

LUMPÉRICA: EL ARS TEORICA DE DIAMELA ELTIT

POR

DIERDRA REBER  
*University of Pennsylvania*

Diamela Eltit ha dicho de su empresa escritural –literaria, cultural, periodística, historiográfica– que es su forma particular de “militancia” (Ortega, “Resistencia...” 240), su “rebeldía política, estética, ética” (Swinburn; ver también Morales, *Conversaciones* 86 y Lazarra 38). En efecto, a pesar de la casi infranqueable complejidad de su escritura, se intuye en ella un fuerte compromiso político a través de una indagación constante de problemas de marginalización social y de género sexual. En sus propias palabras, la autora trabaja “lo más minoritario, los mundos excluidos, las marginaciones que se establecen a través del poder” (Gómez).

Un breve repaso de su obra evidencia este compromiso: *Lumpérica* (1983) fragua a su protagonista como un sujeto femenino abyecto y simbólicamente autobiográfico; *Por la patria* (1986) representa la represión política de los sustratos sociales tanto indígenas como femeninos; *El cuarto mundo* (1988) contempla la dinámica violenta del hogar y la metáfora de la formación del patriarcado, así como la victimización de Chile por la política neoliberal originada en Estados Unidos; *El padre mío* (1989) constituye el testimonio de un vagabundo mentalmente inestable y alojado en la periferia empobrecida de Santiago; *Vaca sagrada* (1991) examina los obstáculos psicológicos y emocionales ante la autoexpresión sufridos por la mujer frente al hecho patriarcal; *Los vigilantes* (1994) tematiza la escritura de la protagonista femenina como vía de resistencia sociopolítica; *El infarto del alma* (1994), otro “testimonio”<sup>1</sup> escrito en colaboración con la fotógrafa Paz Errázuriz, narra las historias de amor y los procesos psíquicos de parejas internadas en un manicomio chileno; *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994), obra historiográfica, sintetiza las directrices del movimiento sufragista; *Los trabajadores de la muerte* (1998) pone al descubierto el ciclo originario de la abyección por el cual se perpetúa la violencia del orden patriarcal; *Emergencias* (2000), una antología de ensayos mayoritariamente periodísticos, expone el pensamiento político-cultural de la autora, orientado siempre hacia los márgenes sociales; y *Mano de obra* (2002) plantea el neoliberalismo económico como otra faz del poder patriarcal que destruye al sujeto laboral, empujándolo

---

<sup>1</sup> Generalmente se ha empleado el género literario de “testimonio” para categorizar tanto a *El padre mío* como a *El infarto del alma*, aunque esta generalización resulta problemática en los dos casos por la intervención de la autora en su producción. Eltit prefiere la rúbrica de “libro cultural” por el hecho de ser “más social dentro del lenguaje” y menos “referencial” (Neustadt, “Interrogando...” 294-97).

implacablemente no sólo hacia los márgenes sociales sino hacia los límites de su propia humanidad.

A la luz de esta orientación y del carácter político que la crítica de Eltit reconoce ampliamente en sus textos, surgen dos cuestiones persistentes: ¿cómo incorpora la política esta obra más allá de su temática?, y ¿cómo reconoce el lector en ella este carácter político? Propongo demostrar que la teoría postestructuralista y feminista constituye ese mecanismo de politización: por un lado sirve de fundamento para el texto y por otro guía su recepción crítica hacia una lectura política de éste.

A pesar de la insistencia de Eltit en que la teoría desempeña un papel mínimo en su obra,<sup>2</sup> la crítica ha señalado repetidamente una conexión entre las dos. En su mayoría, esta crítica recurre a la teoría postestructuralista y feminista, utilizando el pensamiento de teóricos como Foucault, Irigaray o Kristeva para leer los textos de Eltit. Si de estos ejercicios interpretativos sólo se puede deducir una conexión pasiva entre la obra de Eltit y el cuerpo teórico que se le aplica, por otro lado hay instancias en las que la crítica ha reconocido una relación de mayor profundidad entre ambos y ha intentado determinar su naturaleza. El carácter teórico de *Lumpérica* ha sido advertido por María Inés Lagos, quien la incluye entre aquellas novelas posmodernas que “sugieren la permeabilidad de los discursos literarios y sociales, y cómo a esta polifonía en continuo proceso y movimiento contribuyen indiscutiblemente textos *tan teóricos como creativos*” (139, el énfasis es mío). En el curso de sus conversaciones con Eltit, Leonidas Morales sugiere de manera

<sup>2</sup> Podría resultar poco rentable seguir esta línea de interrogación en vistas de la muy modesta relación que la autora alega mantener con el campo de la teoría. Una y otra vez, Eltit destaca su pobre entendimiento de la teoría y su incapacidad de hablar coherentemente de ella. Respondiendo a una pregunta sobre sus usos novelísticos de la teoría, Eltit dice que “como lectora carente de teoría, como lectora coja, patuleca, a mí me ha complicado un poco ese ver en mis textos una teoría tan entera, que yo no la tengo. O sea, francamente, yo no la tengo, en absoluto” (Morales, *Conversaciones* 112; ver Morales, *Conversaciones* 110-6, 142; Ortega, “Resistencia...” 238). Eltit insiste en un parentesco mayoritariamente literario para su obra, enumerando influencias diversísimas: Severo Sarduy, Calderón y las jarchas mozárabes medievales, para citar algunas (Morales, *Conversaciones* 34, 37, 107-8, 174-5). Sin embargo, Eltit doctorada en letras (Universidades de Chile y Católica), profesora, becaria Guggenheim (1985) y hasta funcionaria gubernamental en su capacidad de agregada cultural mexicana durante la transición democrática (1990-1994)– revela tener por otro lado una familiarización más que superficial con la teoría. Recuerda particularmente haber leído como estudiante graduada en los años setenta a Foucault, Barthes, Derrida y Lacan (Morales, *Conversaciones* 79, 87-9, 112-5; Swinburn; Brito 174-5), y durante los ochenta a feministas como Irigaray y Cixous (Morales, *Conversaciones* 80, 199-201; Moreno; ver también Santos 8). Anecdóticamente, Eltit “responde con sonrisa irónica cuando se le pregunta por sus marcas de lectura: ‘French’, ‘French’” (Moreno), afirmación secundada por Sylvia Tafra, quien considera que sus primeras dos novelas “se ubican dentro de la neovanguardia, marcadas por la influencia del grupo *Tel-Quel* [sic]” (18). Aunque Eltit enfatiza el papel del habla popular en su obra (Morales, *Conversaciones* 23, 71-2), queda patente en cualquiera de sus escritos –aun los más experimentales– su dominio de un registro teórico altamente sofisticado. Desde este punto de vista, habría que entender su alegato de ignorancia teórica como la expresión de una voluntad de independizarse de un campo intelectual establecido para proteger su propia voz. Al hablar del conocimiento teórico adquirido a través de sus estudios Eltit distingue entre este “aparato crítico del ‘primer mundo’” y su formación personal “provinciana”, destacando su lealtad identitaria a esta última –lo chileno, lo latinoamericano– frente a todo lo que se pudiera concebir como un primermundismo (Lazarra 3-4).

tentativa que si la obra es novedosa, lo es por la tendencia de la autora a relacionar “determinados puntos de [su] práctica narrativa con lecturas teóricas” (*Conversaciones* 110).<sup>3</sup> Más audaz, Daniel Swinburn asevera en su introducción al texto de una entrevista con Eltit que el cuerpo teórico del pensamiento postestructuralista le sirve a ésta como base de una praxis escritural, afirmando que ella “navega con facilidad en los terrenos espinudos del pensamiento postestructuralista. Al leer sus ensayos que abarcan los más variados ámbitos de la cotidianidad, se tiene la impresión de que el cuerpo teórico que maneja la autora se convierte en una praxis discursiva que tiene su correlato en la realidad de las cosas de manera casi natural”. En un ensayo que contempla los “temas tratados por Deleuze y Guattari” en *L’Anti-Oedipe* como “fundamentales a la narrativa de Eltit desde sus principios” (“Cuerpos...” 71-2; ver n. 9), Jo Labanyi sustenta una afirmación de esta índole con una exposición más amplia que empieza a sondear la profundidad de la relación entre teoría y texto. Aunque ninguno de estos críticos –ni siquiera Labanyi– incursiona en una metareflexión sobre las implicaciones de esta conexión, todas coinciden en apuntar hacia la necesidad de entender no sólo el *ars poetica* de Eltit, sino más bien el *ars teorica* que sirve de fundamento a su obra.

El papel de la teoría postestructuralista y feminista me parece tan consubstancial a la obra de Eltit que no basta con proponer sólo un gran parecido mutuo, ni una solidaridad –como propone Morales (*Emergencias* 13)– sino una relación arquitectónica en que la teoría sirve de andamiaje textual a la obra.<sup>4</sup> *Lumpérica*,<sup>5</sup> la primera novela de Eltit, es el

<sup>3</sup> Quizás disuadido de desarrollar esta óptica crítica por la reacción negativa de la propia Eltit ante esta propuesta en las entrevistas (ver n. 4 y Morales, *Conversaciones* 110-16), Morales esboza en la introducción a su próxima publicación relacionada con la autora, *Emergencias*, un catálogo de los elementos teóricos *sui generis* de la obra de ésta, señalando “el cuerpo y la política” como las más destacadas de estas “constantes” (*Emergencias* 12). Asimismo, Jacqueline Loss y Ana Forcinito pretenden destacar una postura teórica propia de Eltit y coinciden en clasificar a ésta como un “nomadismo”. Loss ve en *Por la patria* y *El padre mío* una “nomadic consciousness” [conciencia nómada] que desde la periferia lanza una crítica del “monism of the center” [monismo del centro] en un gesto que se puede considerar un “critical cosmopolitanism” [cosmopolitanismo crítico] (25). De igual modo, Forcinito lee en *Los vigilantes* y *Los trabajadores de la muerte* un “proyecto cyborg sudaca o marginal” (272) –tomando prestado la terminología feminista de Donna Haraway– que designa el “nomadismo de Eltit” (276), una estética de “constituir a lo femenino como desacato” y “proyectar la des-representación [...] para desmontar los proyectos vigilantes del autoritarismo del estado y del mercado” (276-7).

