



Vol. 10, No. 1, Fall 2012, 88-123

www.ncsu.edu/acontracorriente

Radiografía de un pueblo enfermo: la narrativa de Diamela Eltit

J. Agustín Pastén B.

North Carolina State University

Este artículo sobre la obra de la novelista y crítica¹ chilena Diamela Eltit, la más lúcida e inteligente voz en el panorama literario de los últimos treinta años en Chile, consiste de cuatro apartados. En el primero, a fin de situar su producción literaria dentro de los parámetros de la violencia, el trauma, la política, y la poética—cuatro de los posibles parámetros alrededor de los cuales gira la novelística de los miembros de la “Generación del ‘72” a los que *A Contracorriente* consagra este número especial—, se ofrece un repaso parcial pero necesario de la crítica especializada en su obra. En el segundo y tercer apartados se efectúa un análisis de *Jamás el fuego nunca* (2007) e *Impuesto a la carne* (2010), respectivamente, por ser las novelas de Eltit que menos atención crítica han recibido hasta la fecha. En el último apartado ofrezco una conclusión.

¹ Eltit reúne sus ensayos de crítica literaria, política y de arte escritos antes de la década del 2000, en *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política* (2000).

Diamela Eltit ante la crítica

Quien conozca la obra de Eltit sabe muy bien que sus primeras novelas, y muy en particular *Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986), recibieron no sólo escasa atención crítica sino también juicios negativos derivados de la miopía y la consabida envidia chilena. “¿Y ésta quién era?” se preguntaban los críticos machistas, “¿cómo se le ocurría escribir así, quién se creía, cómo podía *una mujer*, más encima, escribir de ese modo, qué diablos quería decir, dónde estaba la trama de sus novelas?”² No es de sorprender, por tanto, que inicialmente los asedios críticos a su producción narrativa fueran mínimos. Entre los más ampliamente conocidos durante algún tiempo, estuvieron los de Eugenia Brito en la sección sobre Eltit de su *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)* (1990), y los de la antología crítica *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (1993), de Juan Carlos Lértora. Sin embargo, como ha rectificado recientemente la chilena Raquel Olea—otra conocida crítica de su producción literaria—, la recepción de la obra de Eltit en Chile se realizó también en sitios no académicos que, mediante la teoría feminista, el psicoanálisis y el postestructuralismo, intentaron establecer lazos entre su obra narrativa y su participación como artista de *performance* en el grupo CADA y en la llamada *escena de avanzada* (92).³ Con el tiempo, y especialmente en la academia norteamericana, la obra de Eltit empezó a recibir el reconocimiento de la crítica.⁴ Además de los numerosos artículos consagrados a su obra, hoy ya hay secciones de libros sobre su novelística⁵ así como también libros enteros.⁶ En Chile también la autora se ha ido

² En cuanto a *Lumpérica*, por ejemplo, Olea señala que se la condenó como “crítica, experimental o ambiguamente ubicada en las fronteras de lo lírico, con lo cual se operó un primer momento de aislamiento y confinación de los textos al reducto de lo elitista o lo marginal” (“El cuerpo” 83). Cánovas, por su parte, afirma que el lenguaje de las primeras novelas de Eltit se calificó de “letal, catastrófico, obsesivo, obtuso, enervante, lumpen” (“Diamela” 26).

³ Entre los críticos tempranos pero más o menos ignorados de la obra de Eltit que Olea menciona, se encuentran Marta Contreras, Ivette Malverde, Agata Gligo, Soledad Bianchi, y Marcela Prado (“El deseo” 92).

⁴ Entre quienes han contribuido al conocimiento y difusión de la obra de Eltit en Estados Unidos, están el peruano Julio Ortega, Gwen Kirkpatrick, la chilena María Inés Lagos-Pope, y Francine Masiello.

⁵ En los estudios de Tierney-Tello, Avelar, y Kulawik.

⁶ Por ejemplo el lúcido estudio de Norat así como el excelente estudio de Green. También el de Silvia Tafra, *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia*

haciendo un mayor espacio gracias a los estudios de María Inés Lagos,⁷ Leonidas Morales,⁸ Bernardita Llanos⁹ y, especialmente, merced a Rubí Carreño Bolívar, quien el 2006 organizó el “Coloquio Internacional de Escritores y Críticos: Homenaje a Diamela Eltit.”¹⁰ ¿Podría afirmarse entonces que, finalmente, este feliz aguijón en la carne del ambiente literario-cultural chileno se ha consagrado y que sus novelas serán tan leídas como las de Isabel Allende, Marcela Serrano, Hernán Rivera Letelier, Ramón Díaz Eterovic, Pablo Simonetti o algún otro novelista chileno? Yo albergo mis dudas.

Para empezar, y como dijo uno de los exponentes del coloquio en Santiago, “leer a Diamela Eltit cuesta” (Hozven 79). Sí, es cierto que *Mano de obra* (2002) es significativamente más asequible que *Lumpérica* y que desde *El cuarto mundo* (1988) en adelante, o bien desde *Los vigilantes* (1994) en adelante, la factura textual de sus novelas, siguiendo a Barthes, se hace más *lisible* que *scriptible*.¹¹ Aun así, la ficción de Eltit sigue exigiendo un lector activo, como tendremos la oportunidad de apreciar en el análisis de su última novela. No es por acaso, consecuentemente, que en algún momento de sus apreciaciones críticas sobre las novelas de la escritora chilena, sobre todo en referencia a *Lumpérica*, *Por la patria*, *El cuarto mundo*, y *Vaca sagrada* (1991), los críticos hablen de la resistencia que el lenguaje de éstas presenta, de su, por qué no decirlo, dificultad y reflexividad. Las definiciones, por supuesto, abundan, y hay una conciencia de que, efectivamente, para escribir en dictadura y engañar a los censores

textual (Santiago: RiL-Red Internacional del libro 1998), aunque no he tenido la oportunidad de cotejarlo.

⁷ Además de la publicación de varios artículos sobre la obra de Eltit, en 2000 Lagos editó un número monográfico de la revista *Nomadías* titulado, *Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998* (Santiago: Editorial Cuarto Propio).

⁸ Fuera de escribir el prólogo de *Emergencias*, Morales ha publicado también *Conversaciones con Diamela Eltit* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998).

⁹ Editora de *Letras y proclamas. La estética literaria de Diamela Eltit* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006).

¹⁰ Este coloquio tuvo lugar en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile entre el 17 y el 19 de octubre. Las distintas ponencias del coloquio fueron publicadas posteriormente en *Diamela Eltit: redes locales, redes globales* (2009), editado por Carreño.

¹¹ Barthes establece una distinción entre estos dos tipos de texto en *S/Z*.

no quedaba otra alternativa sino hacer lo menos transparente posible el texto. Vivir en dictadura, en otras palabras, condiciona inevitablemente la escritura. Pero ello no explica del todo el uso de este tipo de lenguaje en sus primeros textos. Incide asimismo en esta práctica de ciertas formas posestructuralistas el estudio de diversos aspectos del postestructuralismo que los miembros del grupo CADA llevan a cabo en los primeros años y que de alguna forma calzan perfectamente con la sensibilidad estética de Eltit. Además, coincidentemente según Brito, en dictadura se produce en Chile un nuevo paradigma de la literatura que llevará a lo que denomina “una escena de la escritura’ [caracterizada por un lenguaje] cifrado y vuelto a cifrar” (11).¹² Ella alude a la permanente “sospecha del significado” en *Lumpérica* (113) y al hecho de que esta primera novela de Eltit crea “un modo nuevo de pensar el género novela, en particular y la escritura, en general” (116). Asimismo, se refiere a la “torsión del género novelesco en la escritura de *Por la patria*” (140). Lértora, por su parte, caracteriza el discurso eltitiano en general como un discurso esencialmente “fragmentario” pero al mismo tiempo integrador de un “verdadero mestizaje de voces” así como de una “heteroglosa desenfadada” (“Presentación” 11). Sara Castro-Klarén destaca la autoconciencia y autorreflexividad de *Lumpérica* (98) y afirma que diferentes secciones de este texto, desde frases a párrafos completos, pueden leerse como “acertijos” (102). Guillermo García Corales llama la atención sobre cómo en *Lumpérica* existe la clara intención de alejarse del lenguaje realista, de eliminar la anécdota, a fin de priorizar “la textualidad de su producción” (112). Finalmente, Gisela Norat se refiere a la “Joycean quality” del lenguaje de las novelas de Eltit (15). Todos estos juicios críticos relacionados de alguna manera a la naturaleza “scriptible” del discurso eltitiano convergen en la caracterización de su obra como una obra esencialmente vanguardista (Cánovas, *Novela* 60; Cánovas, “Diamela” 31), neovanguardista (Kulawik 54) o bien neobarroca y cuyos principales antecedentes serían los cubanos Severo Sarduy y Lezama Lima (Brito 117; Cánovas, *Novela* 61). Curiosamente desde mi punto de vista, varios

¹² El contraste con Dorfman y Skármeta, que sí escribieron desde el exilio, no podía ser más evidente.

críticos definen la producción narrativa de Eltit como postmoderna aunque sin extenderse demasiado acerca de si Eltit es postmoderna desde una óptica filosófica (Lyotard), cultural (Hassan), económico-cultural (Jameson), puramente económica (Harvey), o estilística (Hutcheon): (Skłodowska 158 [en lo tocante a *Lumpérica*]; Kulawik 21; Williams 211; Lagos 135-36 [en relación a *El cuarto mundo*]; y Norat 17, 24¹³).

