la acercaban a la superioridad espiritual. Pero hay un giro cuando recupera y descubre el placer de su cuerpo, por lo que toda esta concepción de la madre se resquebraja, muestra una evolución y se aleja pronto de los estándares. Por ello, este cuerpo de la madre, en la alegoría, representa también a la nación chilena, la madre patria: ultrajada, opresiva, vigilada y vigilante, en lucha por su libertad corporal en todos los ámbitos y desmoronada física y mentalmente en cada combate.

Resulta interesante cómo Eltit construye el cuerpo del padre, pues al principio sólo se presenta como una figura sin nombre y no se enuncia ninguna descripción física de su cuerpo; de esta manera, la autora plasma un cuerpo desdibujado en comparación con los demás personajes de esta novela, como si no estuviera formado por carne. Esta ausencia o falta de apariencia física hace que resalte más este personaje, situándolo en lo siniestro. De esta forma, con su sola presencia y a través de las acciones que realiza, se puede saber que este cuerpo representa una estructura de poder opresora y violenta, pues obliga a su esposa y a sus hijos a cumplir con sus designios y los limita a lo ya establecido: los moldea, los corrige y los aprisiona. Así, siguiendo a Foucault, su tarea primordial consiste en crear cuerpos dóciles mediante la disciplina, la vigilancia y el castigo para adecuarlos a los estándares sociales y económicos; fabricar cuerpos que aspiren a la perfección y el lujo. De esta manera, muestra una fuerte inclinación por los objetos de consumo, los que disfrazan y simulan a los cuerpos, los que causan placer y bienestar momentáneo, como los perfumes o las telas de seda, objetos de mercado que sustituyen o devoran poco a poco a los cuerpos mismos para

hacerlos hábiles, obedientes y funcionales dentro del sistema; por tanto, hay un odio o rechazo a los cuerpos naturales.

Este personaje atraviesa por tres estados corporales: el cuerpo vigilante, falible y obsceno; los dos primeros corresponden a la adultez y el último a la vejez. En el primer estado corporal, la antes figura comienza a percibirse como un cuerpo-ojo, pues empieza a acechar y vigilar a los mellizos para controlarlos en todos los ámbitos, lo cual se acentúa cuando éstos cometen incesto, por lo que termina convirtiéndose en un voyerista. En el segundo estado, los fluidos corporales se hacen presentes, cuando descubre a su esposa cometiendo adulterio, de tal forma que anuncian un cuerpo que falla, pues el vómito, la orina, las lágrimas y el sudor son líquidos internos que este cuerpo no puede controlar: le provocan asco y lo dejan expuesto ante los demás. Así, Eltit plasma que el cuerpo está constituido también por fluidos o secreciones que, en ocasiones, como en este caso, causan incomodidad y lo alejan de lo considerado como *perfecto*, por lo que, para el padre, esto es una marca de desestabilización corporal; es decir, la imposibilidad de la simulación perenne, que anuncia dolor y muerte. En el último estado, el cuerpo del padre se presenta en el exceso y adopta nuevos comportamientos sexuales: comete incesto con su hija menor y, abstraído de todo, ya sólo gesticula con la boca partes erógenas del cuerpo. Además, se perciben marcas de esquizofrenia, que lo llevan a insultar a todos, pues es presa de la confusión y la sensación de vacío en un cuerpo ya sin límites, que termina siendo descrito como una figura penosa: obsceno, informe y decrepito.

De este modo, el cuerpo del padre responde al de un dictador particular en auge y en decadencia; su cuerpo se sumerge en signos de ruina y crisis después de haber ejercido un control exacerbado hacia todos los cuerpos de su familia. Por tanto, también hace alusión a la figura del dictador y al cuerpo militar chilenos que controlaron y reprimieron cada

movimiento de los ciudadanos, vigilando sus actos más íntimos y coludiéndose con la nación más poderosa del mundo.