<sup>4</sup> Eltit suele caracterizar sus actividades escriturarias como “artesanales” (ver, e.g., “Acerca del hacer literario”, *Emergencias* 177-85; “Quisiera”, *Emergencias* 185-9 y Morales, *Conversaciones* 92-3), etiqueta que señala una postura antimercantil. Esta definición pone de relieve una agenda individual y latinoamericana frente a la mercancía artística requerida por el mercado globalizante y producida para un auditorio masivo y homogeneizado (Morales 52; Neustadt, “Interrogando” 304-5). Eltit sintetiza esta postura al declarar su “honor de no hacer un best seller nunca” (Morales 228). Hay que notar la cercanía de esta agenda personal que Eltit refiere como la “artesanía” a los preceptos teóricos antihegemónicos. En ese sentido, no es contradictorio afirmar que esta agenda personal-artesanal coincide con un posicionamiento teórico postestructuralista.

<sup>5</sup> Según Eltit, el título proviene del intento de femenizar el vocablo “lumpen”, lo cual dio un nuevo término que se ha interpretado como una referencia a América Latina: “Yo quería hablar de ‘la’ lumpen, ‘la’ lumpen. Y después me di cuenta que en realidad podía ser interpretado como América Lumpen” (Morales, *Conversaciones* 72-3).

ejemplo más transparente de este fenómeno por la visibilidad diegética de la teoría en ella. *Lumpérica* cita a la vez que representa –en la acepción performativa del vocablo– su propio marco teórico. El revés de la portada de la traducción al inglés de la obra (*E. Luminata*) afirma que es “one of those books that teaches you how to read it, and early on” [uno de esos libros que enseña al lector cómo debe leerse, y pronto]. El comentario es acertado, pero sólo si el lector está familiarizado tanto con la historia reciente de Chile<sup>6</sup> como con la teoría contemporánea. Este marco teórico podría describirse como la instancia más comprensiva de un *ars teórica* de Eltit, en el que la autora esboza un proyecto sociopolítico arraigado en el pensamiento postestructuralista-feminista que es una constante en toda su obra.

Para desentrañar esta influencia teórica, haré una lectura de *Lumpérica* en diálogo con la obra de autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva y Jacques Lacan, con los cuales Eltit ha dicho tener una familiarización significativa (ver n. 4).<sup>7</sup> Mi intención no es llevar a cabo una búsqueda de fuentes específicas, sino demostrar cómo, al leer la obra de Eltit teniendo como telón de fondo el pensamiento postestructuralista y feminista, la honda coincidencia temática y lingüística que se aprecia entre los dos registros demuestra su filiación conceptual. Tras una lectura de *Lumpérica* espero mostrar cómo este texto, para el que Eltit reconoce única y enfáticamente el parentesco literario de la novela *Cobra* (1972) de Severo Sarduy (Morales, *Conversaciones* 37),<sup>8</sup> se nutre de las corrientes teóricas propias de su momento,

<sup>6</sup> Cuando *Lumpérica* se publicó en 1983, la realidad chilena era todavía la impuesta por el régimen militar que seguía manteniendo un control social paralizador. Mientras la dictadura proyectaba una imagen ordenada y exitosa blandiendo el arma del éxito económico del “milagro chileno”, este orden se mantenía internamente mediante un programa represivo llevado a cabo por una red oficial clandestina. El directorio de inteligencia tenía la misión de “limpiar la casa” de todo lo que no se conformara con el ideal derechista. Los elementos sociales indeseables se eliminaban sistemáticamente, lo cual comunicaba claramente los límites del comportamiento social aceptable tanto en la esfera pública como en la privada. La dictadura exigía un alto grado de conformismo social a los ciudadanos chilenos, quienes para asegurar la supervivencia podían optar por ignorar el trabajo de “limpieza” del régimen consagrándose a las prácticas menos implicadas políticamente, o por intuir y atenerse a los límites de la movilidad personal para evitar todo contacto con lo oficialmente reprobado. Para una buena introducción histórica a la época dictatorial, ver Constable y Valenzuela.

<sup>7</sup> Enfocándose en los posibles puntos de contacto entre *L'Anti-Oedipe* y *El infarto del alma* de Eltit, Jo Labanyi adelanta lo que se podría considerar un argumento convincente sobre la inclusión de las teorías de Gilles Deleuze y Félix Guattari en la amalgama de influencias teóricas de la autora, aunque Labanyi no plantea abiertamente una filiación entre los dos textos (“Cuerpos...”). La descripción de Eltit de su deseo de representar en *Lumpérica* “sujetos insurreccionales, que estaban en una insurrección al capitalismo, porque eran *sujetos que no producían*” (Lazarra 31; el énfasis es mío) también recuerda la temática de esta obra de Deleuze y Guattari.

<sup>8</sup> Este reclamo de influencia es significativo, porque el autor cubano Severo Sarduy vivía en exilio en París durante el apogeo del postestructuralismo –incluyendo a los llamados feminismos postestructuralistas– y asistía a las charlas semanales de Jacques Lacan. Como arguyo en el caso de Eltit, la obra de Sarduy lleva la marca distintiva de este conjunto del pensamiento francés. Sus novelas se estructuran sobre los principios de la fragmentación y de una confusión profunda entre el mismo y el Otro: ideas recurrentes, politizadas y de las más emblemáticas del corpus teórico en cuestión. De Sarduy, Eltit dice que “fue muy importante para mí porque pensó, teorizó, escribió y

aunque éstas sean representadas, como afirma la autora, “en un sentido completamente bastardo y...literario” (Morales 112). Hacer explícito el papel fundacional de la teoría en la novela es esencial para explicar sus pretensiones sociopolíticas y su acogida crítica. Con este fin, emprendo la lectura de *Lumpérica* que repite el contrapunteo dialógico que el texto establece entre sí mismo y ciertos conceptos y propuestas teóricas, haciendo explícitos y elaborando estos últimos en las notas al pie.

El primer capítulo de *Lumpérica* establece el escenario y los lineamientos teóricos fundamentales del texto, el cual va a constituirse sobre la manipulación continua de esos parámetros. L. Iluminada,<sup>9</sup> sujeto femenino, protagoniza una actuación cinematográfica nocturna<sup>10</sup> en una plaza pública,<sup>11</sup> iluminada por una luz eléctrica de neón y rodeada por los “pálidos” (9; *passim*), seres también marginalizados. Un “frío” (9; *passim*) constituye

---

con todos esos materiales me permitió a mí organizar mis primeros libros” (Moreno; ver también Lazarra 2).

<sup>9</sup> En un fragmento del borrador de *Lumpérica* publicado en 1979 bajo el nombre *Por la patria* (título que Eltit le pondría a su segunda novela [ver Morales, *Conversaciones* 58, 160]), la protagonista lleva el nombre “R. Iluminada” (“Por la patria” [novela en proceso] 1979). Como observa Forcinito, Morales plantea una posible referencia a Lumi Videla, militante del Movimiento Izquierdista Revolucionario (MIR) que muere luego de haber sido detenida y torturada (Morales 55; Forcinito 283). Eltit no ofrece ningún significado fijo para el nombre –ni en su versión temprana ni final–, pero sí cabría contemplar la relación entre la truncación del artículo definido femenino (L. Iluminada en vez de “La” Iluminada) y su posible parodia de la exclusión lacaniana de la mujer del lenguaje (ver específicamente “Dieu et la jouissance de la femme” [Dios y el goce de la mujer], *Encore* 68) tan vilipendiada por teóricas feministas como Irigaray y Cixous. Esta interpretación parecería ser sustentada por una referencia textual posterior al esfuerzo del sujeto femenino por hablar “aunque barras neónicas [representando la tradición literaria] la expulsan” (78).

<sup>10</sup> Durante la dictadura del general Pinochet (1973-1989), estas horas correspondían al toque de queda, lo cual intensifica el carácter subversivo de la presencia de L. Iluminada en la plaza pública y de su actuación en ella. La propia autora afirma esta relación con la realidad dictatorial al calificar a *Lumpérica* como “una novela que tiene una directa relación con la situación nocturna de estos últimos diez años [desde el golpe de Estado]” (Piña, “Diamela Eltit: los rostros...” 41). En un acto de apertura al Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana (1987) que ayudó a convocar, Eltit da forma concreta a los años de dictadura: “Chile y los últimos años chilenos, constituyen una exacta radiografía de la escena cruda del poder, de la escena incandescente de la apetencia de poder, esgrimido sobre un escenario humano victimado, en el que la periferia de la periferia, vive un símil de vida en la forma antropofágica que el poder ordena”. Este poder exacerbado, ha ejercido sobre el país, todas sus funciones negativas, ensañándose en los cuerpos marginales, arrastrados hasta la improductividad, para evitar así el enfrentamiento. Cuerpos agredidos hasta su desaparición, cuerpos exiliados del país natal (“Las aristas...” 18).

En una entrevista, Eltit explica cómo la plaza pública nocturna pasó a ser el significante en torno al cual se organiza *Lumpérica*: “es la novela del toque de queda y sus imágenes, sus imágenes posibles, y de estos sujetos a la intemperie de la muerte y de la matanza” (Lazarra 31).

<sup>11</sup> En la misma publicación temprana de 1979, esta plaza se llama la “plaza Brasil”, parque público de Santiago que ha sido frecuentado históricamente por los estudiantes universitarios y otros elementos radicales. Actualmente existe en el Barrio Brasil el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, dedicado a la Unidad Popular, partido político de coalición izquierdista encabezado entre 1970-1973 por el eponimo presidente socialista derrocado por el golpe militar. En entrevistas, Eltit afirma que la plaza Brasil fue el modelo para la plaza que quedó genérica en la versión pulida del texto (Morales, *Conversaciones* 148-50).

el grado cero de la realidad. Fuerza ubicua, en permanente acecho y poderoso aun cuando latente, este frío parece representar el trasfondo del poder dictatorial que, aunque temporalmente suspendido, no deja de vigilar.