Tal vez pudiera decirse que, estilísticamente hablando, las primeras novelas de Eltit son más postmodernas que las más recientes (que *Mano de obra* o *Jamás el fuego nunca*, por ejemplo). Pero éstas son más postmodernas por la intensa reflexividad que las caracteriza y no en el sentido de imitación, simulacro o pastiche de Jameson, ni tampoco en el sentido de “historiographic metafiction” de Hutcheon, cuyo propósito final consistiría en problematizar la historia a través de una ironía permanente y juguetona. Además, lo que los textos no ficticios de Eltit—*El padre mío* (1989), *El infarto del alma* (1995), y *Puño y letra* (2005)—anhelan, es, más que parodiar o ironizar la historia, inscribirla, fijarla, rescatar un testimonio antes de que se pierda en el primer caso, celebrar a un grupo de personas abandonadas en el segundo caso, y servir de testigo de cómo el estado dictatorial se deshizo de personas indeseables en el tercer caso. Ahora bien, volviendo al carácter “scriptible” de sus primeros textos, en particular, éste se manifiesta de las siguientes formas: inestabilidad de una voz narrativa que, siguiendo los planteamientos de Wayne Booth, podríamos calificar de “dramatized” o “dramática” en la mayor parte de los casos (Onega 147-48)¹⁴; lenguaje marcadamente anti-mimético; experimentación lingüística constante mediante modificaciones de la sintaxis, el uso de neologismos, diversos juegos de palabras, y ambigüedad; inclusión de hablas regularmente excluidas de discursos oficiales, incluidos modismos y garabatos; fragmentación en todo sentido. Desde este punto de vista, no hay que olvidar que los miembros de la Generación del '72 son

¹³ Norat está consciente, no obstante, que el postmodernismo latinoamericano carece de los elementos apolíticos y ahistóricos que caracterizan la mayor parte del postmodernismo norteamericano (156).

¹⁴ El “dramatized narrator,” de acuerdo a Booth, se distingue del “undramatized narrator” por su participación en la fábula, ora como “mere observer,” ora como “narrator-agent” (en Onega 148-49). Ver también “Types of Narration,” el capítulo seis de su famoso libro dedicado a la narrativa, *The Rhetoric of Fiction* (149-64).

los primeros en hacer uso de la cultura popular de manera seria y consistente. Temáticamente, los estudiosos de la obra de Eltit han explorado la relación cuerpo femenino/escritura en sus novelas así como también la relación entre el cuerpo y el poder. También se ha abordado la representación del sujeto subalterno, primero en el contexto de la dictadura y más tarde en el contexto de Chile como “*nación-mercado*.”¹⁵ Han sido tratados igualmente el tema del incesto, la sexualidad de la mujer, la maternidad, y la familia en su condición disfuncional. A continuación, para ver en qué sentido *Jamás el fuego nunca* e *Impuesto a la carne* representan una nueva dirección en la trayectoria estética de Eltit, se ofrece un brevísimo compendio de cómo algunos críticos han visto su corpus narrativo precedente.

Sin lugar a dudas, las novelas que más atención crítica han recibido son *Lumpérica* y *Por la patria*; a éstas les siguen *Mano de obra*, *Los vigilantes*, y *El cuarto mundo*. Dejando de lado tanto *Vaca sagrada* como las novelas que se analizarán inmediatamente después de este resumen crítico, *Los trabajadores de la muerte* (1998) es la novela de Eltit que menos reflexión crítica ha suscitado. En cuanto a *Lumpérica*, no debiera sorprender que sea el texto de Eltit sobre el cual más se ha reflexionado. Es, desde todos los ángulos—lingüístico, genérico, temático, político, social, cultural—, el más fascinante de todos. Y, junto a *Por la patria*, el que más desafíos formales presenta. Jaime Donoso la llama incluso una “antinovela” (245) en el sentido de que resulta prácticamente imposible seguir una línea argumental, aunque aclarando que ello tiene que ver con “el estado interrumpido en el cual se encontraba el régimen de producción de la lengua pública” durante la dictadura (246). Como se dijo anteriormente, de acuerdo a Brito *Lumpérica* constituye una verdadera renovación de la novela. Tanto Ortega (“Diamela” 55, 63) como Olea (“El cuerpo” 90) han señalado asimismo la importancia que tienen la inscripción y la puesta en escena del cuerpo femenino en la plaza pública, plaza pública, abría que agregar, donde fuera de producirse la *performance* de una nueva identidad femenina emerge también una comunidad otra, la

¹⁵ Tomo esta expresión del artículo de Luis E. Cárcamo-Huechante sobre Lemebel (99).

de los “pálidos,” metáfora no sólo de los marginados sino también de los detenido-desaparecidos. Uno de los aspectos más originales de *Lumpérica* es el título, obviamente. La conexión con “lumpen” y “América” es evidente, pero, como advierte Idelber Avelar en su análisis de la obra, está presente también la conexión con “lumen” (169), particularmente si se toma en cuenta la ubicua presencia de la figura panóptica del “luminoso” que vigila a L. Iluminada y a los pálidos.

Pues bien, si al final de la diégesis de *Lumpérica* se produce el triunfo del poder autoritario encarnado en el luminoso, en *Por la patria* ocurre todo lo contrario; triunfa el sujeto subalterno y concretamente la mujer o, mejor dicho, la comunidad de mujeres guiadas por Coya devenida en Coa. Prácticamente todas las aserciones críticas sobre este texto característicamente polifónico, se refieren a su naturaleza épica: “canto épico” (Lértora, “Presentación” 14); “relato neo-épico” o “épica de resistencia” (Ortega, “Diamela” 53 y 68); “national epic” (Norat 119); “novela épica” (Arrate 147); “épica de una marginalidad social” (Olea, “El deseo” 95). Y ¿por qué es un texto épico? Porque en *Por la patria* Eltit propone la refundación de Chile o, al decir de Brito, “la reescritura de la patria” (141). “La novela traza el proceso de una épica popular femenina desde su propia indagación como escritura...y como espacio,” afirma Ortega (“Diamela” 68). Ya no estamos en ese “choreographed” o “phantom space” (184, 185) que es la plaza en *Lumpérica*, al decir de Djelal Kadir, sino en el barrio y en el bar (y también en la cárcel). Es justamente en estos sitios donde, según Nelly Richard, se produce “una gesta fundacional” que tiene como rasgo central un proceso interesantísimo: el triunfo del sujeto se realiza a la inversa, es decir, de Coya, princesa Inca, se desciende a Coa, subvirtiendo totalmente el movimiento ascendente triunfalista del héroe (masculino) y el padre (47).¹⁶ Específicamente, la victoria de Coya/Coa, la protagonista del texto, sobre Juan, amante y carcelero a la vez—“reflejo degradado del padre” (Brito 138); “figura *contra-épica*” (Richard 40); “Coya’s counter-memory” (Tierney-Tello 94)—, sería la victoria no sólo de

¹⁶ Olea lo dice de la siguiente manera: “*Por la patria* re-marca el cuerpo como espacio político que escabulle la heroicidad mítica, al re-armar un espacio anti-heroico en la épica colectiva de mujeres” (“El cuerpo” 91-92).

la mujer sino de la oralidad sobre la historia oficial, del mundo indígena¹⁷ y mestizo sobre el mundo blanco, de la ciudad real sobre la ciudad letrada. Pero sin olvidar, como nos recuerda Marina Arrate, que es un triunfo desde “la validación de las mujeres” que busca Coya/Coa (144). Desde este punto de vista, tiene razón Mary Beth Tierney-Tello cuando se refiere al intento de confeccionar una memoria colectiva de parte de Coya (80), así como del hecho de que, en gran medida—y como no debiera sorprender a ningún lector de Eltit, habría que agregar—, en *Por la patria* existe un claro esfuerzo por repensar lo materno (110-18), esfuerzo cuyo análisis realiza brillantemente Mary Green en su estudio *Diamela Eltit: Reading the Mother*. Finalmente, y antes de pasar a lo que se ha escrito sobre las subsecuentes novelas de Eltit, pienso que Carreño da en el blanco cuando señala que en este texto épico Eltit hace públicos y políticos los planteamientos más o menos privados de los textos narrativos de Marta Brunet y José Donoso (*Memorias* 88).

En *El cuarto mundo*, la tercera novela de Eltit, el espacio público de la plaza y el barrio son reemplazados por el útero, espacio desde donde dos narradores dramáticos u homodiegéticos (Gérard Genette)¹⁸ relatan la historia de su concepción. Al igual que en *Por la patria*, aquí también se encuentra presente el tema del incesto, salvo que son hermanos y no padre e hija quienes se involucran sexualmente. Si en *L'enfant méduse* (1991) la novelista francesa Sylvie Germain presenta el más certero retrato de las negativas repercusiones de la violación de una niña por su hermano mayor, en el texto de Eltit se describe, analíticamente y desde el punto de vista del feto masculino, la violación misma de la madre por parte del padre, violación a la que la voz dramática femenina de *Los trabajadores de la muerte* volverá una y otra vez. Como dice Ortega, “la familia es aquí la

¹⁷ De acuerdo a Norat, en *Por la patria* Eltit confecciona “a literary space for representing the indigenous peoples of Chile” (52), grupo que, como señala más adelante en su estudio, queda simplemente fuera de la construcción de la nación (85). En *Por la patria*, según ella, Eltit “attempts to narrate a nation of multilingual/cultural/social realities, thus demythologizing a false homogeneity that inculcates in Chileans the myth that they are the English of South America”; de este modo, sigue la autora, Coya no es sino “a symbolic figure that incarnates marginalized Chileans, including the mestiza, the Indian, the witch, the poor, and the persecuted” (85).

¹⁸ En *Narrative Discourse. An Essay in Method* (Ithaca: Cornell U P, 1980), en la sección consagrada al concepto de “person” (243-52).

escena primaria transgredida” (“Diamela” 77). Lagos, por su parte, subrayando la naturaleza “metaficticia” (136) del texto, establece una relación entre el título de la novela y el hecho de que, lo mismo que en sus narraciones anteriores, los personajes habitan una zona periférica alejada de los centros del poder, o sea, una especie de “cuarto mundo.” Norat ve en *El cuarto mundo* el desarrollo del tema de la vocación literaria desde una perspectiva feminista (27) pero destaca que aun cuando es la melliza quien narra el nacimiento, es el mellizo quien inscribe la autoridad al ser él quien formula las primeras palabras (124). Debe recordarse, al respecto, el “jostling for space” que se lleva a cabo en el interior mismo del útero (Maloof 107). En su propio juicio de la novela, Lértora pareciera reunir las opiniones críticas de Ortega y Lagos al afirmar respecto de los mellizos: “a partir de la degradación realizan todo un periplo anti épico: reverso de la metáfora de la unidad familiar, y manifestación de una falta de identidad que rebasa la experiencia individual para ser el signo de la condición de toda una comunidad: la sudaca” (“Diamela” 34).