Los cuerpos de los mellizos atraviesan por siete estados corporales dentro de la novela: cuerpo nonato y clausurado; naciente, enfermo; fragmentado; erótico; travestido, y embarazado. El cuerpo nonato y clausurado se refiere a la configuración de ambos seres en el vientre materno, donde empieza una guerra intrauterina, por lo que los mellizos se configuran como opuestos complementarios. De acuerdo con Jean-François Lyotard, George Yúdice y Alfonso de Toro, se van marcando así diferencias, otredades, aperturas, heterogeneidades que no se excluyen, sino que se integran para existir en un mismo tiempo-espacio. Ahí adentro viven en un estado de clausura: están atrapados, saturados, presionados, asfixiados, adoloridos, aterrorizados por el ambiente orgánico en el que se empiezan a gestar. Su estado físico y emocional se resquebraja; se sitúan en la ansiedad y la obsesión. Es donde la melliza recibe la clave de creación de su madre.

En el afuera, los cuerpos nacientes se encuentran con un espacio aún más violento: salen de la madre casi escindidos y se dan cuenta de que el exterior deja de tener proporciones humanas, por lo que es más caótico; además, es cuando se empieza a instaurar una vigilancia permanente hacia sus cuerpos y se hace más notorio cómo ingresan al entramado de las relaciones de poder dentro de su familia. Es relevante cuando ambos hermanos reciben su nombre, pues Eltit empieza a signarlos con discursos otros. En el caso del hermano lo nombra María Chipia, una bruja condenada en la vida real a encierro perpetuo, y, en el de la hermana, diamela eltit. Con ambos nombres no prototípicos, se observa el poder intertextual, autorreferencial, metaficcional y performático de la obra; es decir, los signa con marcas de otros lenguajes y escrituras, con una pluralidad de códigos. Así, en sus cuerpos, hay marcas de una bruja y de una escritora, respectivamente, y se abren a nuevas posibilidades narrativas.

Ambos mellizos enferman (fiebre, temblores corporales a causa del miedo y la obsesión) en momentos clave dentro de su niñez, de modo que la enfermedad siempre se relaciona con el inicio de una nueva etapa corporal, con el espacio exterior y con las prácticas sexuales dentro de la esfera familiar que llevan al embarazo, al adulterio y al incesto. Se destaca que el cuerpo enfermo se presente cuando son concebidos, que continúe en la infancia como castigo y como una especie de purificación necesaria para adoptar una nueva identidad, y que se agudice en la adolescencia con la fiebre, la peste, las erupciones en la piel, las convulsiones, la presión alta y los desajustes mentales; además, que la cura provenga de saberes tradicionales y usos rituales. Por lo tanto, el cuerpo enfermo de estos hermanos responde a factores sociales y culturales, pues nunca se menciona el nombre de alguna enfermedad en específico. A la par que enferman, también sus cuerpos se fragmentan, esto indica también la entrada a otro nuevo estado: hay fisura, quiebre y pérdida de los sentidos corporales; empiezan un tránsito por distintas categorías, de ese querer deshacerse de uno mismo, donde el cuerpo sin órganos se hace presente.

Luego, en plena adolescencia, la salida al exterior de la casa familiar no sólo los desajusta corporalmente, sino que marca el inicio del cuerpo erótico, pues observan los cuerpos semidesnudos de los jóvenes que transitan el espacio público. Empieza la seducción y la lujuria en su cuerpo: es el despertar de su propia sexualidad, la cual está ligada con el ámbito económico de la oferta y la demanda: sueñan con ofertar sus cuerpos. Se acercan al peligro de muerte: al placer, la vergüenza y la culpa. Todo esto orilla a un nuevo encierro en la casa familiar, donde se ejecutan prácticas censuradas por el orden imperante: se presenta el incesto entre hermanos. Hay un quiebre en los mellizos: él comienza a travestirse y ella queda embarazada, en donde no sólo hay síntomas propios de este estado (ascos, cansancio,

descompostura de la figura prototípica), sino también se asienta el temor al contagio, al hambre, al abandono.

Se entra así al ámbito de las transgresiones, al exceso y lo obscuro. Se muestra la excitación incontrolable de las partes íntimas, la convulsión de la carne, el desborde y el éxtasis, la cúspide del deseo y del placer. Anuncia el mundo de lo heterogéneo y los desórdenes íntimos del cuerpo. Es en este goce del cuerpo, en el baile, en el éxtasis, que aparecen nuevas marcas en María Chipia y se presenta un cuerpo vestido de seda, de colores, con luces neón, maquillaje: el cuerpo travestido (ambiguo, híbrido, andrógino). Así, Eltit explora los códigos que reformulan las categorías binarias de femenino y masculino, como ella misma comenta, donde hay una imposibilidad de clasificación. Tras el exceso de estos cuerpos, llega la evanescencia, la inestabilidad, la destrucción del orden del cuerpo, el caos íntimo que los acerca a la muerte. El cuerpo de ella siente la destrucción y el rechazo del nuevo ser, por lo que comienzan los estragos de este cuerpo embarazado: sus órganos internos se paralizan y su mente se aturde; es un cuerpo exhausto que se fragmenta ante la violencia del ataque del recién engendrado.