La primera frase sugiere que ha habido un corte histórico al señalar que la cara de L. Iluminada, visible bajo la luz eléctrica, “ya no relumbr[a] como antaño cuando era contemplada con luz natural” (9). La artificialidad subraya la imposibilidad de volver a lo que Irigaray denominaría el estado “natural” de la mujer antes de que se convierta tanto en la mercancía principal como en el soporte del sistema económico falocéntrico (175-76). La inserción explícita de ese “antaño” establece que el cambio se ha dado en un marco temporal más amplio que el del día a la noche, e insinúa como posible momento liminal el golpe de Estado que inauguró (o que recrudeció) un régimen patriarcal.

Sin embargo, hay un anuncio de neón en lo alto de la plaza –llamado sencillamente “el luminoso” (9), agente masculino– que se asocia con un lenguaje literario libertador. La iluminación “a pedazos” de la protagonista (9) establece que el “luminoso” tiene un efecto fragmentador –al igual que toda escritura que contraviene las normas literarias con pujanza, según Barthes<sup>12</sup>– y subversivo, porque “garantiza una ficción en la ciudad” (9) en contra de la historia monolítica oficial. Esta ficción extraoficial se funda en la adquisición por L. Iluminada y los “pálidos” de identidades múltiples a través de las letras que el “luminoso” les proyecta encima, situación de alteridad que posibilita, a su vez, un revés lingüístico al propiciar una “alfabetización virgen que altera las normas de la experiencia” (13). La estridencia con que se enfatiza este objetivo de producir una enunciación lingüística ininteligible según las normas del habla social –pero investida de un poder significador dentro de una economía antifalocéntrica– recuerda la semiótica preedípica de Kristeva, sistema significante considerado ilegible desde la perspectiva del lenguaje simbólico postedípico (*La révolution...* 17-100).

Este retorno a la semiótica se efectúa mediante la expresión (auto)erótica del deseo. Los verbos “convulsionarse” y “frotarse” (10) señalan este estado orgásmico-productor, confiriéndole una connotación feminista de *femme-parler* autoerótico.<sup>13</sup> Como si representara el texto de goce que elogia Barthes,<sup>14</sup> este goce produce un resquebrajamiento de las normas lingüísticas e identitarias, al demarcar de repente “infinitas posibilidades para cualquier mirada” (12).<sup>15</sup> La plaza se hace “sublime” a través de la óptica del goce literario.

<sup>12</sup> Al intentar definir una metodología de la resistencia para la escritura, Barthes concluye que es la fragmentación (*Leçon inaugurale* 28). La propia autora señala que “frente a lo monolítico, frente a lo hegemónico, me parece que tengo una política de fragmentos” (Lazarra 17).

<sup>13</sup> El concepto de una producción literaria no canónica motivada por el deseo y el (auto)erotismo no se limita al feminismo (e.g., Irigaray, Cixous) sino que se generaliza al pensamiento postestructuralista más amplio (e.g., Barthes). A esta conceptualización literaria del deseo, Eltit le añade una dimensión social al estimar que el pobre marginalizado tiene como único móvil de sobrevivencia su propio deseo (ver Ortega, “Resistencia...” 232; Morales, “El discurso...” 90-91).

<sup>14</sup> Para su definición de texto de goce, ver *Le plaisir...* 25-26.

<sup>15</sup> Si para Lacan la mirada es un vehículo mediante el cual el sujeto se reconoce como entidad completa (ver, e.g., *Écrits* 93-100 y *Les quatre concepts* 65-109), Eltit la quiere explotar para sus posibilidades fragmentadoras y plurales para lograr un plano de lo no-entero. Este objetivo, visto

Establecido así el escenario, se pone en marcha la acción central y recurrente a lo largo de la novela: L. Iluminada se hiere a sí misma en lo que podría considerarse una reescenificación de la caída como elemento abyecto por antonomasia.<sup>16</sup> La propia herida la extasia (19) y abre un espacio preciso para la *performance* lingüística de su “otra identidad” nuevamente adquirida “por literatura” (20). Como si representara la lógica de Barthes que une el cuerpo con la escritura,<sup>17</sup> la herida que L. Iluminada se inflige una y otra vez equivale al corte escritural del *femme-parler* que fragmenta la superficie unificada de la hegemonía, y que interrumpe su poder a través de la subversión estética.<sup>18</sup>

La *performance* de esta nueva identidad literaria consiste en el estremo de un “grito” desarticulado y primordial (23). Se entiende que el poder erótico de esta enunciación interruptivo-semiótica hace posible la evolución –si bien regresiva– de una nueva subjetividad. Una serie de asociaciones amplía la definición del sujeto femenino. Primero,

---

desde el pensamiento lacaniano, representaría una regresión en el camino hacia la formación de la subjetividad simbólica, lo cual recalca tanto el concepto de un retorno a la semiótica como el de la añoranza del estado natural ya vistos.

<sup>16</sup> El hecho de que este acto autodestructivo forme parte de una actuación mayor referida una y otra vez como un “bautizo” (10; *passim*) –en el que L. Iluminada vuelve a nacer en el orden lingüístico de la semiótica, o prelenguaje– evoca la teoría de Kristeva de la abyección de la madre como consecuencia inevitable en el traspaso del orden semiótico maternal al orden simbólico en que la madre se reprime como ente incapaz de la subjetividad plena (*Pouvoirs* 20-1). Al contemplar ese momento bautismal vinculado con la emergencia de la voz semiótica, el sujeto escritural declara que “renacer es extraer el momento de la caída” (27), lo cual puede interpretarse como un aislamiento y purgación –a través de la repetición– del momento de la abyección violenta, que, para Kristeva, encuentra su máxima representación en la caída (*Pouvoirs* 11). Raquel Olea coincide en trazar una conexión entre L. Iluminada y “lo abyecto como objeto caído que es radicalmente un excluido de lo social, según señala J. Kristeva” (169). Sin embargo, habría que agregar la precisión con que Jo Labanyi define la actitud de Eltit respecto a la abyección en la lectura que hace de *Vaca sagrada*, texto que se podría leer como una prosificación más asequible de la temática expuesta en *Lumpérica*. Según Labanyi, Eltit explora la abyección como un fenómeno no sólo psicológico sino más bien social, producto de una realidad “material [y] política”, dimensión de lo abyecto que Kristeva contempla sin analizar (“Tropologies...” 89). El valor de esta fina distinción no invalida el planteamiento del presente ensayo de que hay una filiación entre estas dos formas de concebir la abyección.

<sup>17</sup> Una de las ideas centrales a *Le plaisir du texte* es la propuesta de la escritura como cuerpo erótico del escritor-lector (30). Esta idea también es central en el pensamiento de Severo Sarduy, hasta poder considerarse el antecedente del de Barthes. Bernard Schulz Cruz atribuye esta temática a Sarduy: “Se puede decir, parafraseando a Severo Sarduy, que [la narrativa de Diamela Eltit] está escrita sobre un cuerpo, su propio cuerpo” (67).

<sup>18</sup> El concepto del corte como arma de resistencia figura en el pensamiento de Irigaray (el autoerotismo femenino cuyas frotaciones agrietan el sistema cerrado masculino: 26-32, 105-16), Barthes (el texto de goce que es “toujours la trace d’une coupure” [siempre la huella de un corte], *Le plaisir...* 34-6) y Kristeva (lo semiótico se articula de “[f]rayages, transports d’énergie, découpage du continuum corporel, social, aussi bien que de celui du matériau signifiant” [flujos, transferencias de energía, recortes del continuo corporal, social, así como aquello de la materia significante], *La révolution* 40).

el anuncio de un deseo profundo y corporal (“tengo sed” [19, *passim*])<sup>19</sup> sugiere su martirio. Segundo, la fusión de su nueva voz con la canónica del “luminoso” (27) hace eco de la “otra bisexualidad” de Cixous: la feminidad escritural que contiene en sí la diferencia sexual (ver “La joven nacida”, 44). En tercer lugar, se efectúa un desdoblamiento entre el sujeto escritural y la protagonista. De esta fusión erótica se produce una escritura que resiste la atmósfera de terror<sup>20</sup> en la que la voz canónica del “luminoso” va involucrándose (30-1) en tanto agente del proceso neoliberal mercantilista que, auspiciado por el régimen dictatorial chileno,<sup>21</sup> también caracteriza al patriarcado<sup>22</sup> según el pensamiento feminista.

<sup>19</sup> Aparte de evocar el martirio en la cruz –como afirma Ronald Christ (223)– y sugerir el deseo corporal y hasta erótico (Norat 41), la sed es también uno de los síntomas más característicos de la tortura mediante corriente eléctrica. Esta interpretación corrobora la lectura que hace Mary Louise Pratt de esta escena: “Lo que está siendo deconstruido [sic] o reorganizado aquí no es sólo la escena de Cristo sediento sobre la cruz, sino también, y más vívidamente en este contexto, la escena de la tortura, con la que la frase ‘tengo sed’ está irrevocablemente ligada en el vocabulario de este período en Chile” (28). De modo general, Jean Franco interpreta la novela como representación de los efectos de la tortura: “What the novel enacts is the disassociation of self from body, and of subject from the somatic, an experience often associated with torture” [Lo que la novela representa es la disociación entre ser y cuerpo y entre sujeto y lo somático, una experiencia frecuentemente asociada con la tortura] (233).

<sup>20</sup> A la vez que el desdoblamiento asciende hacia el clímax, se contempla la represión de los “pálidos”. Primero, “la luz eléctrica denuncia cada vez los cuerpos” (29), mientras que se va alistando una serie de preguntas que sugieren su tortura: “¿Y si tuvieran el cráneo abierto? ¿Y si tuvieran sondas y vendas?”; “¿Si perdieran sangre? ¿Y si se les fuera la sangre del cuerpo?” (30); “¿Y si estuvieran condenados?” (31). Debajo de estas interrogativas, una serie de fragmentos hace concreta esta sugerencia de tortura: “ya no supliques –en esa pinta– nadie te cree”; “tengo sed (en la plaza) –jadean– [...] rotas las cabezas –bisturíes en las orillas– cintas de metal / entra la aguja –traspasa la carne– se duerme el individuo [...] salas asépticas –olores grávidos– ruidos de motores / frascos quirúrgicos –gasas traslúcidas– heridas abiertas” (30-1). La electricidad sería, por lo tanto, agente de una tortura del mismo corte que la padecida por las víctimas de la dictadura en los interrogatorios clandestinos. Esto implicaría o la complicidad del “luminoso” o la génesis de éste como efecto del delirio inducido por la tortura.