Como se puede apreciar hasta aquí, trabajar, elaborar, inscribir, pensar y re-pensar la diferencia en toda su plenitud es lo que más distingue el proyecto literario de Eltit. Desde esta óptica, me parece acertadísimo que Lértora haya reunido bajo el título de *Una poética de literatura menor* la primera antología crítica sobre su obra. Apoyándose sobre todo en *Kafka: hacia una literatura menor*, de G. Deleuze y F. Guattari—aunque reconociendo el ensayo precursor de T.S. Eliot “What is Minor Poetry?”—, Lértora argumenta que la narrativa de Eltit tiene todas las características de la literatura menor. Empezando por el lenguaje, la autora hace uso de las prácticas discursivas del lenguaje mayor o predominante pero con el único propósito de subvertirlo y cuestionarlo (“Diamela” 29).¹⁹ Este aspecto atraviesa toda la obra de Eltit, y muy particularmente sus primeras

¹⁹ En última instancia, en contraste con los demás escritores de la Generación del '72, Eltit persiste en la práctica de una literatura menor. Pero este mantenerse al margen ha de entenderse no sólo como una práctica lingüística o estilística sino, además, como una postura eminentemente política: impedir que sus textos entren en el circuito mercantil con la misma velocidad con la que entran textos novelísticos no solamente “populares” sino, de alguna manera, “hechos para el mercado” (mis comillas). Insisto, la literatura de Eltit es para pensar y reflexionar, no para consumir y engullir.

cuatro novelas, y no es un accidente que algunos críticos hayan encontrado un paralelo con la poesía de Vallejo, en particular con *Trilce* (por ejemplo Kirkpatrick 63). Política y culturalmente, a su vez, hay un máximo distanciamiento de los valores estéticos e ideológicos del momento, lo que lleva a Eltit a la construcción de textos fragmentarios pero habitados por hablas colectivas surgidas de los márgenes, como ocurre en *Por la patria* (“Diamela” 30). Finalmente, en la literatura menor se da espacio a “manifestaciones neuróticas o esquizofrénicas” (“Diamela” 31), como puede verse específicamente en *El padre mío*,²⁰ donde la autora transcribe el “habla” de “El Padre Mío,” grabado en tres ocasiones diferentes (en 1983, 1984 y 1985) pero sin la intervención editorial que ocurre, verbigracia, en *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), de Elena Poniatowska, o *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), ¿de Rigoberta Menchú?

En nuestras propias palabras, diríamos que la literatura menor de Eltit se manifiesta en la revelación de aquello que no se ve, en lo que, a pesar de su existencia real y cotidiana, se rechaza o se disfraz, simple y permanentemente; es ahí, en ese “erial,” donde elabora la autora su poética. No existe un texto que más gráficamente ilustre esta práctica de visibilizar lo invisible que *Vaca sagrada*, su cuarta novela. En gran medida, el protagonista de la novela es el cuerpo, específicamente el cuerpo de la mujer y sus funciones fisiológicas. En una entrevista que le hace Ana María Larraín en 1992, dice Eltit: “me sigue pareciendo que el cuerpo es un territorio moral donde ensayan su eficacia o su fracaso los sistemas de poder” (4). De acuerdo a Olea, en *Vaca sagrada* se manufactura una nueva identidad mujer mediante “la resignificación de signos femeninos desprestigiados culturalmente” (“El cuerpo” 93) y, además, a través de la plena capacidad de la mujer para el aprovechamiento máximo de sus deseos. La representación gráfica de la menstruación en el texto constituiría una suerte de celebración de esta nueva identidad. Para Green,

²⁰ Sí, es verdad que *El padre mío* no es una novela, pero indudablemente forma parte de la literatura menor a la cual Eltit se suscribe. Es más, según Leonidas Morales, en este texto “parecieran confluír todas sus novelas” (23). Richard lo califica de “relato fronterizo” (50) mientras que Ivette Malverde se refiere a su “discurso esquizofrénico” (156), agregando que “lo recuperado y transcrito en este relato es la memoria colectiva chilena” (164).

quien culpa a los discursos oficiales sobre la maternidad por la opresión de la mujer, *Vaca sagrada* representa el primer esfuerzo de parte de Eltit por retratar abiertamente un movimiento feminista (103). Así, el motivo de la sangre menstrual en la novela, conectado tanto al deseo como a la memoria, le otorgaría a la sangre de la mujer un valor que trasciende la reproducción (97). Formalmente, aun cuando a primera vista es un texto que, como asevera Fernando Moreno, “semeja un objeto discursivo de factura tradicional” (170), la crítica concuerda en que dicha “factura” es sólo una ilusión (Norat 46).

Estructuralmente, la siguiente novela de Eltit, *Los trabajadores de la muerte*, es particularmente interesante pues, además de su conexión con el teatro—empieza con un prólogo que semeja un entremés (“A las puertas del albergue”) y termina con un epílogo (“Los príncipes de las calles”), y hay también un oráculo²¹—, ofrece varias voces narrativas, la mayoría de ellas dramáticas. Al igual que en *Vaca sagrada*, aquí también los personajes circulan entre Santiago y el sur. Pero si en la primera el sur representa el lugar de la tortura, tortura de Manuel, en la segunda éste es el lugar de la venganza, venganza de la madre, quien envía a su hijo a Concepción para que, tras hacer el amor con la hija del esposo que la ha abusado y abandonado, le dé muerte. En este sentido, y como afirma Norat, hénos en *Los trabajadores de la muerte* ante la distorsión del mito de Edipo (211). Específicamente, y como señala Green, “the myth of Medea [quien para Eltit representa la figura materna más radical] functions in the novel as a counter-myth to Oedipus, in this way stripping the Oedipal narrative of its primary prestige and allowing Eltit to write the mother into the Oedipal story” (136). Escrita durante la transición²²—aunque la fecha de publicación coincide con el año en que Pinochet fue arrestado en Londres (1998)—, es claramente menos política que las novelas anteriores. Lo cual no quiere decir que no sea política, obviamente. En efecto, pienso que de

²¹ Francine Masiello centra su análisis justamente en estas secciones de la novela (207-17).

²² Aun cuando no exista un consenso respecto de cuándo termina la “transición” en Chile, es un período que se extiende desde el fin de la dictadura, en 1990, hasta la llegada al poder del gobierno de derecha de Sebastián Piñera (2010). Durante este período de “democracia vigilada” o “consensuada,” hubo dos gobiernos del partido de La Democracia Cristiana (Aylwin y Frei) y dos gobiernos de El Partido Socialista (Lagos y Bachelet).

todas las novelas de Eltit, ésta es la más radical en su propuesta de que, a fin de cuentas, la maternidad, el acto y el proceso de ser madre, constituye el peor enemigo de la mujer en el proceso de su liberación.

La relación madre/hijo está particularmente presente en la sexta novela de Eltit, *Los vigilantes*, pero, eso sí, el hijo aquí no es el ángel exterminador que tendrá que matar sino la manzana de la discordia que se disputan madre y padre. Hasta cierto punto un regreso a su novelística anterior—si bien para Norat el texto podría marcar un “turning point” en la escritura de Eltit (28)—, la mirada autoritaria del luminoso de *Lumpérica* se convierte en esta novela en la vigilia constante del padre. Pero también la vigilia de la madre del padre, así como la de los vecinos del barrio, quienes vigilan y espían los quehaceres diarios de madre e hijo. Y, como si no fuera poco, el hijo que no sólo vigila sino que también condena a la madre por escribir sin prestarle la atención que requiere, a pesar de que ella no escribe por placer sino para defenderse de las acusaciones del padre. Sea como fuere, sigue presente en Eltit el tema de la disfuncionalidad de la familia, pero producto esta vez de un nuevo tipo de economía, la economía neoliberal,²³ impuesta durante la dictadura y, como ha mostrado inteligentemente Tomás Moulán en su ya clásico *Chile. Anatomía de un mito* (1997), perfeccionada durante la transición. En este contexto de la “disintegration of family ties in the neoliberal age”, donde el mito de la familia latinoamericana es subvertido (Masiello 136-137), el hijo, más que una bendición, representa una amenaza para el arte de la madre. “Numbers, corporeality, and oral expression prevail over writing: the child’s presence dominates the mother’s discourse and vision” (Masiello 137). Significativamente, como apunta Green apoyándose en Foucault, el poder ya no se ejerce desde arriba sino que está repartido en todo el cuerpo social (119).