Este cuerpo gesta a una niña, pero también a la novela misma, una escritura que va tomando cuerpo con los discursos expuestos, como mencionan las críticas Ostrov, Richard y Guerra, pues la niña se materializa al mismo tiempo que el texto, como un texto. Se encarna; se va haciendo de retazos de escrituras de diversa índole. Es la clave compartida por la madre, la de la creación. Se da a luz a una niña y a una novela terrible y molesta: una obra sudaca, un homenaje, un manifiesto, una celebración. Es un cuerpo escritural adolecido, lleno de marcas y signos, registros, fracturas e incisiones familiares, sociales, históricas, políticas, económicas que irá a la venta. De esta forma, se imbrica el embarazo y el trabajo de parto con el trabajo de escritura. Se pare una niña y se pare una novela, un cuerpo-novela. Se usa

así la hipérbole de lo corporal para reflexionar sobre la escritura misma y resaltar los fragmentado, lo malformado, lo oprimido, lo erótico, lo grotesco. La palabra, el habla y la escritura siempre estuvieron presentes en estos cuerpos desde su fecundación hasta su crecimiento y desarrollo. De ahí la circularidad de la novela. Eso es finalmente *El cuarto mundo* y la niña concebida por estos gemelos: la irregularidad, el desorden, lo heterogéneo, lo hundido, la mezcla, lo contrahecho, la desproporción, lo indeseable, lo desestabilizador, la ambigüedad, lo otro... Así como en el CADA redactaron sus manifiestos artísticos, esta obra, al enunciarse también como manifiesto, nos habla de una escritura que simboliza, que propone nuevas formas de creación.

Estos mellizos no sólo muestran con su cuerpo sus funciones biológicas, sino que denuncian la represión, el autoritarismo, las identidades y estructuras fijas, el encierro, por lo que pueden ser vistos también como los habitantes mismos del Chile dictatorial, donde el cuerpo biológico se imbrica con el político, y ambos hablan de poder, del entorno político-social. Recuérdese el parecido de estos personajes con la descripción que hace Eltit de los cuerpos de los ciudadanos en 1974, cuando menciona que pronto se hicieron cuerpos crónicos sin ninguna cura al estar sometidos al nuevo orden, viviendo al límite del doblez constante, en un borde móvil sin suelo definido, por lo que aprendieron a destruirse, a deambular en la ciudad cruzando espacios públicos, sorteando el soplónaje y travistiéndose en nada para convertirse en seres grises sin ningún valor.<sup>1</sup>

En cuanto a la hermana menor, María de Alava, su cuerpo se alza desde el inicio como un cuerpo disruptor, parecido física y emocionalmente al padre, y apegado a éste. Se describe físicamente como un ser robusto, pesado, de movimientos duros, pulcro, fragmentado, de

---

<sup>1</sup> *Vid. supra*, pp. 30-31.

mal carácter, de sentimientos destructivos, lleno de obsesiones y de modos viriles y hostiles. Se presenta un cuerpo más cercano a lo grotesco que se enfrenta hostilmente al mundo femenino. Sobresale que este personaje, marcado por su nombre, tome rasgos o características de bruja, al mostrar su cuerpo erótico y ritual en los bailes provocadores que realiza, pero también de sacerdote o inquisidor, cuando se impone y exige a sus hermanos que confiesen sus actos íntimos, casi bajo una tortura mental, de la cual goza.

Eltit construye este personaje de tal manera que causa rechazo desde el nacimiento; así, se percibe en ocasiones como una figura de mucha edad, obscena y repulsiva. Ejerce poder sobre los cuerpos de sus hermanos y del padre. Es la encargada, en un principio, de ahogar a la niña que nacerá, es decir, parece como una de las maneras de acabar con las mujeres que se salen del límite: el ahogamiento (como se hacía con las brujas). Así, al ser inquisidora vigila a sus hermanos y a partir de sus demás actitudes se asocia con lo religioso; sin embargo, no deja de tener características de bruja, del monstruo y de lo otro, con un saber solitario, ritual y secreto, que se relaciona con lo pagano.