<sup>21</sup> La adherencia del régimen de Pinochet a los principios neoliberales es notoria. A expensas de los sectores pobres, Pinochet implementó las recomendaciones de los llamados “Chicago Boys”, economistas entrenados por Milton Friedman en la Universidad de Chicago, quienes aplicaron los “Reaganomics” (política económica neoliberal desarrollada durante la presidencia de Ronald Reagan conocida en inglés como el “trickle-down effect”) en forma del “chorreo” económico diseñado a “mojar” a toda la población desde arriba. La política neoliberal pinochetista causó una recesión económica tan fuerte que provocó a principios de los ochenta –momento en que *Lumpérica* se publicó– una ola de protestas masivas a la que la dictadura respondió con una dura represión política. Para Eltit, el neoliberalismo parece desempeñar una función de bisagra que vincula simbólicamente el poder dictatorial con el democrático (ver Morales, *Conversaciones* 50-1, 191-2; Lazzarra 10). *El cuarto mundo*, en especial, suele leerse como una crítica feroz de la comercialización (ver Pope). Francine Masiello propone semejante lectura de *Los trabajadores de la muerte*, que según ella “desaf[ia] el concepto de ‘mercado’ neoliberal” (167), “insistiendo en una reevaluación de nuestro poder de compra y la utilización de objetos prefabricados en una cultura visual de calcomanías y la venta rápida de productos de marca” (178). *Mano de obra*, la novela más reciente de Eltit, se dedica netamente a la profundización de este continuo dictadura-neoliberalismo hasta

Contra estas fuerzas hegemónicas, el grito de L. Iluminada crea lo que Barthes denominaría una “atopía”<sup>23</sup> propia de todo texto de goce. Estos nuevos “espacios habitables” (25) son lingüísticos, producidos por el lenguaje femenino de la “otra bisexualidad” autobiográfica. A través de la extrema abyección de L. Iluminada se abre un “nuevo circuito” literario (36). Tras la declaración de esta apertura, el martirio aparentemente autodestructivo de L. Iluminada puede entenderse como la expresión de un deseo productivo. Su sed corporal, que crece en función de sus heridas, puede interpretarse como una sed lingüística e identitaria que se satisface tanto a través de la formulación del habla –que recuerda la escritura en voz alta de Barthes<sup>24</sup>– como a través de la comunión corporal y erótica con el Otro miserable (43). La nueva literatura se construye, lingüística y corporalmente, con lo abyecto.

El segundo capítulo representa un interrogatorio entre dos hombres. Tanto la claridad del lenguaje como el formato de puro diálogo, que hace del discurso su propio topos, sugieren que esta escena, aislada visualmente del resto del texto por una tipografía distinta,<sup>25</sup> representa el dominio del lenguaje simbólico patriarcal. El interrogador es identificado sólo como parte de una pluralidad anónima (“dijo el que *interrogaban*” [48; el énfasis es mío]), extendiendo así la metáfora del frío patriarcal.<sup>26</sup> Al contestar las preguntas, el discurso del interrogado se vuelve cada vez más literario (51, 53), hasta hacerse eco repentino de L. Iluminada (“–tengo sed–” [55]). Al cierre del capítulo se vuelve a afirmar la sumisión del interrogado, quien se ofrece para identificar caras de fotos.<sup>27</sup> El deseo, sed, lenguaje literario y sumisión ante el poder patriarcal crean una asociación entre el interrogado y L. Iluminada que recalca la idea de “otra bisexualidad”

plantear una inversión cronológica de los términos que sugiere el neoliberalismo capitalista del siglo xx como un sistema patriarcal abarcador que permitió el golpe.

<sup>22</sup> Para Irigaray, la mujer se ve reducida a mercancía dentro de la economía patriarcal (81). Robert Neustadt coincide en citar el concepto de Irigaray de la mujer como “valeur d’usage” [valor de uso] para el hombre (Irigaray 30) con el fin de contextualizar la automutilación de Eltit como una voluntad de señalar el estatus mercantil del cuerpo femenino (“Clearing Space” 229).

<sup>23</sup> El concepto de “l’atopie de la jouissance” [la atopía del goce] (*Le plaisir...* 93) es una constante en los escritos de Barthes, que define como el espacio epistemológico creado por un compromiso político antihegemónico (*Leçon inaugurale* 23).

<sup>24</sup> Barthes describe la escritura en voz alta como una expresión más fonética que fonológica, más corporal que semántica (*Le plaisir...* 104-5).

<sup>25</sup> Eltit señala que los cambios tipográficos son suyos, hechos con el propósito de “remarcar [...] tonalidades y registros” (Neustadt “Interrogando...” 295).

<sup>26</sup> La escena del interrogatorio es clave en establecer como referente textual los primeros años de la dictadura, época que, según Guillermo García-Corales, “puede visualizarse como una escena de pauperización de las masas y una dislocación del sentido tradicional de comunidad que incluye censura, interrogatorios, torturas, toque de queda y encarcelamientos” (“La deconstrucción del poder” 114). Sin embargo, cabe notar la afirmación de Neustadt de que la novela circunscribe el golpe y la represión militar en vez de describirlos abiertamente como su referente (“Clearing Space” 225).

<sup>27</sup> Una estrategia central de la represión llevada a cabo por las fuerzas de la inteligencia dictatorial fue obligar a sus detenidos a ayudar a crear grandes archivos de fotos, contribuyendo información sobre los individuos identificados que permitió detenciones en escala masiva.

de ésta. Desde este dominio de lenguaje simbólico, se nombra lo ocurrido en el primer capítulo como una “caída” (57), afirmando la abyección de L. Iluminada.

El tercer capítulo regresa al espectáculo en la plaza; pero ha habido una animalización del sujeto femenino (cuya abyección se acaba de confirmar), que se describe como víbora, gato y, sobre todo, vaca y yegua. Lo bestial, como límite de lo humano, se ha asociado tradicionalmente con la locura, la cual es concebida a su vez por Foucault como un espacio social paradigmático, un “círculo sagrado” en el cual se puede inscribir cualquier forma de la otredad temida socialmente (6, 192-5).<sup>28</sup> El animal femenino anhela efectuar un “corte”<sup>29</sup> antihegemónico (72) para lograr la autonomía (73). Sin embargo, esta resistencia autónoma es vencida por una fuerza hegemónica colectiva que le pone herraduras, la marca, la esquila y la clava con espuelas (78-9). En un despliegue de poder que imita el poder del patriarcado, el lumpen marginalizado y la luz eléctrica se juntan para domar al animal, proceso que adquiere visos de una dominación sexual.<sup>30</sup> Reducida a su valor mercantil, la yegua, que “[n]o tiene más nombre que el de su clase” (79), constituye una plena representación de lo abyecto femenino que sustenta al patriarcado desde los márgenes.

El cuarto capítulo, titulado “Para la formulación de una imagen en la literatura”, profundiza en este estado de abyección como divisa literaria. El sujeto femenino es transformado en el epítome de la abyección: yace moribunda y mutilada en una cama de hospital<sup>31</sup> que se confunde con el topes de la plaza. Esta abyección posibilita el texto de goce, cuyo *ars poética* se arraiga en una antiestética capaz de escapar de la identidad normativa al eludir la mirada del otro (92),<sup>32</sup> lo cual resulta inaudito y singular: “Este gesto *nadie en este país* podría igualarlo” (92; el énfasis es mío). El sujeto femenino no sólo adquiere un carácter superlativo en oposición a la nación sino que se funde con la figura de la autora (96-7): ésta, por lo tanto, también se destaca por su singularidad en contra de las fuerzas patriarcales. La abyección pasa de ser un hecho de identidad nacional a ser el

<sup>28</sup> Eltit dice haber querido referir esta bestialización en el habla popular: “esta cosa de que los hombres normalmente nombran a la mujer con apelativos de animal..., una ‘yegua’, una ‘vaca’, una ‘mula’, [...] ‘burra’, [...] ‘una potranca’. Sexualidad, sexualidad...” (Morales, *Conversaciones* 75-6).

<sup>29</sup> De igual modo, la estrategia subversiva de Irigaray es la “de déranger, d’altérer” [de desordenar, de alterar] (67) el discurso falogocéntrico desde el lado femenino (76).

<sup>30</sup> Esta transformación en que el lumpenío pasa de un estado de complicidad y dependencia en el sujeto femenino a un antagonismo represivo característico más bien de las fuerzas hegemónicas se repite en *Los vigilantes*, donde los “desamparados” (personajes equivalentes a los “pálidos”), se vuelven en contra de la protagonista que les ha dado un albergue salvador, sumándose a sus acusadores (99-100).

<sup>31</sup> El hospital es, para Foucault, albergue de lo otro indeseable (*Folie* 54-96) y edificio emblemático de la estructura panóptica del patriarcado vigilante (*Surveiller* 207-10). El carácter moribundo del sujeto femenino dentro de este esquema arquitectónico falocéntrico también coincide con el aprecio que tiene Irigaray a la muerte como único medio libertador del falogocentrismo (200).

<sup>32</sup> La mirada del otro –descrito por Lacan (en referencia al entendimiento de la mirada que tiene Sartre) como “un regard par moi imaginé au champ de l’Autre” [una mirada por mí imaginada en el campo del Otro] (*Les quatre concepts* 79)– no es un tópico en todo rigor lacaniano, aunque sí figura en el pensamiento postestructuralista, feminista y, sobre todo, postcolonialista.

resultado del nacimiento, la herencia cultural de la imposición del nombre del padre (91-3), lo cual cimienta la relación entre nación real y patriarcado simbólico. Frente a esta nación patriarcal, el sujeto femenino, animalizado de nuevo, es silenciado con “bozal”<sup>33</sup> en una sumisión económica (“collar de plata [dinero, en Chile] al cuello”) (102).