Ahora bien, si existe un texto donde la colonización de las mentes y del cuerpo por parte del mercado se ejerce de manera despiadada, ese texto es *Mano de obra* (2002), el último que tendremos la ocasión de examinar

²³ Hasta el momento, el más concienzudo estudio sobre el neoliberalismo es el de David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (2005), el cual presta cuidadosa atención a los primeros y más emblemáticos gobiernos neoliberales en la historia del neoliberalismo: los de Pinochet, Margaret Thatcher, y Ronald Reagan.

antes de pasar al análisis de *Jamás el fuego nunca*. Aquí ya no estamos en la plaza sitiada ni en el bar ni en el erial ni el barrio sino en el territorio público-privado de “el súper.” Sin embargo, el control sigue ejerciendo su poderío, esta vez no sobre la mujer sino sobre los trabajadores en general, quienes son constantemente asediados por cámaras, supervisores, clientes y la luz, la omnipresente luz que no se apaga nunca. “... templo panóptico del poder del consumo y de la supervisión del capital,” llama al “súper” Olea (“El deseo” 99). “El súper es como mi segunda casa” (*Mano de obra* 71), señala la voz narrativa dramática que sufre una “enfermedad horaria” (*Mano* 48) y que no puede ir al baño por miedo a perder su trabajo. Aunque no estoy enteramente de acuerdo con Carreño cuando afirma que “el artista es un joven explotable” en esta novela (*Memorias* 55), sí concuerdo con ella cuando dice que *Mano de obra* constituye, por un lado, “una reflexión sobre cómo hacer una novela social luego de la caída del muro en el contexto del hipercapitalismo globalizado” (*Memorias* 82-83), y por otro, la cristalización de la “disolución de la clase trabajadora” (134). Cánovas ve la novela como la “alegoría de una sociedad de entes cosificados bajo la ley neoliberal” (“Diamela” 30), pero la entiende como una alegoría teológica donde se produce no sólo la caída del sentido del lenguaje sino también la caída del grupo en la barbarie. Estaríamos, según Olea, no sólo ante un “sujeto sin pertenencia” (“El deseo” 97) sino ante un “trabajador post sindical, post movimiento social, post proyecto político de justicia” (“El deseo” 98). *Mano de obra* daría cuenta de dos procesos: por una parte, la demonización de la “pauperización” del sujeto, y por otra, la “desagregación discursiva” y la consecuente “alienación psíquica” diaria de los trabajadores explotados en Chile (Blanco 129). Ortega resume así el trayecto elitiano hasta *Mano de obra*: “En sus libros anteriores, la plaza se abría en el performance, el barrio en la protesta, el cuerpo en sus gestaciones y flujos, el orden patriarcal en el lenguaje. Ahora, se trata de la puesta en página del eje de estas versiones: el mercado como un sueño de la razón civilizatoria” (“El polisistema” 57). No obstante, para no finalizar este compendio crítico sobre la obra de Eltit de un modo negativo, quizá haya que tener en consideración las palabras de Michael Lazzara en su análisis de las acciones de robo y pillaje por los llamados “malos clientes”

en el texto: “... *Mano de obra* parece sugerir que un desafío al poder biopolítico del neoliberalismo no reside en los grandes gestos redentoristas o revolucionarios, sino en los microespacios y en las esferas minoritarias de resistencia...Es decir, la poética de Eltit...permite intuir algunas líneas de resistencia posible *desde dentro*” (163-64). Pasemos a continuación al análisis de *Jamás el fuego nunca*.²⁴

Crítica de la célula

“Unidad fundamental de los organismos vivos, generalmente de tamaño microscópico, capaz de reproducción independiente y formada por un citoplasma y un núcleo rodeados por una membrana.” Así define el diccionario de la Real Academia la palabra “célula” en su sentido biológico. También la define como “un grupo reducido de personas que funciona de modo independiente dentro de una organización política, religiosa, etc.” Finalmente, en su tercera definición del término, se refiere a una “célula” como “una pequeña celda, cavidad o seno.” En *Jamás*, el vocablo “célula,” especialmente en las dos últimas acepciones aquí consignadas, constituye el corazón mismo del texto. En esencia, es la historia de una pareja de ex miembros de una organización de izquierda que, aun después de la dictadura militar, permanece en la clandestinidad en un estado de absoluta decadencia y reducida a la más abyecta pobreza. “Esta es una novela del derrumbe,” señalaba Eltit en una entrevista de 2007. Curiosamente, no obstante, cuando en la misma entrevista Álvaro Matus le pregunta si acaso ésta representa “una crítica a las opciones políticas radicales,” la autora responde, “No, en ningún caso me anima una crítica general. Sólo funciona para este caso, para este libro,” si bien más adelante concuerda con Matus en que es evidente en el texto “el paralelo entre estas ruinas humanas y el fracaso del proyecto revolucionario.” Claramente, se percibe cierta ambigüedad en las palabras de Eltit. Es como si no hubiese querido que la acusaran de haber abandonado su postura tradicionalmente contestataria. Además, generalmente no asociamos a Eltit con un posicionamiento crítico del desempeño de los partidos políticos de izquierda en Chile. Todo lo

²⁴ *Jamás* desde aquí en adelante. Además, cuando se cite textualmente de esta novela, sólo se incluirá el número de página entre paréntesis.

contrario. En plena dictadura, fue una de las intelectuales que a fines de los setenta y principio de los ochenta, a través de *performances* artísticas de todo tipo, comenzó a desestabilizar el reprimido ambiente cultural chileno.²⁵

Sin lugar a dudas, *Jamás* representa una nueva arista crítica del estado de cosas en el Chile actual. Lo más novedoso de su factura, a mi juicio, es que, en un contexto político-cultural que ha estado marcado por múltiples ataques tanto contra los militares como contra los civiles que colaboraron con el régimen de Pinochet, Eltit ofrece, aunque no pareciera admitirlo plenamente en la entrevista arriba mencionada, uno de los más mordaces asedios críticos contra la izquierda más extrema en Chile. Saludable y valiente gesto el suyo en círculos literarios e intelectuales donde aún resultan inmensamente escasos, si no inexistentes, las aproximaciones críticas a la izquierda tradicional.²⁶ En efecto, en *Jamás*, a través de una voz narrativa femenina dramática que interpela incansablemente a un tú masculino que básicamente rehúsa el diálogo, lo que se busca es escudriñar detenida y analíticamente el dogmatismo de la célula, el inherente machismo de sus miembros y, finalmente, las razones por las cuales quedaron fatalmente marginados de la historia. Este texto, en suma, constituye un tipo de memoria política a la inversa, a saber, no los acostumbrados actos de memoria típicos de la izquierda en Chile, o, en el más común de los casos, los ataques contra el blanqueamiento del pasado dictatorial, sino más bien la interrogación, desde la célula misma, sobre por qué, como sugiere Matus, fracasó la revolución. Desde este ángulo, más que un mea culpa, *Jamás* viene a ser una autocrítica y sobre todo una

²⁵ Eltit es, de hecho, una de las fundadoras del grupo de arte colectivo CADA, que, en plena dictadura y a través de múltiples actos artísticos—exposiciones de fotografía, obras de teatro, laceración del cuerpo, instalaciones, visitas a sitios marginales tales como prostíbulos y clínicas psiquiátricas, entre otros—comenzó a criticar y desafiar el ambiente político-cultural de la época. Para una visión crítica bastante completa del contexto cultural en Chile desde que se impuso la dictadura de Pinochet hasta mediados de los años ochenta, consúltase la nueva edición de *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* (2007), publicado por primera vez en 1986 por Richard. Consúltase también el artículo de Donoso.

²⁶ Una excepción sería Ariel Dorfman, también miembro de la Generación del '72, quien recientemente, en *Feeding on Dreams. Confessions of an Unrepentant Exile* (2011), critica a la izquierda. A lo contrario de Eltit, no obstante, sus juicios son mucho más personales.

autoevaluación, autoevaluación, por cierto, que todavía no tiene su contrapartida ni entre quienes participaron directamente en el régimen de Pinochet ni entre los actuales líderes de la derecha. Resulta muy interesante, asimismo, que esta novela haya aparecido justo en el momento en que empezaba a sentirse en Chile un cierto cansancio con los gobiernos de la Concertación.²⁷

Pero en *Jamás*, en contraste con *Mano de obra*, la atención no se centra en la actualidad sino en el pasado, específicamente en el lapso de tiempo que transcurre entre el primer encuentro de los protagonistas, anónimos en la novela, y el reencuentro de los mismos después de haber sido brutalmente torturados; cronológicamente, el período de tiempo que va desde el gobierno de Allende a probablemente las primeras semanas o los primeros meses después del golpe. La narración misma, empero, se efectúa en los primeros años del siglo en curso. El título de la novela proviene de un verso del conocido poema de César Vallejo sobre el dolor humano, “Los nueve monstruos,” de *Poemas humanos*, el cual, junto con un segundo verso, aparece como epígrafe: “jamás el fuego nunca / jugó mejor su rol de frío muerto.” La obra está dividida en secciones sin nombre ni número. La diégesis consiste principalmente de dos partes. La más importante, y a la vez la más extensa, es aquella en la cual se lleva a cabo una especie de diálogo-monólogo entre una mujer y su compañero en una cama, una pieza y un comedor pequeño. La otra parte consiste de las visitas que hace la mujer a varias casas de la ciudad con el fin de limpiar y bañar a ancianos enfermos que están al borde de la muerte. Una cierta ambigüedad e incertidumbre recorre todo el texto, ya que no queda claro, en especial hacia el final del mismo, si lo que lee el lector son los sueños o pesadillas de la primera persona, o si, como en *Pedro Páramo*, la narración tiene lugar desde ultratumba, tras haber sido eliminados los diez miembros de la célula, incluyendo a la pareja de ex militantes. A continuación, veamos en qué sentido *Jamás* constituye no sólo “el obituario de una esperanza muerta,” al decir de Javier Edwards, sino la crítica por excelencia

²⁷ La llamada “Concertación de Partidos por la Democracia” se refiere a una coalición de partidos de izquierda, centroizquierda y centro que gobernó durante la transición (1990-2010): (Patricio Aylwin [1990-1994], Eduardo Frei Ruiz-Tagle [1994-2000], Ricardo Lagos [2000-2006], y Michelle Bachelet [2006-2010]).

de la célula y, en gran medida, el análisis del derrumbe ideológico de la izquierda más intransigente en general. A fin de probar mi tesis, centro mi atención en los siguientes aspectos del texto: a) la difícil relación entre el yo femenino y el tú masculino, sin lugar a dudas la espina dorsal del texto; b) la búsqueda de un cuarto propio existencial de parte del yo dentro de la célula misma; y c) la conexión entre el espacio físico de la pareja y la ciudad.