Por tanto, se distinguen en este personaje dos estados corporales: el cuerpo erótico y el cuerpo inquisidor. Con el primero se libera y se transforma con la danza, en cada baile, y lleva al juego, al rito, a la transgresión y al placer sexual, donde trastoca las estructuras sociales preestablecidas para situarse en lo sagrado, tal como expone Ginés Navarro y Agamben; con el segundo, empiezan algunos cambios físicos en su cuerpo: se ensancha aún más y se hace más sórdida; pide descripciones de los actos sexuales; extrae confesiones orales y por escrito, las cuales funcionan como mecanismos de poder, y hace conscientes a sus hermanos de las nuevas posibilidades para transformarse. Asimismo, la enfermedad se apodera de este cuerpo: aparecen erupciones en su piel, se empieza a quedar ciega y muestra ataques de ansiedad y de risa. Es un cuerpo que aprisiona, inmoviliza y castiga. Entonces,

este cuerpo inquisidor funciona, a la vez, como un cuerpo censor para la novela recién creada, ya que detecta los “defectos” escriturales del texto y los discursos políticamente incorrectos, y condena la obra: el cuerpo escritural integral, el cuerpo-novela construido con una multiplicidad de signos. Por tanto, este cuerpo inquisidor, con amplio poder, recuerda también, en la alegoría, tanto al cuerpo eclesiástico como el militar, que impuso control, ejecutó los interrogatorios y las torturas, y censuró las diversas manifestaciones artísticas durante la dictadura; por ejemplo, llevó a cabo la purga y quema de libros, lo que se liga estrechamente con el periodo inquisitorial y la caza y quema de brujas.

Como puede verse, el cuerpo posmoderno se presenta en esta novela como una zona de riesgo, de debate y de incertezas, como diría Eltit,<sup>2</sup> pero no por ello vacío, efímero o como una simple carcaza sin subjetividad; al contrario, en este cuerpo-novela se pueden leer las relaciones contradictorias que la escritora mantiene con las instituciones, el Estado y el mercado, como menciona Julio Ortega. Así, Eltit crea una escritura fluctuante como las llamas o las sombras, con seres marginales y transgresores: cuerpos terribles, molestos y desafiantes.

---

<sup>2</sup> Vid. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, *Conversatorio virtual | Diamela Eltit, ganadora del Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria en el Idioma Español 2020* [video]. <<https://tinyurl.com/5arx5hj3>>.

## Bibliografía

- ACEVEDO MARTÍNEZ, Jamie Alexandra, “Respiración artificial” y “El cuarto mundo”: los símbolos “Historia” y “género” frente a los discursos unidimensionales. Bogotá, 2013. Tesis, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura. [Disponible en línea: <<https://goo.gl/NJ8PWk>>].
- AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*. Trad. de Mercedes Ruvituso y María Teresa D’Meza. Barcelona, Anagrama, 2011 (Argumentos).
- ALVA LEVY, María de, *Memoria y escritura del cuerpo: un estudio sobre sexualidad, maternidad y dolor*. México, Bonilla Artigas Editores / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey / Conacyt, 2014 (Memoria, Literatura y Discurso, 3).
- ANDERSON, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*. Trad. de Luis Andrés Bredlow. Barcelona, Anagrama, 2000.
- ARISTÓTELES, *Historia de los animales*. Trad. de Francisco Gallach Palés. Madrid, Nueva Biblioteca Filosófica, 1933. [Disponible en línea: <<https://goo.gl/snkMXP>>].
- AVELAR, Idelber, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000 (Ensayo).
- BARRIOS LARA, José Luis, “El cuerpo fragmentado”, en *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX*. México, Museo Nacional de Arte, 1998, pp. 173-181.
- BAUDRILLARD, Jean, “El éxtasis de la comunicación”, en Hal Foster, ed., *La posmodernidad*. Trad. de Jordi Fibla. México, Colofón, 1988, pp. 187-197.
- BECKETT, Andy, *Pinochet en Piccadilly. La historia secreta de Chile y Reino Unido*. Trad. de Victoria Ordoñez. Barcelona, Tusquets, 2003 (Tiempo de Memoria, 26).