El quinto capítulo, titulado “Quo vadis” –reformulación clásica y literaria de la terca subversión errante de la yegua– pone fin a la exposición del sujeto de la que se ocupa la primera mitad del libro. En este capítulo se examina la naturaleza de la escritura propia del sujeto femenino. Se afirma que ésta destila de la abyección una belleza que posibilita la formulación de un texto de goce corporal, según la economía de Barthes. El éxtasis –o goce– del sujeto femenino es la culminación de una técnica del “refrote” y de la distorsión de la mirada que produce una escritura de dimensión oral que desafía al canon literario. El sujeto femenino “se castra del ojo”, poniendo fin con su “ojo caído” a su complicidad con el sistema patriarcal al descartar así la formulación de una subjetividad del ser “entero” en el campo simbólico falogocéntrico. Liberada, escribe y borra en la plaza la propuesta de su propio trayecto literario: “‘dónde vas’ con letras mayúsculas” (122). A fin de cuentas, el mismo sujeto femenino es en sí toda la escritura ensayada: “por fin el «dónde vas» es ella misma en el centro de la plaza, bañada en palidez” (125; el énfasis es mío); su propio cuerpo constituye la escritura desde los márgenes.

A lo largo de estos cinco capítulos, el sujeto femenino escritural ha adquirido forma en una narrativa cuyo desarrollo ocurre en relación con una constelación de elementos teóricos esenciales tanto para la construcción de la obra como para su comprensión: el modelo del poder del Estado como panóptico y de la locura como una categoría residual y bestializada (Foucault: *Surveiller et punir; Folie et déraison*);<sup>34</sup> el esquema literario en que la escritura subversiva y de carácter fragmentario se construye del goce (Barthes: *Le plaisir du texte*); el concepto de un *femme-parler* autoerótico, práctica que interrumpe la hegemonía monolítica (Irigaray: *Ce sexe qui n'en est pas un*); la idea de la *écriture féminine* como una bisexualidad escritural –una subjetividad que contiene en sí la diferencia (Cixous, *La jeune née*)<sup>35</sup>; la teoría de la construcción del sujeto simbólico –falogocéntrico– a través de la abyección de la madre y su lenguaje semiótico (Kristeva: *La révolution du langage poétique; Pouvoirs de l'horreur*); así como la insistencia en el papel de la mirada en la formación de la subjetividad propia y la exclusión de la mujer del orden intrínsecamente falogocéntrico del lenguaje (Lacan, *Écrits; Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse; Encore*). Fundidos en una amalgama teórica, estos conceptos –en un listado para nada exhaustivo– sirven de cimiento para la fundación de esta antinarrativa. Si la primera parte del texto constituye una exposición del sujeto escritural, el desenlace en la segunda (capítulos 6-10) se centra en el desarrollo de una práctica literaria descrita dentro del marco de los mismos parámetros teóricos.

En el sexto capítulo se emprende plenamente una práctica literaria tripartita: la definición pluralista de la escritura que utiliza palabras que se refieren a la temática teórica

<sup>33</sup> Cixous también emplea la imagen del animal erotizado para representar cómo las fuerzas antagónicas a la *écriture féminine* intentan ponerle mordaza al sujeto femenino escritural (38-40).

<sup>34</sup> Eltit dice que la teoría del panopticismo de Foucault fue “muy importante” en su conceptualización de *Los vigilantes* (Morales, *Conversaciones* 77).

<sup>35</sup> Versión revisada del ensayo “La risa de la medusa”, publicado el mismo año.

ya vista (e.g., “La escritura como refrote” [137]); la contemplación de la población marginalizada de Santiago; y una meditación lacónica sobre la escritura del sujeto femenino que puntualiza “Escribió: iluminada entera, encendida” (144), reiteran el vínculo orgánico entre protagonista y acto literario.

El séptimo capítulo vuelve a la escena del interrogatorio, caracterizada otra vez por la misma tipografía distintiva. La renovada sugerencia de una complicidad posicional entre el disidente y el sujeto femenino desestabiliza otra vez el género del interrogado, estableciendo una continuidad entre su figura y la del sujeto femenino escritural que privilegia la fluidez sobre la fijación. Además de recalcar así la “otra bisexualidad”, se plantea la posibilidad de que la caída de L. Iluminada haya sido interrumpida, lo cual presagia una victoria final del sujeto femenino.

Precediendo el texto del octavo capítulo aparece una fotografía de Eltit en vendajes (161), sacada después de la lectura en voz alta de un fragmento de la novela en un prostíbulo, durante la cual se cortó y quemó los brazos al igual que la protagonista de su creación novelesca.<sup>36</sup> Del mismo modo que se ha señalado una fusión entre el cuerpo de la protagonista y su escritura, el posicionamiento de la foto como primer texto del “Ensayo general” plantea una relación análoga entre el cuerpo de la autora y su escritura. Es de esperar, entonces, que el cuerpo del capítulo así introducido (“Ensayo general”) abarque los detalles de una serie de cortes y quemaduras, heridas sufridas tanto por la autora como por la protagonista, y que explore el valor conceptual de estas marcas físicas. A través de su representación escritural, las heridas corporales adquieren una dimensión simbólica como agentes antipatriarcales del corte “como límite”, “un arrebato –es un robo– a lo plano de la superficie de la piel a la que se divide rompiendo su continuidad” (168). En oposición al conjunto de la dictadura real y el patriarcado simbólico, la autora-protagonista se propone como lugar de resistencia. El uso del cuerpo como sinécdoque de la autora-protagonista podría considerarse una interpretación literal de la corporalidad de la escritura teorizada por Barthes: en vez de producir en aislamiento una escritura que refleje su “cuerpo” de deseo libidinal (siempre antihegemónico, para Barthes), la autora-protagonista produce su texto de deseo en su cuerpo carnal.

“Escenas múltiples de caídas”, el noveno y penúltimo capítulo, vuelve temáticamente a la escena de la caída fílmica del primer capítulo en que L. Iluminada se hiere a sí misma. Esta vez, la “lumpenluminada” (195) –nombre que recalca su marginalización ejemplar– tiene conciencia de poder resistir “la convencional toma” (191) al proteger el espacio de su propia enunciación: “Falseada por imágenes reniega del estratificado rollo que insiste en una forma de dirección” (182); “[n]o posa para nadie” (169). El sujeto femenino se entrega a una postura de resistencia frente a las fuerzas patriarcales, incluyendo al canon literario y las formas estéticas que éste impone: “Anuncian (proclaman) / la forma de la belleza pero se levanta ella / echando abajo sus propios edificios” (185); “[s]angra para recuperar su territorio” (200).

<sup>36</sup> Para una discusión de esta y otras *performances*, ver Morales, *Conversaciones* 164-9 y Neustadt, “Interrogando” 298-9; para un análisis crítico de ellos, ver Neustadt “Clearing Space”. Estos actos públicos no tienen conexión con las acciones realizadas por CADA (Colectivo Acciones de Arte), grupo de artistas antidictatorial que Eltit ayudó a fundar en 1979 (ver “CADA 20 años” en *Emergencias* 156-63; también Lazarra 6-8 y Piña, “Diamela Eltit: escritos...” 231-34).

Mientras que todos los capítulos de la segunda mitad del libro (con la excepción del segundo interrogatorio) representan un estilo cada vez más experimental que culmina en un fluir de conciencia final que se aparta de las reglas de la gramática y de la sintaxis (“Esc. 15”, 201-2), el último constituye una vuelta repentina al estilo relativamente prosaico y descriptivo del primer capítulo. Este estilo llano tiene eco en la presentación del sujeto femenino, a quien se describe como si por primera vez con una voz consecuyente en tercera persona. Este sujeto femenino observa el quehacer a su alrededor antes de dedicar su mirada al “luminoso” (211), el cual se describe como fuente de sometimiento (213): de nuevo se sugiere la ambigüedad del papel del “luminoso”, que posibilita la misma libertad de expresión que amenaza.

Esta vez, el sujeto femenino no se hiere, sino que manipula tres objetos: con un espejo se observa desde todos los ángulos posibles (217); se corta el pelo con unas tijeras, dejando expuesto el cráneo (217); y con un collar de pedrerías se adorna (218), estirando su vestimenta más allá de su vestido gris. Aunque algunos detalles –como el hecho de que su pelo ha sido descrito como rapado desde el primer capítulo (32, 86)– sugieren que este último capítulo podría considerarse como un preludeo a toda la narrativa, o como la toma cinematográfica ideal de la escena en la plaza, quizás valdría más interpretarlo como la síntesis exitosa de todas las estrategias del sujeto femenino expuestas en los capítulos anteriores y como el fruto de esta resistencia.

Porque sin tener que herirse, la protagonista parece lograr el anhelado “corte” antihegemónico mediante el manejo de estos tres objetos. El uso del espejo<sup>37</sup> proyecta la mirada del sujeto femenino en toda dirección, haciendo de sí su propio centro y subvirtiendo tanto la mirada definitoria como el poder de la mirada panóptica que busca internalizar en ella una autovigilancia<sup>38</sup> destinada a contenerla en los márgenes sociales y simbólicos. La rapadura del pelo pone de manifiesto la abyección que ha sufrido y desafía la opacidad higiénica tan característica de las fuerzas centristas (“Los huecos en su cráneo eran notorios” 217). En último lugar, el ponerse el collar de pedrerías representa su carácter tan fragmentario como literario<sup>39</sup>: fragmentario en oposición a las normas del canon; literario –a través de un complejo privilegio de la literatura, aunque ésta no deje,

<sup>37</sup> El sujeto femenino “expon[e] al luminoso” con el espejo (217), lo cual representa una denuncia del hecho de que “le rôle de la ‘feminité’ est d’ailleurs prescrit par cette spécula(risa)tion masculine [d’un miroir investi par le ‘sujet’ (masculin) pour s’y refléter, s’y redoubler lui-même]” [el papel de la ‘feminidad’ es prescrito por [la] especula[riza]ción masculina de un espejo investido por el ‘sujeto’ (masculino) para reflejarse en él, multiplicarse así mismo] (Irigaray 29) y la inversión de esta vía definidora.

<sup>38</sup> Foucault teoriza que todo sujeto del sistema panóptico aprende a internalizar la vigilancia, asumiendo inevitablemente la función estatal (*Surveiller* 202-3).