Así alude al estado de la relación el yo: “Estamos en un estado de paz cercano a la armonía, tú ovillado en la cama, cubierto por la manta, con los ojos cerrados o entreabiertos, yo en la silla, ordenando con parsimonia y lucidez los números que nos sostienen” (17). En contraposición a cuando eran miembros activos de la célula, el yo femenino aquí, una voz narrativa plenamente dramática, tiene todo el poder. De hecho, en el transcurso de la narración éste interpela, pregunta, analiza, calcula, indaga, cuida y trabaja. El tú, en cambio, “bulto acurrucado” (35), apenas responde, duerme con los pantalones puestos, y no sale casi nunca a la calle. El yo anhela dilucidar el pasado, averiguar especialmente qué es lo que falló en la célula; al tú, encarnación viva de la derrota de la izquierda, no le interesa el pasado y tampoco entiende el presente. Acaso con el propósito de subrayar la absoluta intrascendencia de una ideología que no tiene ya relevancia en el presente, pero a la que sus más ardientes defensores siguen aferrados sin cuestionar, en el curso del texto la voz narrativa describe el estado de la relación de múltiples formas: “célula clandestina enclaustrada en la pieza” (28), “célula muerta” (79), “una célula de otro siglo o de otro milenio” (123), etc. Físicamente, aun cuando comparten el mismo “colchón ínfimo” (104), evitan tocarse a toda costa: “Libero así un pequeño espacio para mi pierna, lucho contigo para establecer la competencia en torno al ínfimo territorio que poseemos” (65). Paralelamente al derrumbe de la izquierda que se ficcionaliza en *Jamás*, destaca asimismo, como no podía ser de otro modo en una novela de Eltit, el triunfo de la mujer sobre el hombre: “Pareces, no sé, un perro” (73), “Prácticamente no te mueves. Ya no” (79). La pregunta más recurrente que le hace el yo al tú, pero que éste niega contestar, es por qué no llevaron al niño al hospital. En términos de la fábula, la muerte del hijo—al que no llevaron al hospital porque, según

deduce el yo, ponía en riesgo “la totalidad de las células” (66) y quien para el tú constituía un “error de cálculo” (105)—marca, por una parte, la génesis del proceso de deterioro de la relación, y, por otra, uno de los factores que simplemente no tenía cabida en la lógica perfecta de la célula. El otro factor, aunque menos vital no menos significativo para la liberación del yo, es un vestido rojo del cual se enamora a primera vista: “de pronto experimenté el impacto ante ese vestido que...me enfrentó a la vitrina y, súbitamente, lo quise, lo quise, lo amé...Luché por sacarme los pantalones desorbitados, la blusa amorfa, el chaleco, quemarlos, aniquilarlos...y acudir ciega o virginalmente hacia el vestido para renacer o resurgir...fue lo único espontáneo” (110-11, 115).

Esto nos lleva al segundo apartado de esta sección, vale decir, a la paulatina confección de un cuarto propio al interior mismo de la célula. En su recorrido por el pasado mientras ejercía la función de analista del grupo, la voz narrativa dramática hace un recuento de cómo, por medio de preguntas y críticas, fue haciendo tambalear las certezas del tú. Uno de los aspectos de éste que más censura es el empleo de cierta retórica conceptual no para comprender sino tergiversar la realidad: “Una palabra máscara que intimidaba... Saqué mis propias conclusiones, me aferré a los términos más sencillos para distanciarme de tu hábito, la manía de apoyarte en una densidad con la que dramatizabas cada una de tus intervenciones” (26). Desde ese momento, afirma la voz narrativa, empieza a producirse al interior de las células una “crisis celular” (61, 64). Tanto al tú como a los demás miembros masculinos de la célula les resultaba difícil aceptar que una mujer pudiera poner en tela de juicio sus procedimientos, de ahí que la tildaran de “muñeca” (84), “aristocratizante” (108), y “burguesa” (108). Consciente de que las circunstancias cambian, en un discurso que yo definiría como caótico pero certero, el yo narrativo femenino pasa revista a una serie de instantes del pasado en el que fue ofreciendo sus propias aserciones críticas respecto de qué es lo que debía cambiar en la célula para que ésta pudiera seguir siendo vigente. Después de todo, señala, “Nos habíamos convertido en una célula sin destino, perdidos, desconectados, conducidos laxamente por un conjunto de palabras selectas y convincentes pero despojadas de realidad” (27). En ningún momento de la trama, por

cierto, se menciona un grupo o país específico, lo cual hace posible que *Jamás* pueda leerse como una censura no solamente de las células de izquierda en Chile, tales como el MIR o el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, por ejemplo, sino de todos los movimientos revolucionarios radicales en general. En concreto, apela a lo que denomina la “acción directa” (27) y a la necesidad urgente de “ligarnos a las bases” (59) y de “comprometer a las bases” (60). El desmantelamiento posterior de las células, efectivamente, responde en parte a la inmensa brecha que se produce entre sus miembros, y particularmente los líderes de la misma, incluido el tú, y la historia de carne y hueso: “Hoy puedo constatar que el aislamiento y la fuerte compartimentación celular nos expuso a un espacio demasiado vacío, donde las referencias terminaron por desaparecer” (82). Más aun, tal vez para hacer hincapié en el dogmatismo del grupo, y puesto que, como ya dije, el argumento del texto se sitúa en una atmósfera confusa, a través de toda la novela, tal un acusatorio coro griego, los miembros muertos de la célula se presentan en la habitación de la pareja frecuentemente: “se pasean malhumorados, tensos, nos observan con irritación...figuras...heladas y lúcidas y aún supremas en sus errores” (109, 120).

Finalmente, pasemos al tercer apartado de esta sección: la conexión entre el espacio físico de la pareja y la ciudad. A lo contrario de lo que pudiera pensarse, la ciudad no ofrece una salida a la situación claustrofóbica en la que se halla la pareja. De hecho, aun cuando no tan apocalíptica como en *Los vigilantes* pero sí tan hostil como en la tercera sección de *Los trabajadores de la muerte*, en *Jamás* la ciudad se presenta como un sitio peligroso y violento. Esta representación del espacio urbano, presente también en algunas crónicas urbanas de Pedro Lemebel y las novelas de Ramón Díaz Eterovic si bien ausentes en la narrativa de Alberto Fuguet (salvo *Tinta roja*),²⁸ concuerda con el cuadro desalentador de las

²⁸ Eltit (en *Jamás*) y Fuguet (en *Mala onda* y *Por favor, rebobinar*, por ejemplo) ofrecen un cuadro bastante diferente de la ciudad. En parte, ello responde a la diferencia generacional. Pero lo que podría llamarse el retrato positivo (Fuguet) y el retrato negativo (Eltit) de la ciudad también está estrechamente relacionado con la ideología de cada uno de estos autores. La metrópolis de Eltit, aun durante los tiempos de la transición, guarda las huellas imborrables de la violencia de Estado durante la dictadura y recoge los pedazos del

localidades urbanas que proveen varios estudios recientes sobre la violencia en las ciudades latinoamericanas. Aunque seguramente sería injusto proveer un retrato uniforme de la ciudad latinoamericana de hoy, no cabe duda, como afirma Andrés Duany, que muchas ciudades del continente han experimentado una “pérdida de su fantástica calidad cívica” (82) como consecuencia directa de múltiples políticas neoliberales que paulatinamente han socavado el rol protector del Estado. De acuerdo al recientemente fallecido Carlos Monsiváis, la metrópolis moderna se ha convertido en el lugar donde diariamente se celebran los “rituales del caos.”²⁹ Mabel Moraña³⁰ y Beatriz Sarlo,³¹ por su parte, destacan el miedo como uno de los rasgos más sobresalientes en los espacios públicos hoy en día. En *Jamás* únicamente el yo narrativo tiene acceso directo a la urbe moderna; el tú, salvo muy infrecuentes salidas alrededor de la cuadra, sólo accede al mundo externo a través del periódico. Es ahí, por ejemplo, donde se encuentra con las fotos de ex militantes que ahora son grandes empresarios. En cualquier caso, tanto para el tú como para el yo, “la calle nos resulta un jeroglífico” (62), recalcando de esta manera la total desconexión entre la célula clandestina y el tiempo presente, tiempo que se presenta en el texto como “siempre colapsado” (45). La voz narrativa dramática se refiere a “una ciudad verdaderamente moderna y colapsada” (154) donde abundan los asaltos y la desconfianza entre los “anónimos ciudadanos” (147). Pero el espacio que habita la pareja no es mucho mejor tampoco. Además de carecer de ventanas, sólo tiene una “ampolleta de 25 vatios” (68). Su rutina diaria se reduce a tomar té, comer arroz o pan, e ir al baño. En resumidas cuentas, el “estábamos esperando la llegada ineludible de la historia” (36) que marca el tiempo de la militancia, se contrasta con el presente de la narración cuando, al referirse al ojo, escribe el yo, “nuestra atención se centra en la disgregación de sus partes” (55). La última novela

desastre. Los adolescentes de *Mala onda* y los adultos jóvenes de *Por favor, rebobinar* celebran la llegada de una nueva cultura y una nueva economía—la neoliberal—y quieren hacer borrón y cuenta nueva. Consúltese mi estudio “Ni globalizado ni glocalizado: ¿la metrópolis de Fuguet o la metrópolis de Lemebel?” (2009) para un análisis de la representación de la ciudad en Fuguet.

²⁹ Véase su colección del mismo nombre, *Los rituales del caos* (1995, 2001).

³⁰ En *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*.

³¹ En “Violencia en las ciudades. Una reflexión sobre el caso argentino.”

de Eltit también podría entenderse como la representación de una cierta “disgregación,” la disgregación del cuerpo y la patria, como veremos a continuación.

Radiografía de un pueblo enfermo

*Impuesto a la carne*³² es la crónica de un país enfermo.³³ En las antípodas de la obra de Bolaño, desde una perspectiva diametralmente opuesta a la de Fuguet, y al margen, muy al margen de los vaivenes del mercado editorial, la narrativa de Eltit sigue aferrada a lo local, a lo “patrio,” si se quiere, reacia a escribir sobre otro tema que no sea Chile. Sí, es cierto que Bolaño trata magistralmente el tema en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, y que *Mala onda*, de Fuguet, también lo hace aunque desde una óptica distinta. Pero Bolaño es un escritor “extra-territorial”—para utilizar la expresión de Ignacio Echevarría (piénsese tan sólo en *Los detectives salvajes* y, en particular, en 2666)—y Fuguet, tanto en *Las películas de mi vida* como en *Missing (Una investigación)*, trasciende con creces la temática propiamente chilena. Ello pudiera explicarse parcialmente por el hecho de que Bolaño dejó Chile a los quince años y Fuguet vivió en Estados Unidos hasta los trece. Sea como fuere, el caso es que Eltit, porfiada, testaruda, obstinadamente vuelve al problema de Chile, vuelve a su enfermedad, sin querer ocuparse de otra cosa, en el preciso momento—¿o en los varios momentos históricos de los últimos treinta años de historia nacional?—en que éste, con bombos y platillos, se presenta a sí mismo como el país más económicamente pujante de América Latina. Sin lugar a dudas, la autora no ha podido superar el trauma de Chile. Al echar

³² *Impuesto* desde aquí en adelante.