- BERMAN, Marshall, “Brindis por la modernidad”, en Nicolás Casullo, comp. y pról., *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995, pp. 67-91.
- BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL DE CHILE, “Periodo 1990-. Reconstrucción democrática”, en *Historia política* [en línea]. Santiago de Chile. <<https://tinyurl.com/22zfh98e>>. [Consulta: 9 de mayo, 2022].
- BRETON, David Le, “Belleza femenina al borde de la ficción”, en Alejandra Díaz Zepeda y Fabián Giménez Gatto, coords., *Ficciones del cuerpo*. México, UAM-Xochimilco / La Cifra Editorial, 2015, pp. 11-30.
- BUSTAMANTE, Rodrigo, “Chile ante la ‘verdad histórica’ del suicidio de Allende”, en *BBC News* [en línea]. Santiago de Chile, 19 de julio, 2011. <<https://tinyurl.com/wjb4vx4c>>. [Consulta: 5 de mayo, 2022].
- CALDERÓN, Alfonso, “1964-1973: La cultura, ¿el horror de lo mismo de siempre?”, en Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, eds., *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago de Chile, FCE, 1993, pp. 19-28.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*. Trad. de María Teresa Beguiristain. Madrid, Tecnos, 1991.
- CAREAGA C., Roberto, “Diamela Eltit: ‘Mi filiación es con lo más vulnerable’”, en *El Mercurio* [en línea], secc. Artes y Letras. Cultura. Santiago de Chile, 3 de junio, 2018, p. E 9. <<https://goo.gl/BPS53U>>. [Consulta: 3 de junio, 2018].
- CARO BAROJA, Julio, *Inquisición, brujería y criptojudaismo*. Barcelona, Ariel, 1970 (Ariel Quincenal, 37).
- CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA, *CADA | Exposición | CDAN 2016* [video]. Huesca, España, 8 de diciembre, 2016. <<https://goo.gl/Wud9kK>>. [Consulta: 12 de abril, 2018].

- CHIROLLA OSPINA, Gustavo, “Vitalismo y cuerpo sin órganos en Gille[s] Deleuze” [en línea]. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana. <<https://tinyurl.com/y6sunsf2>>. [Consulta: 12 de abril, 2018].
- CNN CHILE, “‘Contra el machismo literario’: la carta que escritoras chilenas firmaron contra Vargas Llosa”, en *CNN Chile* [en línea], secc. Cultura. Santiago de Chile, 29 de mayo, 2019. <<https://tinyurl.com/y5y3oyt5>>. [Consulta: 15 de febrero, 2021].
- CORREA SUTIL, Sofía, “El pensamiento en Chile en el siglo XX bajo la sombra de Portales”, en Óscar Terán, *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 211-305.
- COSTA DE LA PAZ, Amanda, *El incesto como perversión, subversión y suplemento del origen en “El cuarto mundo” de Diamela Eltit*. Santiago de Chile, 2012. Tesina, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura. [Disponible en línea: <<https://goo.gl/4tHfa1>>].
- CROCI, Paula y Alejandra Vitale, comps., *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. 3a. ed. Buenos Aires, La Marca Editora, 2011 (Biblioteca de la Mirada).
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, “28 de noviembre 1947. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 6a. ed. Trad. de José Vázquez Pérez con la colab. de Umbelina Larraceleta. Valencia, Pre-textos, 2004, pp. 155-171.
- DIARIO UCHILE, “Más de mil firmas reúne en todo el mundo declaración en apoyo a Las Tesis”, en *Diario Uchile* [en línea], secc. Cultura. Santiago de Chile, 26 de junio, 2020. <<https://tinyurl.com/yxdj9xed>>. [Consulta: 15 de febrero, 2021].
- ECHEVERRI CORREA, Ana María, *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*. Pról. de Luis Xavier López Farjeat. México, Porrúa, 2003.
- ECURED, “Síndrome de Medea” [en línea]. <<https://tinyurl.com/m3v35jm>>. [Consulta: 9 de

septiembre, 2021].

EL MOSTRADOR, “Mujeres llaman a profundizar la democracia después del ‘mayo feminista’”, en *El Mostrador* [en línea]. Santiago de Chile, 7 de septiembre, 2018.