<sup>39</sup> Recordando la descripción de L. Iluminada en el primer capítulo (“De pedrerías es su cara, su piel como diamantes” [21]), se ve que las “pedrerías” son una metáfora del efecto fragmentario que tiene la luz en su cara (el “luminoso” le deja “el rostro a pedazos”, 9). Las “pedrerías” se asocian también con las piedras preciosas que, empleadas en el sentido metafórico, son capaces de reivindicar a los marginalizados (“Por literatura [los pálidos] podrían ser comparados a zafiros y a ópalos, a celestes aguas marinas”, 11). Al connotar el fragmento y una modalidad literaria, el collar de pedrerías representa en sí el modo literario del fragmento privilegiado por el pensamiento postestructuralista y feminista.

como consecuencia, de verse puesta en tela de juicio— en oposición a las normas de la ciudadanía cívica y la lógica patriarcal que la gobiernan. Perspicaz, rapado y literario: el cuerpo-sujeto femenino deja la plaza al amanecer para integrarse a la ciudadanía armado así, en una escena que pone fin a la novela.

El análisis llevado a cabo hasta aquí nos permite concluir que si *Lumpérica* crea un “horizonte de virtualidad social” (Ortega, “Resistencia...” 233), proponiéndose como una alternativa a la realidad, lo hace a partir de un determinado subsuelo teórico. La novela se politiza en virtud del esquema de oposiciones que crea entre dictadura y autora. La estructura de poder dictatorial fundamentada silenciosamente en el asesinato clandestino de los miembros de la resistencia ideológica se presta fácilmente a una comparación con el sistema falogocéntrico freudiano-laciano, y es, por tanto, susceptible de una traducción crítica. Esta traducción postestructuralista y feminista le permite a la autora formularse una identidad simbólica textual: L. Iluminada, sujeto escritural que personifica la teoría postestructuralista y feminista, y dotada así de la habilidad de elaborar una escritura de resistencia frente al conjunto dictadura-patriarcado. Dos binomios simbólico-reales se enfrentan: protagonista-autora y patriarcado-dictadura. La competencia con esta última por el dominio epistemológico de un mismo espacio textual permite que el binomio protagonista-autora se proponga capaz de sustituir la realidad gobernada por la hegemonía de la dictadura patriarcal, en lo que propongo llamar un acto de “realismo teórico”.<sup>40</sup>

En su representación de esta realidad social, *Lumpérica* no emplea los recursos narrativos de la “transparencia” realista, sino que da un paso en dirección contraria hacia la ininteligibilidad. Se trata de captar rigurosamente los elementos *ilegibles* de la realidad en una estructura *legible*, sin obligar a lo legible a apoyarse en las pautas de legibilidad sancionadas oficialmente. El que una crítica del sistema patriarcal elija no participar en lo oficialmente legible no altera la necesidad esencial de que todo texto contestatario deba ser comprensible para ser eficaz. Este requerimiento hará que la legibilidad se bifurque siguiendo necesariamente líneas ideológicas: la legibilidad oficial se apoyará en las formas, discursos y maneras de leer canónicas, mientras que la que es contestataria tendrá que ampararse en otro código para posibilitarse. *Lumpérica*, posicionándose en la

---

<sup>40</sup> La propia Eltit reconoce que las ideas teóricas “son categorías culturales, son discursos que terminan por producir realidad o ilusión de realidad” (Swinburn). Quiero dejar claro que esta producción de la realidad (o de su ilusión) no es una mimesis, como señalan tanto Eugenio Brito en su lectura de *Por la patria* (1986) (“[l]a novela de Diamela Eltit no trata de operar miméticamente con la realidad”, 204) como Guillermo García-Corales en su análisis de *El cuarto mundo* (“Eltit demonstrates disenchantment with the systems of representation by eschewing the mimetic voice of classical realism” [Eltit demuestra su desencanto con los sistemas de representación al esquivar la voz mimética del realismo clásico], “Disenchantment...” 106). Sin embargo, el rechazo de la mimesis por parte de Eltit no implica una distancia de la realidad, como afirma Dianna C. Niebylski al plantear que sus estrategias anti-miméticas tienen la función en *Lumpérica* de escenificar una “national tragedy” [tragedia nacional] en “a series of attempts to find new signs for –and new ways to signify– a specific historical manifestation of the struggle between repressive power and battered victims” [una serie de intentos de dar con nuevos signos para –y nuevas maneras de significar– una manifestación histórica específica de la lucha entre un poder represivo y sus víctimas maltratados] (242).

categoría de lo marginal literario-social, se arma de la teoría postestructuralista y feminista –todo lo que se considera propio de lo “menor”– para proponer que ésta es el reflejo fiel, aunque simbólico, de los márgenes de la realidad. La teoría postestructuralista y feminista francesa que examina detenidamente los mecanismos del poder patriarcal para revelar la precariedad de la construcción arbitraria de este último provee la base de esta comprensibilidad en la forma de una lógica que organiza su estructura, y que en ausencia de ésta produciría un texto imposible de manejar, disperso e ininteligible. De este modo se construye una narrativa sobre la base de una posición teórica real pero opuesta a lo real centrista-dictatorial. La “realidad”, ahora dividida conceptualmente entre los dos polos, el centro y el margen, es representada mediante el esquema teórico que la explica, creando el fenómeno de “realismo teórico” que intenta mostrar los márgenes y denunciar su terror como obra del centro. Mediante este subsuelo teórico, el texto literario adquiere las dimensiones de una propuesta política.

Al publicarse en 1983, *Lumpérica* resultó predeciblemente ilegible para el auditorio chileno de su momento, inspirando según la autora una “gran indiferencia crítica” (“Errante...” 18). La capacidad subversiva no sólo de ésta sino también de su segunda novela (*Por la patria*) pasó inadvertida porque su obra se consideró demasiado esotérica, y fue tachada de “muy intelectual” (24) y teórica (Morales, *Conversaciones* 183-84: “Te lo juro, te lo juro por Dios, como descalificación dijeron que yo leía teoría. Grave, ¿no?”).<sup>41</sup> Rojas Valdebenedito sintetiza esta vertiente crítica así: “su lectura es complicada y difícil de entender”; “¿para qué leer novelas que nadie entiende?”.

Sin embargo, cierto sector de la crítica reconoció en la obra su mensaje político, interpretándolo como un arma literaria contra el hecho dictatorial: una denuncia, como afirma Robert Neustadt, “of the (neo)fascist occupation of post-coup Chile” [de la ocupación (neo)fascista del Chile post-golpista] (“Incisive...” 151). Significativamente, la teoría con la que se construyó el mensaje político textual empezó a desempeñar un papel *extratextual* en la recepción crítica: tanto los críticos chilenos como los extranjeros utilizaban conceptos del mismo corpus teórico para interpretar la novela, una operación crítica que se ha extendido luego a toda la obra de Eltit. La representación novelística de la teoría significa que toda aplicación crítica de ésta para interpretar la obra se limitará a *repetir* los elementos teóricos textuales en vez de *identificarlos* en su función de armazón textual. Los críticos *reconocen* la propuesta política textual a través de la teoría postestructuralista y feminista que utilizan como instrumento hermenéutico, sin atribuirle la facilidad con que este cuerpo teórico se presta a una lectura de la novela a una filiación discursiva preexistente. Por lo tanto, hay una tendencia a adjudicarle a este carácter político textual la cualidad de novedosa. Para Julio Ortega, *Lumpérica* es uno de los textos

<sup>41</sup> Eltit recuerda cómo, después de sus ansiedades acerca de la entrega de *Lumpérica* –“demasiado subversiva, demasiado antidictatorial”– a la oficina de censura, fue aprobada “en media hora” (Morales, *Conversaciones* 148-49). En otra entrevista, sin embargo, matiza este alegato de sorpresa al sugerir que sabía que el censor iba a pasar por alto el carácter “insurreccional” debido a la codificación de su novela: “evidentemente mi primer libro está escrito con ese censor. Yo escribí con él. Pero mi integridad como escritora fue nunca, nunca escribir *para* él. Una cosa es escribir *con* él, y otra es escribir *para* él. Nunca para él. O sea, nunca hacer la censura que ese censor querría” (Lazarra 9).

que “forjan su propio pre-curso” (“Imaginario” 63), en la que la protagonista “*encarna un tiempo sin pasado (sin memoria) y viene del olvido en el puro presente de su transformación*” (65; el énfasis es mío).

¿De dónde surge esta voluntad crítica de leer *Lumpérica* –y toda la obra de Eltit– como textos sin “pre-curso”? Es posible que resulte en parte de un prejuicio disciplinario: la teoría se utiliza para leer la ficción, no para escribirla. Gisela Norat coincide con Neustadt en sugerir el marco del texto “scriptible” elaborado por Barthes en *S/Z* en que el lector asume el rol activo de productor (16) de un texto “reversible” (“Clearing Space” 227) para entender la obra de Eltit. De igual modo, ambos, Djelal Kadir (5-6) y Juan Carlos Lértora, sugieren el esbozo teórico de una literatura menor trazado por Deleuze y Guattari como la vía más eficaz a ese fin. Para Lértora, la novela figura entre esos “textos literarios cuyo signo es el desplazamiento de códigos de escritura hacia zonas de lenguaje y experiencia que sólo son accesibles si se traspasa el lado de la lógica, del orden y la convención” (35). La propuesta de Lértora da a entender que *Lumpérica*, uno de estos textos, sería inaccesible –carecería de un “marco [que ofreciera] fecundas posibilidades para la comprensión”– sin el instrumento teórico de una “literatura menor” aportado por Deleuze y Guattari (35). Aunque un marco teórico no deje de ser útil para la comprensión de la novela, hay que recalcar que su lectura debe partir del entendimiento de cómo ésta representa su propio marco.<sup>42</sup>

Sin embargo, quisiera añadir a esta explicación parcial otra que radica en el reclamo de una superioridad moral –y, por tanto, un reclamo utópico– que le otorga al cuerpo teórico postestructuralista-feminista un poder antihegemónico.<sup>43</sup> La crítica quedaría seducida entonces por las posibilidades utópicas planteadas por la teoría postestructuralista y feminista, dejándose llevar por la potencia teórica de la novela que permite interpretarla como agente de cambio social –capaz de tener efectos “reales” desde una posición literaria– que reivindica los programas sociales utópicos y fallidos de las últimas décadas.