³³ La idea de concebir la nación como organismo no es nueva, lógicamente. Desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, resultaba común, en los discursos políticos y ensayísticos en general, hacer diagnósticos de los males y las enfermedades que sufrían las naciones. La Generación del '98 en España, por ejemplo, enfocó su atención en la búsqueda de un remedio para curar España. En América Latina, el ensayista boliviano Alcides Argueda escribió *Pueblo enfermo*. El argentino Ezequiel Martínez Estrada tituló su más famoso ensayo nada menos que *Radiografía de la pampa*. Más recientemente, y como ha mostrado ejemplarmente Luis Cárcamo-Huechante en *Tramas del mercado*, justo antes de la imposición del neoliberalismo en Chile surge un discurso que, apoyado por Milton Friedman y los Chicago Boys, ve el país como un país enfermo cuya única panacea era la venta de las instituciones públicas a sectores privados y la privatización de la educación y la salud, entre otros posibles “remedios.”

un vistazo rápido a su producción novelística, da la impresión que, independientemente de los discursos triunfalistas tanto de derecha como de izquierda, Chile será siempre un territorio enfermo. Primero fue la enfermedad de la dictadura, después la del olvido de los marginados de todo tipo y, más recientemente, la enfermedad neoliberal. Ahora, en *Impuesto*, Eltit nos ofrece nada menos que la radiografía de un pueblo enfermo. Específicamente, Chile no tanto como “*nación-mercado*” sino Chile-hospital o “*patria médica*” (83) donde, en el transcurso de lo que podría llamarse la diégesis, una hija y una madre, ésta dentro de aquella, literalmente, esperan ser curadas ansiosamente al mismo tiempo que entretienen la idea de vender sus riñones o su piel. Insertas en una sala de espera común donde los médicos, las enfermeras, y los “fans” las amenazan y vigilan constantemente, estas mujeres, hija y “madre bicentenaria” (74, 163), esperan a su vez la llegada de la conmemoración del Bicentenario. Como no podía ser de otra manera en Eltit, estas mujeres enfermas y “organodependientes” (127), nacidas hace “doscientos años,” constituyen por así decirlo la última esperanza de la nación, una nación que les ha hecho históricamente la guerra y de la que, como dice la voz narrativa femenina dramática, hay que escribir la crónica y dejar testimonio. En ésta su última novela Eltit nos dice que no, que en Chile, aunque les pese a políticos y tecnócratas, la modernidad sigue siendo un proyecto incompleto y la postmodernidad una vaga ilusión.

Tras una breve descripción de la novela, abordaré los siguientes puntos: a) la naturaleza alegórica del texto; b) la necesidad de dar testimonio; c) la relación hija/madre; y d) la representación del tiempo. Hasta cierto punto, *Impuesto* constituye una vuelta a los temas más representativos de la obra de Eltit (desde esta perspectiva, *Mano de obra* y *Jamás* representarían más bien una excepción): la mujer como el sujeto subalterno por excelencia; el cuerpo como el *locus* donde se libra la batalla por el poder; el cuestionamiento de la historia, entre otros temas. Al igual que *Jamás*, el texto está dividido en secciones sin título, y, aun cuando consiste de un diálogo entre una hija y una madre, es la hija quien, como narradora homodiegética o “dramatized” en un nivel intradiegético, siguiendo a Genette, reproduce el discurso de la madre las pocas veces que

ésta habla. Eltit sustituye aquí la plaza o el súper por el hospital. Lingüísticamente, *Impuesto* es una novela plenamente “lisible.” Eso sí, hay dos aspectos estilísticos de su discurso que lo caracterizan. Por un lado, la presencia, a lo largo del texto, de partes de oraciones que repiten, secuencialmente, la misma palabra: “...un dolor inimaginable en cada segundo, en cada segundo, en cada segundo” (154); “...los escalofriantes años que ya siento cómo se vienen en picada en contra de nosotras decididos a acuchillarnos, a acuchillarnos, a acuchillarnos” (174). Por otro, oraciones que, por su disposición en el texto, semejan poemas: “Ella. / Mi madre. / Viva. / Sí. / Furiosa. / Respirando adentro de mí” (128), además de otras (129, 144, 167, 175). Aunque profundizaré en ello en la sección correspondiente, cabe señalar que, temáticamente, hay cuatro rasgos de la novela que de alguna manera marcan su ritmo. En primer lugar, la insistencia de parte de la voz narrativa que su madre habita dentro de su cuerpo:³⁴ “Mi mamá está absolutamente callada adentro de mi pecho, pequeñita, encogida como un retazo antropológico mi madre” (47). En segundo lugar, la insistencia de que ella y su madre están solas en el mundo:³⁵ “entiende que somos dos ancianas solas en el mundo” (60). En tercer lugar, y aun más persistentemente, la referencia, casi siempre en forma de pregunta, a la indeterminación del tiempo en el cual sucedió tal o cual evento:³⁶ “¿Cuántos?, ¿doscientos años?, ¿o más?, no lo sé, mi madre tampoco” (33). El número que más se repite es el doscientos, como no podía ser de otro modo en un texto cuyo tiempo de la narración coincide con el tiempo de la historia, tiempo que marca la conmemoración del nacimiento de la patria en la trama. En cuarto lugar, la repetición, a lo largo del texto, de la frase “la nación o la patria o el país” (10) con variantes tales como “La patria o el país o el territorio o el hospital” (18), o bien “una nación o un país o una patria médica” (31).³⁷ Finalmente, como para despejar cualquier duda sobre dónde se realizan los acontecimientos, se

³⁴ (47, 88, 91, 95, 107, 111, 114, 121, 127, 128, 131, 149, y 165, 181, 182, 184, y 185).

³⁵ (24, 33, 41, 60, 77, 82, 103, 106, 115 y 152).

³⁶ (22, 28, 29, 31, 33, 37, 46, 51, 57, 58, 79, 89, 94, 100, 107, 116, 121, 130, 135, 142, 144, 146, 148, 156, 171, 173, 174, 176, 181, y 185).

³⁷ Ver también 35, 50, 57, 67, 104, 105, 107, 108, 113, 116-17, 121, 129, 139, 155, 164, 166, 180, 181, 186, y 187.

utiliza el adjetivo “chileno/a” varias veces. Por ejemplo, refiriéndose a su madre, dice la voz narrativa, “había sobrevivido a una de las hemorragias más radicales de la historia chilena” (29). Asimismo, “Hemos pasado, ¿cuánto?, ¿dos siglos?, en suelo chileno, sí, dos siglos conectados entre sí por la sensación indestructible de la angustia” (116); “este médico nos mira con su cara rara, curiosa, una cara chilena fuera de sí porque está preocupado” (124); “La enferma y yo tenemos un físico, una forma de hablar y de mover los ojos y la mandíbula que nos confirma a las dos como chilenas” (165).

Análogamente a casi todas las novelas de Eltit, *Impuesto* tiene que leerse como un texto eminentemente alegórico. En concreto, es la alegoría de Chile no sólo como país enfermo sino también como país explotado y ultrajado. Esta idea se ilustra sobre todo al final de la diégesis, cuando se produce la fusión madre/hija y territorio físico:

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

Si *Mano de obra* retrata los efectos devastadores del sistema neoliberal en la clase trabajadora, aquí en *Impuesto* se muestra el *non plus ultra* del capitalismo tardío, cuando ya nada está fuera del circuito del mercado. Alegóricamente, hija y madre simbolizan la patria misma que se desangra. “El castigo interminable de un territorio que me saca sangre, me saca sangre, me saca sangre, me saca sangre. Que me saca sangre” (80). Los médicos representan la clase adinerada o dirigente que desde la misma fundación del nación explota la sangre de la patria: “[los médicos] Nos han sacado mucha sangre y este hecho es el que obliga a mi mamá a pensar en el principio de nosotras: en su hemorragia y en nuestro nacimiento” (24). Las alusiones a la sangre recorren todo el texto, en efecto: la madre que sangra incontrolablemente (115-18); la madre que quiere vender su sangre (124); los médicos que codician la sangre de los enfermos (153). Pero en esta alegoría donde todo está a la venta, donde, efectivamente, el cuerpo de la patria está a la venta, se rifan también la piel y los riñones (132-33) y se venden igualmente los dientes y los dedos (138) además de apostarse las

córneas (173). No queda muy claro en el texto qué podrían simbolizar tanto las llamadas “barras futboleras” como los “fans,” a quienes se menciona repetidas veces como presencias amenazantes y peligrosas en la novela.³⁸ Las “barras” podrían simbolizar los miembros de la clase política en un momento postpolítico y los “fans” podrían representar a la gente común y corriente que simplemente pasa de lo político y se adhiere al sistema sin cuestionarlo. Sea como fuere, en cualquier caso, hay que decir que aunque *Impuesto* sea una novela predominantemente alegórica tiene un origen bastante real. Por un lado, una posible crítica al sistema privado de salud en Chile y, por otro, la condena de una clase política que permite la explotación a ultranza de su territorio sin tomar en cuenta los costos a largo plazo.