<<https://tinyurl.com/yykhqyqb>>. [Consulta: 10 de septiembre, 2018].

ELTIT, Diamela, “El cuarto mundo”, en *Tres novelas*. México, FCE, 2011.

ELTIT, Diamela, *Emergencias. Escritos sobre arte, política y literatura*. Ed. y pról. de Leonidas Morales T. Santiago de Chile, Planeta / Ariel, 2000.

ELTIT, Diamela, *Lumpérica*. Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983 (Nueva Narrativa). [Disponible en línea: <<https://tinyurl.com/y6f6bot9>>].

ELTIT, Diamela, *Signos vitales. Escritos sobre arte, política y literatura*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008 (Huellas).

ENRÍQUEZ, Mariana, “Los que vienen con la noche: introducción al relato de terror” [taller vía Zoom]. Madrid, Fuentetaja. Talleres de Escritura Creativa, 1 de marzo, 2021.

ESTEBAN, Mari Luz, *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. 2a. ed. Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2013 (General Universitaria, 42).

FERNÁNDEZ, José y María Angélica Rojas, *El golpe al libro y a las bibliotecas de la Universidad de Chile. Limpieza y censura en el corazón de la universidad*. Santiago de Chile, UTEM, 2015.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002 (Nueva Criminología y Derecho).

FOXLEY, Ana María, “Diamela Eltit: ‘Me interesa todo aquello que está a contrapelo del poder’”, en *La Época*. Santiago de Chile, 20 de noviembre, 1988, pp. 4-5.

GARCÍA VALENCIA, Enrique Hugo, “La colonización del cuerpo: género y política en el uso del calzón y el *quechquemitl*”, en *Dimensión Antropológica* [en línea]. México, INAH,

- enero-abril, 2014, año 21, vol. 60, pp. 87-125. <<https://goo.gl/pqzawo>>. [Consulta: 4 de enero, 2016].
- GARRETÓN, Manuel Antonio, “Transición incompleta y régimen consolidado. Las paradojas de la democratización chilena”, en *Revista de Ciencia Política* [en línea]. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1994, vol. 16, núm. 1-2, pp. 21-32. <<https://tinyurl.com/2p943jyc>>. [Consulta: 9 de mayo, 2022].
- GARRETÓN, Manuel Antonio, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, eds., *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago de Chile, FCE, 1993.
- GIMÉNEZ GATTO, Fabián, “Prólogo a la segunda edición”, en Iván Mejía R., *El cuerpo posthumano en el arte y la cultura contemporánea*. 2a. ed. México, UNAM, Facultad de Artes y Diseño, 2014 (Espiral). [Disponible en línea: <<https://goo.gl/EE7QMMy>>].
- GLIGO, Ágata, “‘El cuarto mundo’, de Diamela Eltit”, en *Mensaje* [en línea]. Santiago de Chile, marzo-abril, 1989, vol. 38, núm. 377, pp. 110-111. <<https://goo.gl/5CDihV>>. [Consulta: 16 de marzo, 2015].
- GÓMEZ O., Galo, *Chile de hoy. Educación, cultura y ciencia*. México, Casa de Chile, 1976.
- GONZÁLEZ MÁRQUEZ, Andrea, *La posmodernidad en “Para una tumba sin nombre” de Juan Carlos Onetti*. México, 2011. Tesina, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. [Disponible en línea: <<https://tinyurl.com/yxbnw4q4>>].
- GREEN, Mary, *Diamela Eltit. Reading the mother*. Woodbridge, Reino Unido, Tamesis, 2007.
- GUERRA, Lucía, *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2007.
- HERNÁNDEZ CASTILLO, Rosalva Aída, “Posmodernismos y feminismos: diálogos, coincidencias y resistencias”, en Witold Jacorzynski, ed., *Posmodernismo y sus críticos: discusiones en torno a la antropología posmoderna*. México, CIESAS, 2006, pp. 71-98.

- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, *Conversatorio virtual | Diamela Eltit, ganadora del Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria en el Idioma Español 2020* [video]. México, INBAL, 8 de septiembre, 2021. <<https://tinyurl.com/5arx5hj3>>. [Consulta: 21 de septiembre, 2021].
- JAMESON, Fredric, “El posmodernismo y la sociedad de consumo”, en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 2002, pp. 15-38. [Disponible en línea: <<https://tinyurl.com/yxzcj9y9>>].
- KOHUT, Karl y José Morales Saravia, eds., *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, 2002.
- KROES, Siri Kjelsrud, *La representación literaria del erotismo y la biopolítica en “El cuarto mundo” de Diamela Eltit. Un enfoque decolonial*. Oslo, 2016. Tesis, Universidad de Oslo. [Disponible en línea: <<https://tinyurl.com/y2jvv737>>].
- LARRAÍN, Ana María, “Diamela Eltit: ‘El trabajo es la vida y mi vida’”, en *El Mercurio*. Santiago de Chile, 21 de mayo, 1989, pp. 1, 4-5.
- LAZZARA, Michael J., *Los años del silencio. Conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002 (Entrevistas). [Disponible en línea: <<https://goo.gl/rCNZLj>>].
- LEAL FARIAS, Esther A., “III. Espero curarme de ti...”, en *Julio Galán. Una lectura* [en línea]. Monterrey, 2008. <<https://goo.gl/Ly7839>>. [Consulta: 27 de marzo, 2015].
- LIPOVETSKY, Gilles, *De la ligereza. Hacia una civilización de lo ligero*. Trad. de Antonio Prometeo Moya. Barcelona, Anagrama, 2016 (Argumentos).
- LIPOVETSKY, Gilles, “Modernismo y posmodernismo”, en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. 13a. ed. Trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pendants. 13a. ed. Trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pendants.

- Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 79-135 (Argumentos). [Disponible en línea: <<https://tinyurl.com/2p8uwsnn>>].
- LLANOS M., Bernardita, ed. y pról., *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Cuarto Propio / Denison University, 2006 (Ensayo/Literatura).
- LORENZANO, Sandra, “Prólogo”, en María Luisa Puga, *Diario del dolor*. México, Alfaguara / Universidad del Claustro de Sor Juana / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004 (Primero Sueño).
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. 2a. ed. Trad. de Mariano Antolín Rato. Buenos Aires, R. E. I., 1991. [Disponible en línea: <<https://goo.gl/wqv8Hv>>].
- MAGALLANES, Alejandro, “No más sangre” [en línea], 4 de enero, 2011. <<https://goo.gl/ZgTHdJ>>. [Consulta: 3 de abril, 2013].
- MATTALIA, Sonia, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid, Iberoamericana, 2003.
- MEJÍA R., Iván, *El cuerpo posthumano en el arte y la cultura contemporánea*. 2a. ed. México, UNAM, Facultad de Artes y Diseño, 2014 (Espiral). [Disponible en línea: <<https://goo.gl/EE7QMy>>].
- MENA, Catalina, “Mujeres, artistas y radicales”, en *La Tercera* [en línea]. Santiago de Chile, 6 de octubre, 2017. <<https://goo.gl/mLWN36>>. [Consulta: 20 de diciembre, 2017].
- MIRIZIO, Annalisa, “Del carnaval al drag: la extraña relación entre masculinidad y travestismo”, en Marta Segarra y Àngels Carabí, eds., *Nuevas masculinidades*. Barcelona, Icaria, 2000, pp. 133-150.
- MORALES OCHOA, María del Refugio, *Entre lo socio-histórico y la literatura: escritura política y representación de imaginarios en “Por la patria” de Diamela Eltit*. México,

2009. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. [Disponible en línea: <<https://tinyurl.com/yxkwq4qo>>].
- MORALES T., Leonidas, *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998. [Disponible en línea: <<https://goo.gl/1dJYLC>>].
- MORALES T., Leonidas, “Diamela Eltit: el ensayo como estrategia narrativa”, en *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura* [en línea]. Concepción, Universidad de Concepción, II semestre, 2004, núm. 490, pp. 131-144. <<https://tinyurl.com/y69tq7k3>>.
- MORALES T., Leonidas, “El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política”, en Diamela Eltit, *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Ed. y pról. de Leonidas Morales T. Santiago de Chile, Planeta / Ariel, 2000, pp. 9-16.
- MUÑOZ, David, “Jorge Arrate: ‘Espero que los diputados del Frente Amplio sigan saliendo a la calle’”, en *T13 Semanal* [en línea]. Santiago de Chile, 18 de enero, 2018, núm. 42 <<https://goo.gl/o4pkRb>>. [Consulta: 19 de enero, 2017].
- NAVARRETE BOUZARD, Sylvia, “El cuerpo erótico: desnudo y pudor en el arte mexicano”, en *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX*. México, Museo Nacional de Arte, 1998, pp. 151-159.
- NAVARRO, Ginés, *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona, Anthropos, 2002 (Biblioteca A. Conciencia, 44).
- NEUSTADT, Robert, *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001 (Cuadernos de Análisis y Debate Culturales). [Disponible en línea: <<https://goo.gl/RfU9SE>>].
- OÑATE, Rody y Thomas Wright, *La diáspora chilena. A 30 años del golpe militar*. 2a. ed., México, Ediciones Urdimbre, 2002.
- ORTEGA, Julio, “Diamela Eltit: resistencia y sujeto femenino”, en *Taller de la escritura*