En efecto, los críticos de *Lumpérica* suelen destacar las victorias epistemológicas de la obra como si éstas fueran de carácter sociopolítico. Ortega ve en ella un “nuevo sujeto

<sup>42</sup> A este respecto es sugestivo el comentario que hace Aníbal González acerca de la interpretación estructuralista de los textos del “Boom”, la cual dice haber resultado infructuosa porque estos textos ya habían incorporado los preceptos del cuerpo teórico estructuralista: “Without a true metadiscourse, without a ‘code of codes,’ Latin Americanist critics found themselves merely repeating critical operations which the literary texts had already carried out” [Sin un metadiscurso verdadero, sin un ‘código de códigos’, los latinoamericanistas se encontraron meramente repitiendo las operaciones críticas que los textos literarios ya habían llevado a cabo.] (283). La situación en que se encuentra la crítica de Eltit sería análoga en tanto que carecería de un “metadiscurso” apropiado para la interpretación de esta obra postestructuralista. Al estimar que el texto “hipercodificado” de Eltit es ilegible en el sentido de no poder leerse “with depth-hermeneutic apparatuses” [con aparatos hermeneúticos de profundidad] (173), Idelber Avelar quizás identifique como una característica del texto la situación en que se encuentra la crítica.

<sup>43</sup> En su lectura de *Vaca sagrada*, Claudine Potvin plantea que Eltit se desvía del pensamiento feminista al proponer un nuevo tipo de utopía que “no remite ya a una ciudad ideal [como es el caso en los feminismos] sino al ‘anonimato del centro’ [de *Vaca sagrada*] [que] tiende a desplazar los espacios y las garantías corporales determinados por el pensamiento falocéntrico y hegemónico” (67).

femenino” liberado de cuestiones falocéntricas (“Imaginario” 58-9); Nelly Richard declara que “esta escritura del despojo, nacida de la violencia expropiadora de la toma del poder dictatorial, supo vengarse del castigo de la falta [lacaniana]” (45); Francine Masiello opina que en los textos de Eltit “se siente que el subalterno –para contestar la pregunta de Gayatri Spivak– sí puede hablar” (172).<sup>44</sup> Por su parte, Sara Castro-Klarén aduce una conexión fundacional con la teoría al aseverar que *Lumpérica* participa de “la búsqueda de Michel Foucault por una producción discursiva tanto del cuerpo como de los modos de autorrepresentación femeninos” en que el cuerpo de la mujer está “afincado” (97) y que, “asumiendo la tesis de Luce Irigaray, ‘no es una’” (98). Sin embargo, hay que notar que estas afirmaciones astutas conducen a una discusión de la escritura de Eltit que culmina en la afirmación de que ésta ha logrado hacerse carne, invirtiendo la sentencia bíblica: “rastrea, en orden inverso, el mensaje del Evangelio: ‘Y el verbo se hizo carne’” (108). Como Tierney-Tello, quien ve en la obra de Eltit un modelo ético-moral a seguir que ofrece “the possibility of reimagining our world” [la posibilidad de reimaginar nuestro mundo] (93), los críticos de Eltit albergan la esperanza de que su obra modifique el paisaje de la realidad; que *haga* cosas, que produzca efectos, que labre su propio origen prometedor de un futuro reivindicado. Para la crítica, es como si el “alcance político” que Eltit ve en su propia escritura de “detectar lugares con desprestigio social y saber represtigiarlos” (García-Corales, “Entrevista...” 86) llegara a repercutir en la realidad vivida de las masas por el hecho de haber enriquecido la comprensión epistemológica de esta realidad en las esferas académicas.

Viene al caso recordar el juicio de Fredric Jameson sobre la teoría, el cual afirma que en una época caracterizada por la muerte de las grandes narrativas, ésta ha encontrado un uso especial: “Theory—I here prefer the more cumbersome formula ‘theoretical discourse’—has seemed unique, if not privileged, among the postmodern arts and genres in its occasional capacity to defy the gravity of the *Zeitgeist* and to produce schools, movements, and even avant-gardes where they are no longer supposed to exist” [La teoría –aquí prefiero la fórmula más incómoda de ‘discurso teórico’– ha sido única, cuando no privilegiada, entre las artes y los géneros posmodernos en su capacidad ocasional de desafiar la gravedad del *Zeitgeist* para producir escuelas, movimientos y hasta vanguardias donde se supone que ya no existen.] (xvi). El andamiaje teórico de la obra de Eltit constituye un espacio utópico epistemológico cuyos límites los críticos expanden al afirmar una y otra vez el poder de esa obra, en vez de examinar los mecanismos a través de los cuales se la postula como efectiva.<sup>45</sup> Como si obedecieran al decreto de Barthes de

<sup>44</sup> Del mismo modo, Aurea María Sotomayor ve en la obra de Eltit “un elemento utópico que funde el barroco eltitiano de lo marginal y la vocación performativa de su obra con nociones que atañen al totalitarismo político, el ser mujer y una etnicidad fundada en el amor” (301); en *El infarto del alma*, Sotomayor aprecia la comunicación estética de “lo que el Estado no ha podido reprimir” (319).

<sup>45</sup> En una reseña de *Los trabajadores de la muerte*, Camilo Marks bautiza con el nombre de “diamelismo” a un “verdadero ‘cult’ que [...] se nutre de lo que escribe la diva”, cuyo perfil académico subraya al señalar que estos lectores, “[a]demás de encontrarse en [Chile], circulan por Yale, La Habana, Londres, Frankfurt, etc.” El mismo tono satírico del autor atestigua la importancia que Eltit ha llegado a cobrar en estos círculos académicos.

que todo texto de goce sólo admite una lectura mimética<sup>46</sup> –llamado del que la misma autora se hace eco al reconocer su necesidad de una “complicidad [...] del discurso crítico y teórico latinoamericano” (Ortega, “Resistencia...” 236)–,<sup>47</sup> los críticos de Eltit suelen incurrir en una mímesis interpretativa en sus textos, “perdiéndose en quizás qué espacios habitables por los sueños de este territorio” (*Lumpérica* 25): “utopías que tienen su realidad en el lenguaje no más, en el texto ése” (Morales, *Conversaciones* 140). La obra teórica de Eltit se plantea como antídoto epistemológico al hecho hegemónico, planteamiento cuyos soportes teóricos son idénticos a los que la crítica emplea para validarlo sin advertir la circularidad de esta operación.

¿Qué ganaría la crítica al leer el “realismo teórico” de Eltit como el producto de una filiación discursiva? Lo que sería una pérdida del reclamo utópico para la obra en tanto punto genésico y autooriginario de una nueva realidad social (por el hecho de vincularse a una tradición teórica) podría entenderse desde otro ángulo, ahondando así en el planteamiento de Jameson: ¿cómo *se parte* de la teoría desde el campo literario para construir nuevos proyectos políticos?<sup>48</sup> ¿Cómo constituye la obra un reto a la práctica institucional de separar la literatura de la teoría, a pesar de haberse aceptado hace mucho que la categoría de la discursividad borra las fronteras genéricas y disciplinarias tradicionales? ¿Hasta qué punto se puede considerar la instrumentalización de la teoría en la obra de Eltit una característica de la literatura latinoamericana contemporánea? Espero que el presente ensayo sea una modesta contribución hacia el desarrollo de una óptica crítica para indagar las cruces no sólo entre teoría y literatura sino también entre tratamiento de lenguaje y modelo de identidad nacional.

---

<sup>46</sup> Barthes concibe el acto de leer como una empresa colectiva cargada de significado sociopolítico –un “phalanstère” [falansterio], en la connotación utópica del vocablo (*Le plaisir ...* 26-7). El texto de goce no sólo genera la comunidad sino la mímesis: “vous ne pouvez parler ‘sur’ un [texte de jouissance], vous pouvez seulement parler ‘en’ lui, à sa manière, entrer dans un plagiat éperdu” [no se puede hablar “sobre” un texto así, se puede solamente hablar “en” él, a su manera, entrar en un plagio desatinado] (37-8). Jacqueline Loss y Kate Jenckes advierten el fenómeno de la generación de una comunidad interpretativa por la obra de Eltit. Loss indaga los contornos nacionales (del “insider”) y extranacionales (del “outsider”) del auditorio implícito (34-5), mientras que Jenckes plantea que Eltit desarrolla una praxis de escritura “at the limit, and as the limit, of a continually coming community” [en el límite, y como el límite, de una comunidad constantemente llegando] (77).

<sup>47</sup> Eltit declara que “[t]he part of me that writes is neither comfortable nor resigned and does not want readers who aren’t partners in a dialogue, accomplices in a certain disconformity” [la parte de mí que escribe no es complaciente ni resignada y no quiere lectores que no sean interlocutores en un diálogo, cómplices en cierta inconformidad] (“Writing and Resisting”). La crítica parece haberle hecho caso; ver, por ejemplo, cómo Sandra Garabano se muestra consciente de las preferencias críticas de la propia autora al declararse conforme con el tácito “contrato de lectura propuesta por Eltit desde la publicación de *Lumpérica*” de acatar las pautas de una indeterminación textual (121).