Además de ser una alegoría de Chile, *Impuesto* es también un testimonio, o al menos quiere ser un testimonio. ¿No tienen acaso un carácter testimonial, por otro lado, los textos de miembros de la Generación del '72 tales como Luisa Valenzuela, Cristina Peri Rossi, Dorfman (en particular) y Fernando Vallejo? En efecto, como en muchos textos coloniales—y particularmente en *Historia verdadera de la conquista de México*, de Bernal Díaz del Castillo, por ejemplo—, el yo narrativo dramático de *Impuesto* insiste en dar cuenta, en dejar constancia, en hacer público, en impedir que su historia caiga en el olvido. Desde este punto de vista, podría pensarse como texto épico al igual que *Por la patria*. No se trata aquí de la escritura como actividad individual—como, verbigracia, la madre que escribe frenéticamente en *Los vigilantes*—sino como empresa colectiva que busca la erección de una memoria. A lo largo de la novela se emplean diversos términos para referirse al texto que servirá para recoger los recuerdos de la historia: “relato” (31), “crónica” (31), “testimonio” (32), “escritos” (61), “documento” (61), “confesión” (128) y, finalmente, “la historia de los huesos” (174). En cierta medida, el libro que el lector tiene en sus manos es justamente el documento o testimonio al que se alude en *Impuesto*. Pero, ¿de qué quiere dejar constancia la voz narrativa dramática? Ésta, hablando también por su madre, lo dice de tres formas.

³⁸ Ver 74, 76-77, 87, 89, 100, 106, 109, 113, 117, 121, 125, 129, 131, 140, 152, 164, y 182.

Primero, "...clarificar cuándo y cómo se gestó nuestra postergación" (34); segundo, "Vamos a generar el gran manual histórico del maltrato y la postergación" (82); y, tercero, "Sólo intentamos, de manera pausada o solapada, escribir la crónica más ardiente de la postergación" (172). Lo que se anhela, en última instancia, es la creación de una comunidad, la comunidad de los marginados. Significativamente, en un contexto en que el Estado brilla por su ausencia y los partidos políticos tradicionales ya no tienen el poder de antaño, hacia el final del texto se convoca a la lucha particular de la "comuna," una clara alusión no sólo a la Guerra de los Comuneros en España en el siglo XVI sino a múltiples movimientos revolucionarios a través de la historia: "Mi madre y yo acordamos, una vez que nuestras esperanzas de acceder a los porvenires nacionales se han pulverizado, hablar sólo de nuestra comuna, de todas y cada una de las comunas por las que hemos pasado... Sólo en la comuna radica la única posibilidad de poner en marcha la primera gran mutual del cuerpo" (182). Lo curioso, no obstante, es que aun cuando la narradora dramática alude a ella y a su madre como "las más confiables historiadoras inorgánicas de nuestro extenso tiempo" (33), la madre no quiere que la hija hable bajo ningún motivo. "Cállate" (79, 95), le dice cada vez que la hija quiere relatar algún aspecto negativo de la historia, o bien cuando menciona específicamente las palabras "tortura" (72) o "hambre" (160-161). "Mi madre se queja adentro de mí, gruñe y gruñe y me dice no, no, no lo digas, no lo sigas diciendo, no... Está asustada mi mamá y me implora" (182). Irónicamente, hacia el final de la trama, en la ceremonia de celebración del Bicentenario, a hija y madre sólo se les da tres segundos para hablar ante las cámaras, y sólo para decir "gracias": "Mami, nosotras no podemos hablar de la historia, sólo estamos autorizadas para decir gracias o muchas gracias" (113).

Uno de los aspectos más enigmáticos y originales de *Impuesto*, a mi parecer, es precisamente la relación hija/madre. Y me refiero, por supuesto, al hecho concreto de que la madre viva dentro de la hija. Indudablemente, en esta imagen se cristalizan dos temas fundamentales en el ideario elitiano: el cuerpo y la mujer. A través de toda la trama, la voz narrativa hace frecuentes alusiones al hecho de que ella y su madre son

“bajas,” “feas,” “ancianas,” y “morenas”.³⁹ Los médicos, por el contrario, son “altos,” “blancos,” y “rubios” (13, 27). Teniendo en cuenta que ésta es una alegoría, se critica aquí la incontrovertible verdad de que en Chile el color de la piel y la altura determinan hasta cierto punto la posición social: “Todavía busco una fórmula para hacerme visible,” dice la narradora. “Yo soy baja. Baja en todo sentido. Habito en los escalafones más insignificantes del tendedero social... Soy baja. Y mi estatura marcó y marca aún todos los niveles de mi existencia” (130). “...ese aire bajo, bajo, bajo, bajo que los médicos advierten y desprecian” (140). En una clara señal de la permanente tensión que caracteriza la relación hija/madre, la hija hace referencia a “las fantasías nacionales de altura” (29) de parte de su madre. Sin embargo, así como condena su complejo de inferioridad, recalca también que su madre es una “madre anarquista” (98, 127, 140, 145). Así, el diálogo-monólogo hija/madre está lleno de tensiones que se traducen, por un lado, en la presencia de conflictos, y, por otro, en actos de reconocimiento. Producto de un aborto fallido, la voz narrativa está consciente de que, con su nacimiento, “arruinó [los] planes” de su madre (24) y de que la maternidad es un peso enorme (103-04). A su vez, hija y madre discrepan sobre la realidad de los hechos (27, 54, 141) y se acusan mutuamente de mentir (133). Pero por sobre todas estas cosas, lo que distingue la relación es su naturaleza íntima e incondicional. “Alianza indisoluble” es la expresión que utiliza la narradora para referirse a la relación con su madre (79).

En la penúltima sección de este artículo, quisiera referirme al tema del tiempo en la novela. Aunque queda más o menos claro que la voz narrativa narra desde un tiempo presente, es una narración que por así decir existe en una suerte de no-tiempo, puesto que, a nivel de la fábula, se sugieren eventos que cronológicamente van desde la fundación de la nación hasta la celebración de sus doscientos años de existencia. Para enfatizar el hecho de que la voz que relata y su madre representan a todas las hijas y madres a lo largo de la historia chilena, así como el hecho de que, durante este largo período, su situación en la esfera político-social no ha mejorado sustancialmente, la cantidad de años que más frecuentemente aparece en el

³⁹ Ver 25, 44, 56, 72, 130, 140, 157, 166, y 171.

texto, los “doscientos años,” figura casi siempre como pregunta: “¿doscientos años?” Esto no significa, empero, que no se marque el paso del tiempo en la novela. Todo lo contrario, se utilizan diferentes expresiones para consignarlo: “hasta ese día” (23); “fans del primer tiempo” (44); “la nación que nos maltrataba” (50); “ahora estamos sentadas” (81); “Hoy nos notificaron que” (107); “Estoy agotada” (112); “más adelante me describiré apropiadamente” (116); “no me interrumpas” (117); “Ahora mismo entra” (153), etc. No hay que olvidar, como ya se ha dicho, que *Impuesto* es la crónica de un pueblo enfermo y, más específicamente, el testimonio de la mujer: “mi mamá y yo somos anarquistas y tenemos la obligación histórica de redactar las memorias de la angustia y del desvalor” (156). Y más adelante, “sí[,] doscientos años en que estamos siempre, siempre, siempre en el mismo lugar, en el infinito e incomprensible lugar de madres e hijas esperando su turno, cualquiera, esperando una hora, cualquiera, y esperando ser invitadas a un festejo, cualquiera” (148-49). Ahora bien, aun cuando la meta consiste en “redactar las memorias de la angustia y del desvalor,” más que elaborarse detalladamente en el texto los eventos históricos que constituyen dichas memorias, éstos se sugieren solamente, como dije arriba. La fundación de la nación, por ejemplo, coincide con el nacimiento de la madre y de la hija. La alusión a “un cabildo de médicos” (30) así como a “un médico considerado un verdadero héroe o un prócer” (38), remite obviamente al período colonial. Para marcar el período histórico que va desde los últimos decenios del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, la voz narrativa dramática menciona tanto “la insurrección del norte” (79) como “la larga marcha del norte” (95), una clarísima referencia no sólo a la marcha de mineros del salitre que culminará en la famosa matanza en la escuela Domingo Santa María el año 1907 en la ciudad de Iquique, sino también a las múltiples huelgas y manifestaciones de trabajadores a lo largo de la historia chilena. Significativamente, el norte, donde histórica y actualmente se genera la mayor cantidad de ingresos para Chile—aunque sin que por ello se beneficie económicamente como debiera esta región—se convierte en *Impuesto* en un símbolo que define el lugar de la lucha y la esperanza: “Piensa en el norte,” le dice la hija a su madre, “en la marcha

que iniciaremos de manera reiterativa en el norte” (161). Y, más tarde, “nosotras viajaremos al norte. A buscar nuestra comuna” (168). A pesar de que no se menciona directamente el derrocamiento de Salvador Allende el once de septiembre de 1973, sí se menciona “el desastre” (160) y, a través de todo el texto, se establece una clara relación entre el sistema médico y el régimen militar, sugiriendo que los médicos, en vez de representar a la clase adinerada y dirigente, como se dijo arriba, representan más bien todos los poderes que, históricamente, han oprimido a la mujer. Fuera de que se habla de “médico general” (115), se habla también, en conexión con los médicos del hospital, de “El conjunto de generales” (53), de “los generales (54), y de “Un general” (90) y “su cargo nacional (o patriótico)” (112). Finalmente, el acontecimiento histórico que marca el tiempo presente de la narración, recibe nombres tales como “conmemoración” (118, 122, 143), “conmemoración nacional” (12), y “celebración” (120, 168).