- (*conversaciones, encuentros, entrevistas*). México, Siglo XXI, 2000, pp. 342-354.
- ORTEGA, Julio, “Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad”, en *La imaginación crítica. Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010 (Literatura).
- ORTEGA, Julio, “La escritura posmoderna”, en *La imaginación crítica. Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010 (Literatura).
- OSTROV, Andrea, *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba, Argentina, Alción Editora, 2004.
- PAZ, Octavio, “Ruptura y convergencia”, en *Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía e historia* [en línea]. México, FCE, 1999, pp. 1-17. <<https://tinyurl.com/4zyyw2y7>>. [Consulta: 8 de junio, 2022].
- PIÑEIRO CARBALLEDA, Aurora, *Máquinas infernales, evas apasionadas y noches de circo: una mirada a tres novelas de Angela Carter desde la óptica de la narrativa posmoderna*, 2001. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. [Disponible en línea: <<https://tinyurl.com/yxhn8hap>>].
- RAMÍREZ A., Carolina, “*Revista de Crítica Cultural: micro-relato de cultura*” [en línea]. Santiago de Chile, 2005. <<https://goo.gl/KPp2Rp>>. [Consulta: 8 de abril, 2013].
- REYES SÁNCHEZ, Rigoberto, *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C. A. D. A. a Mujeres por la Vida*. México, 2012. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. [Disponible en línea: <<https://tinyurl.com/y65erend>>].
- RINCÓN, Carlos, “Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Latinoamericana Editores, 1er. semestre, 1989, año XV, núm. 29, pp. 61-104.

- ROZAS R., Daniel, “Juan Balbontín: ‘Yo vivo poéticamente pero no habito en el mercado de la poesía’”, en *Lo que leímos* [en línea]. Santiago de Chile, 2 de septiembre, 2015. <<https://tinyurl.com/y5pmruk3>>. [Consulta: 22 de enero, 2016].
- SYNNOTT, Anthony y David Howes, “From measurement to meaning. Anthropologies of the body”, en *Anthropos* [en línea]. Sankt Augustin, Alemania, Anthropos Institute, 1992, vol. 87, núm. 1/3, pp. 147-166. <<https://goo.gl/8STf7E>>. [Consulta: 4 de enero, 2016].
- TILLE-VICTORICA, Nancy, “El cuarto mundo de Diamela Eltit: una perspectiva latinoamericana del embarazo”, en *Pterodáctilo. Revista de Arte, Literatura, Lingüística y Cultura* [en línea]. Texas, University of Texas at Austin, otoño, 2009, núm. 7, pp. 1-26. <<https://goo.gl/YkUvKD>>. [Consulta: 18 de marzo, 2015].
- TORO, Alfonso de, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Híbridez-medialidad-cuerpo*. Madrid, Iberoamericana, 2004.
- TORO, Alfonso de, “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, en *Revista Iberoamericana*. México, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, abril-septiembre, 1991, vol. LVII, núm. 155-156, pp. 441-467.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “La posmodernidad; nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos”, en *Eikasia. Revista de Filosofía* [en línea]. Oviedo, Sociedad Asturiana de Filosofía, mayo, 2011, año v, núm. 38, pp. 63-83. <<https://goo.gl/9Xx98D>>. [Consulta: 23 junio, 2015].
- YÚDICE, George, “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Latinoamericana Editores, 1er. semestre, 1989, año xv, núm. 29, pp. 105-128.