<sup>48</sup> Los ensayos de Morales (“El discurso crítico”) y Masiello representan dos pasos en esta dirección: Morales destaca las preocupaciones de Eltit por el cuerpo y la política, mientras que Masiello examina el desarrollo del concepto de “mercado” evidente en su obra, enfocándose en *Los trabajadores de la muerte*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Barthes, Roland. *S/Z*. París: Seuil, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Le plaisir du texte*. París: Seuil, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie Littéraire du Collège de France faite le vendredi 7 janvier 1977*. París: Collège de France, 1977.
- Brito, Eugenia. "La narrativa de Diamela Eltit: un nuevo paradigma socio-literario de lectura". *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio, 1990. 167-218.
- Cánovas E., Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1997.
- Castro-Klarén, Sara. "Escritura y cuerpo en *Lumpérica*". Patricia Rubio, trad. Lértora, 97-110. ("The Lit Body or the Politics of Eros in *Lumpérica*"). *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 1/2 [1993]: 41-52.)
- Christ, Ronald. "Extravag(r)ant and Un/erring Spirit". *E. Luminata*. 205-34. (Publicación original: *Taller de Letras* 24 (1996): 7-29.)
- Cixous, Hélène y Catherine Clément. "La joven nacida". *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Ana María Moix, trad. Barcelona: Anthropos; Dirección General de la Mujer; Universidad de Puerto Rico, 1995. 13-107. (Publicación original: *La jeune née*, París: 10/18, 1975.)
- Cixous, Hélène. "La venue à l'écriture". *La venue à l'écriture*. Hélène Cixous, Madeleine Gagnon y Annie Leclerc. París: Union Générale, 1977. 9-62.
- Constable, Pamela y Arturo Valenzuela. *A Nation of Enemies: Chile Under Pinochet*. New York: Norton, 1991.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *L'Anti-Oedipe*. París: Minuit, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Kafka: pour une littérature mineure*. París: Minuit, 1975.
- Eltit, Diamela. "Por la patria (novela en proceso)". *CAL* 3 (1979). En [letras.s5.com](http://www.letras.s5.com): Proyecto Patrimonio. <http://www.letras.s5.com/eltit210202.htm>.
- \_\_\_\_\_. *Lumpérica*. 3 ed. Santiago: Seix Barral, 1998. (1 ed. Santiago: Ornitorrinco, 1983.)
- \_\_\_\_\_. *Por la patria*. Santiago: Ornitorrinco, 1986.
- \_\_\_\_\_. "Las aristas del congreso". *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana / 1987*. Compiladoras: Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Eliana Ortega y Nelly Richard. Santiago: Cuarto Propio, 1987.
- \_\_\_\_\_. *El cuarto mundo*. Santiago: Planeta, 1988.
- \_\_\_\_\_. *El padre mío*. Santiago: Francisco Zegers, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Vaca sagrada*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Errante, errática". Lértora, 17-25.
- \_\_\_\_\_. *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Santiago: Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM), 1994.
- \_\_\_\_\_. y Paz Errázuriz (fotografías). *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers, 1994.

- \_\_\_\_\_. "Writing and Resisting". Alfred Mac Adam, trad. *Review: Latin American Literature and Arts* 49 (1994): 19.
- \_\_\_\_\_. *Los vigilantes*. Santiago: Sudamericana, 1994.
- \_\_\_\_\_. *E. Luminata*. Ronald Christ, trad. Santa Fe, NM: Lumen, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Los trabajadores de la muerte*. Santiago: Planeta, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Leonidas Morales T., ed. Santiago: Planeta/Ariel, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mano de obra*. Santiago: Seix Barral, 2002.
- Forcinito, Ana. "Cuerpos, memorias e identidades nómades: Diamela Eltit y la ciudadanía cyborg sudaca". *Revista de Estudios Hispánicos* 37/2 (2003): 271-92.
- Foucault, Michel. *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique*. París: Plon, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. París: Gallimard, 1975.
- Franco, Jean. "From Romance to Refractory Aesthetic". *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. Anny Brooksbank Jones y Catherine Davis, eds. Oxford: Clarendon, 1996. 226-37.
- Garabano, Sandra. "Vaca sagrada de Diamela Eltit: del cuerpo femenino al cuerpo de la historia". *Hispanérica* 25/73 (1996): 121-7.
- García-Corales, Guillermo. "La desconstrucción del poder en *Lumpérica*". *Lértora*, 111-25.
- \_\_\_\_\_. "Disenchantment and Carnivalization: A Bakhtinian Reading of *The Fourth World*". Ginnett Rollins, trad. *Intertexts* 1/1 (1997): 104-12.
- \_\_\_\_\_. "Entrevista con Diamela Eltit". *Chasqui* 27/2 (1998): 85-8.
- Gómez B., Andrés. "Diamela Eltit: 'Este país está aturdido'". Entrevista *La Tercera*, 2 de septiembre de 1997. En [letras.s5.com: Proyecto Patrimonio](http://www.letras.s5.com/ProyectoPatrimonio). <http://www.letras.s5.com/eltit3106.htm>.
- González, Aníbal. "The Lure of Theory in Contemporary Latin American Criticism". *Revista de Estudios Hispánicos* 27 (1993): 279-90.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Minuit, 1977.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism; Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jenckes, Kate. "The Work of Literature and the Unworking of Community or Writing in Eltit's *Lumpérica*". *CR The New Centennial Review* 3/1 (2003): 67-80.
- Kadir, Djelal. *The Other Writing: Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*. West Lafayette: Purdue University Press, 1993.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Lautréamont et Mallarmé*. París: Seuil, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. París: Seuil, 1980.
- Labanyi, Jo. "Topologies of Catastrophe: Horror and Abjection in Diamela Eltit's *Vaca sagrada*". *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. Anny Brooksbank Jones y Catherine Davis, ed. Oxford: Clarendon, 1996. 85-103.
- \_\_\_\_\_. "Cuerpos des-organizados: la política del amor en *El infarto del alma*". *Lagos*, 71-89.

- Lacan, Jacques. *Écrits*. París: Seuil, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Jacques-Alain Miller, ed. París: Seuil, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XX, Encore, 1972-1973*. Jacques-Alain Miller, ed. París: Seuil, 1975.
- Lagos, María Inés. "Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: *Lumpérica* y *El cuarto mundo*". *Lértora* 1993, 127-39.
- \_\_\_\_\_. ed. *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Universidad de Chile y Cuarto Propio, 2000.
- Lazarra, Michael J., ed. *Diamela Eltit: Conversación en Princeton*. (PLAS Cuadernos 5) Princeton, NJ, Program in Latin American Studies, Princeton University, 2002. <http://www.princeton.edu/plasweb/publications/Cuadernos/cuaderno5.htm>.
- Lértora, Juan Carlos, ed. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor". *Lértora*, 27-35.
- Loss, Jacqueline. "Worldly Conjunctions and Disjunctions: On Cosmopolitanism and Nomadism in Diamela Eltit's *Por la patria* (1986) and *El padre mío* (1989)". *Chasqui* 29/2 (2000): 29-42.
- Marks, Camilo. "Diamelismo". *Qué Pasa* 1436 (1998). <http://www.quepasa.cl/revista/1436/25.html>.
- Masiello, Francine. "Los trabajadores de la muerte: estética y mercado". Laura R. Loustau, ed. Lagos, 167-82.
- Morales, Leonidas T. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- \_\_\_\_\_. "El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política". Introducción. *Emergencias*. Eltit 2000, 9-16.
- Moreno, María. "Animal literario". Entrevista. *Página/12* (2001). <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/las12/01-06/01-06-01/NOTA3.HTM>.
- Neustadt, Robert. "Incisive incisions: (Re)articulating the Discursive Body in Diamela Eltit's *Lumpérica*". *Cincinnati Romance Review* 14 (1995): 151-6.
- \_\_\_\_\_. "Diamela Eltit: Clearing Space for Critical Performance". *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* 7/2-8/1 (1995): 218-39.
- \_\_\_\_\_. "Interrogando los signos: conversando con Diamela Eltit". *Inti* 46-47 (1997-1998): 293-305.
- Niebylski, Dianna C. "Against Mimesis: *Lumpérica* Revisited". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25/2 (2001): 241-57.
- Norat, Gisela. *Marginalities: Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*. Newark: University of Delaware Press, 2002.
- Olea, Raquel. "El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit". *Revista Chilena de Literatura* 42 (1993): 165-71.
- Ortega, Julio. "Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit". *La Torre* 4/14 (1990): 229-41.
- \_\_\_\_\_. "Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad". *Lértora*, 53-81.
- Piña, Juan Andrés. "Diamela Eltit: los rostros de la marginalidad". Entrevista. *Apsi* 131 (1983): 40-1.

- . “Diamela Eltit: escritos sobre un cuerpo”. *Conversaciones con la narrativa chilena: Fernando Alegría, José Donoso, Guillermo Blanco, Jorge Edwards, Antonio Skármeta, Isabel Allende, Diamela Eltit*. Santiago: Los Andes, 1991. 223-54.
- Pope, Randolph D. “La resistencia en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit”. Lagos, 35-53.
- Potvin, Claudine. “Nomadismo y conjetura: utopías y mentira en *Vaca sagrada* de Daniela Eltit”. Lagos, 57-68.
- Pratt, Mary Louise. “Des-escribir a Pinochet: desbaratando la cultura del miedo en Chile”. Trad. Dominique Kligine y María Inés Lagos. Lagos, 17-32. (“Overwriting Pinochet: Undoing the Culture of Fear in Chile”. *Modern Language Quarterly* 57/2 [1996]: 151-63; Doris Sommer, ed., *The Places of History: Regionalism Revisited in Latin America* [Durham: Duke University Press, 1999], 21-33.)
- Richard, Nelly. “Tres funciones de escritura: desconstrucción, simulación, hibridación”. *Lértora*, 37-51.
- Rojas Valdebenito, Wellington. “Aproximaciones a la narrativa de Diamela Eltit”. *La Tribuna de Los Angeles*, 19 de noviembre de 1993. En *letras.s5.com: Proyecto Patrimonio*. <http://www.letras.s5.com/eltit2106021.htm>.
- Rubio, Patricia. “Diamela Eltit: Bibliografía”. *Lértora*, 185-93.
- Santos, Susana. “Diamela Eltit: una ruptura ejemplar”. *Feminaria Literaria* 2/3 (1992) [en *Feminaria* 5/9]: 7-9.
- Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- Schulz Cruz, Bernard. “*Vaca sagrada*: el cuerpo a borbotones de escritura”. *Hispanófila* 123 (1998): 67-72.
- Sotomayor, Aurea María. “Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en la narrativa de Diamela Eltit”. *MLN* 115/2 (2000): 299-322.
- Swinburn, Daniel. “Algunas preguntas a Diamela Eltit: ‘Se requieren nuevos imaginarios en torno a lo femenino’”. *El Mercurio (Artes y Letras)*. 9 de julio de 2000. En *letras.s5.com: Proyecto Patrimonio*. <http://www.letras.s5.com/eltit260702.htm>.
- Tafra, Sylvia. *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; Red Internacional del Libro; Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1998.
- Tierney-Tello, Mary Beth. “Testimony, Ethics, and the Aesthetic in Diamela Eltit”. *PMLA* 114/1 (1999): 78-96.