Conclusión

En términos amplios, no existe una transformación sustancial entre *Impuesto* y las novelas de Eltit publicadas anteriormente. Aunque los temas que se tratan en cada una de ellas no sean idénticos, todos forman parte de una misma temática general: el tema de Chile como país enfermo donde, a pesar de las exitosas cifras macroeconómicas, siguen existiendo problemas.⁴⁰ De ahí que la literatura de Eltit, aunque a primera vista no lo parezca, sea una literatura esencialmente comprometida. En sus primeras cuatro novelas, el tema de la marginación de la mujer en particular y de los marginados en general, va unido de una u otra forma a la crítica de la dictadura (este aspecto netamente feminista de Eltit la acerca mucho más a Peri Rossi y Valenzuela que a Mistral y Bombal, por ejemplo). En las siguientes novelas, sigue presente la preocupación por la condición subalterna de la mujer así como la de los sujetos marginales de toda laya, pero conectado ahora a la crítica de un sistema económico—el neoliberal—

⁴⁰ Pese a que, en términos macroeconómicos, Chile sigue figurando como uno de los países más productivos de América Latina, no dejan de aparecer estudios que hablan de la gran desigualdad que existe en el país. Véanse, por ejemplo, el reciente artículo de *The Economist* (sin autor), “Progress and its Discontents” (<http://www.economist.com/node/21552566>), así como los artículos de Viñas y Díaz.

implantado a la fuerza durante el régimen de Pinochet y perfeccionado durante los gobiernos de la Concertación. En cuanto a la forma, es obvio que, desde *Los trabajadores de la muerte* en adelante, los textos de Eltit son mucho más *lisible* que *scriptible*. En contraste con la mayoría de los autores de la “Generación del ’72,” Eltit no es una escritora “global.” Todo lo contrario, es una autora local interesada sobre todo en los problemas nacionales (al igual que, por ejemplo, autores de la “Generación del ’72” tales como Luisa Valenzuela, Fernando Vallejo, y Reinaldo Arenas en algunas de sus obras). Su pariente más próximo en la literatura chilena actual en este sentido sería indudablemente Lemebel. Ahora bien, las preguntas que habría que hacerse, y que se hacen quienes conocen la obra de ambos escritores, son: ¿Está Chile tan mal, es que acaso no ha mejorado la situación de la mujer en Chile, no existe ahora, finalmente, la ley del divorcio, no bajaron de manera sustancial los índices de pobreza durante los gobiernos de la Concertación, no existe acaso una mayor aceptación de los homosexuales? Paradójicamente, a pesar de que Chile es uno de los países más desiguales del planeta, hay que responder positivamente a estas preguntas. Es evidente que el país está mucho mejor que cuando Eltit publicó *Lumpérica* en 1983. Pero no hay que olvidar que ella escribe sobre los problemas, no sobre los triunfos, como en cierto sentido lo hace Fuguet, y que detrás de los triunfos hay siempre residuos problemáticos. La última pregunta que habría que hacerse para concluir entonces, es: si ya escribió sobre la plaza, el erial, el barrio, el bar, la casa, el súper, y el hospital, ¿en qué lugar de la sociedad chilena encontrará la enfermedad esta brillante doctora de las letras chilenas en su próxima novela? En vista de las actuales circunstancias tocantes a los severos problemas que afectan a la educación en Chile, no debiera sorprendernos que ese lugar sea la escuela.

Obras citadas

Arrate P., Marina. “Los significados de la escritura y su relación con la identidad femenina latinoamericana en *Por la patria*, de Diamela

- Eltit.” En *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993. 141-54.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke U P, 1999.
- Blanco, Fernando A. “Poéticas y prácticas de la alienación.” En *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño Bolívar. Madrid/Santiago: Iberoamericana/Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 125-32.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Brito, Eugenia. *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.
- Cánovas E., Rodrigo. *Novela Chilena. Nuevas generaciones. El abordaje de los huerfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- . “Diamela Eltit. Algunos años antes, algunos años después.” En *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño Bolívar. Madrid/Santiago: Iberoamericana/Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 25-32.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. “Hacia una trama *localizada* del mercado: Crónica urbana y economía barrial en Pedro Lemebel.” En *Más allá de la ciudad letrada. Crónicas y espacios urbanos*. Eds. Boris Muñoz y Silvia Spitta. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003: 99-115.
- . *Tramas del mercado. Imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Carreño Bolívar, Rubí. *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Madrid/Santiago: Iberoamericana/Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.
- . *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

- Castro-Klarén, Sara. "Escritura y cuerpo en *Lumpérica*." En *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993. 97-110.
- Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=c%C3%A9lula [consultado el 14 de octubre de 2010]
- Díaz, Rodolfo. "Socioeconomic Inequality in Chile." *Harvard International Review* (December 22, 2010): <http://hir.harvard.edu/pressing-change/socioeconomic-inequality-in-chile-0>
- Donoso, Jaime. "Práctica de la Avanzada: *Lumpérica* y la figuración de la escritura como fin de la representación burguesa de la literatura y el arte." En *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño Bolívar. Madrid/Santiago: Iberoamericana-Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 239-60.
- Dorfman, Ariel. *Feeding on Dreams. Confessions of an Unrepentant Exile*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2011.
- Duany, Andrés. "New Urbanism's Latin Connection/La conexión latinoamericana del nuevo urbanismo/Interview with/Entrevista con: Andrés Duany." En *Aula: Architecture and Urbanism in las Américas* 3 (2002): 82-83.
- Echevarría, Ignacio. "Bolaño extraterritorial." En *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 431-45.
- Edwards, Javier. "Obituario para una esperanza muerta." *Revista de libros de El Mercurio* (domingo 15 de Julio de 2007). <http://www.letras.s5.com/de1607071.htm> [consultado el 14 de octubre de 2010].
- Eltit, Diamela. *El cuarto mundo*. Santiago: Seix Barral, 1988, 1996.
- . Entrevista. "El cuerpo femenino es un territorio moral." Por Ana María Larraín. *Revista de libros de El Mercurio* (domingo 5 de enero de 1992): 3-5.
- . *El infarto del alma*. Santiago: F. Zegers, 1994.

- . *El Padre Mío*. Santiago: LOM Ediciones, 1989, 2003.
- . *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta, 2000.
- . Entrevista. “Esta es una novela del derrumbe.” Por Álvaro Matus. *Revista de Libros de El Mercurio* (domingo 15 de Julio de 2007). <http://www.letras.s5.com/de160707.htm> [consultado el 20 de octubre de 2010].
- . *Impuesto a la carne*. Santiago: Seix Barral, 2010.
- . *Jamás el fuego nunca*. Santiago: Seix Barral, 2007.
- . *Los trabajadores de la muerte*. Santiago: Seix Barral, 1998.
- . *Los vigilantes*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1994.
- . *Lumpérica*. Santiago: Seix Barral, 1983, 1998.
- . *Mano de obra*. Santiago: Planeta, 2002.
- . *Por la patria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1986, 1995.
- . *Puño y letra*. Santiago: Seix Barral, 2005.
- . *Vaca sagrada*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- García Corales, Guillermo. “La desconstrucción en *Lumpérica*.” En *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993. 111-25.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell U P, 1980.
- Germain, Sylvie. *L'enfant méduse*. Paris: Gallimard, 1991.
- Green, Mary. *Diamela Eltit. Reading the Mother*. London: Tamesis, 2007.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Hozven, Roberto. “La escritura disidente de Diamela Eltit.” En *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño Bolívar. Madrid/Santiago: Iberoamericana-Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 75-90.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke U P, 1991.
- Kadir, Djelal. *The Other Writing. Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*. West Lafayette: Purdue U P, 1993.
- Kirkpatrick, Gwen. "La materialidad del lenguaje en la narrativa de Diamela Eltit." En *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño Bolívar. Madrid/Santiago: Iberoamericana-Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 61-73.
- Kulawik, Krzysztof. *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana barroca*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- Lagos, María Inés. "Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: *Lumpérica* y *El cuarto mundo*." En *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993. 127-40.
- Lazzara, Michael J. "Estrategias de dominación y resistencia corporales: las biopolíticas del mercado en *Mano de obra*, de Diamela Eltit." En *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño Bolívar. Madrid/Santiago: Iberoamericana-Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 155-64.
- Lértora, Juan Carlos. "Diamela Eltit: Hacia una poética de literatura menor." En *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993. 27-35.
- . "Presentación." En *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993. 11-15.
- . *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993.
- Maloof, Judy. "Alienation, Incest and Metafictional Discourse in Diamela Eltit's *El cuarto mundo*." *Revista hispánica moderna* 1 (1996): 107-20.

- Malverde Disselkoen, Ivette. "Esquizofrenia y literatura: la obsesión discursiva en *El padre mío*, de Diamela Eltit." En *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993. 155-66.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke U P, 2001.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. México: Ediciones Era, 1995, 2001.
- Morales T., Leonidas. *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008.
- Moraña, Mabel. "Introducción." En *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002: 9-15.
- Moreno T., Fernando. "Vaca sagrada: goce y transgresión." En *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993. 167-83.
- Moulián, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM-ARCIS, 1997.
- Norat, Gisela. *Marginalities. Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*. Newark: U of Delaware P, 2002.
- Olea, Raquel. "El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit." En *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993. 83-95.
- . "El deseo de los condenados: constitución y disolución del sujeto popular en dos novelas de Diamela Eltit, *Por la patria* y *Mano de obra*." En *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño Bolívar. Madrid/Santiago: Iberoamericana-Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 91-102.
- Onega, Susana, y José Ángel García Landa, eds. *Narratology*. London: Longman, 1996.
- Ortega, Julio. "Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad." En *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed.

- Juan Carlos Lértora. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993. 53-81.
- . "El polisistema narrativo de Diamela Eltit." En *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño Bolívar. Madrid/Santiago: Iberoamericana-Vervuert/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 49-59.
- Pastén, Agustín. "Ni globalizado ni glocalizado: ¿la metrópolis de Fuguet o la metrópolis de Lemebel? *Diseño urbano y paisaje* (Universidad Central, Chile) 17 (2009): 1-35. http://www.ucentral.cl/dup/pdf/17_ni_globalizado_ni_glocalizado_ed.pdf
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007.
- Sarlo, Beatriz. "Violencia en las ciudades. Una reflexión sobre el caso argentino." En *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002: 205-14.
- Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Purdue U Monographs in Romance Languages 34. Amsterdam: Benjamins, 1990.
- Tierney-Tello, Mary Beth. *Allegories of Transgression and Transformation. Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*. Albany: State U of New York P, 1996.
- Viñas, Silvia. "The Inequality Behind Chile's Prosperity." *Council on Hemispheric Affairs* (November 23, 2011). <http://www.coha.org/the-inequality-behind-chiles-prosperity/>.
- Williams, Raymond Leslie. *The Twentieth-Century Spanish American Novel*. Austin: U of Texas P, 2003.