



ESTUDOS DA LINGUAGEM

ISSN: 1517-7238

Vol. II nº 20

1º Sem. 2010

p. 225-241

**LAS HERIDAS
INCENSURABLES DE
E. ILUMINADA:
ANÁLISIS DE LA
VIGILANCIA DEL
LENGUAJE CORPORAL
EN LUMPÉRICA**

PARK, Paula Chungsun¹

¹ Graduada em Literatura Comparada pela Universidade Estadual de New Jersey (Rutgers University). Mestre em Literatura Hispânica pela Universidade do Texas (Austin), instituição na qual atualmente é aluna de curso de pós-graduação. E-mail: paulacpark@gmail.com.

RESUMO: El siguiente trabajo se concentra en la escritura experimental de la chilena Diamela Eltit, quien publicó su primera novela en 1983, durante la dictadura militar de Pinochet. A través de su "atrevimiento" textual, Eltit logra eludir la censura dictatorial y comienza su profesión como escritora.

PALABRAS-CLAVE: Literatura chilena; Escritura experimental; Diamela Eltit.

ABSTRACT: The following work focuses on experimental writing of the Chilean Diamela Eltit, who published his first novel in 1983, during the military dictatorship of Pinochet. Through its "bold" text, Eltit achieved dictatorial circumvent censorship and began his career as a writer.

KEYWORDS: Chilean literature; Experimental writing; Diamela Eltit.

I INTRODUCCIÓN

Hacer un tatuaje en uno de los lugares más periféricos de la periferia, de la periferia, de la periferia...

Eltit en entrevista con Leonidas Morales.
(MORALES, 1998, p. 175).

En muchas entrevistas la escritora chilena Diamela Eltit (1949-) señala que para escribir *Lumpérica* (1983) se inspiró profundamente en *Cobra* (1972), la tercera novela del escritor cubano Severo Sarduy (1937-1993). En una conversación con el crítico chileno Leonidas Morales dice: "La lectura de *Cobra* me hizo perder el miedo, la inseguridad, porque me hizo entender que puedo hacer lo que yo quiera" (ELTIT, 1993, p. 37). Partiendo de este comentario, en este ensayo me enfoco en *Lumpérica* ya que simbólicamente siendo la primera novela de la escritora, en vez de empezar siguiendo un modelo previo dentro de la tradición literaria chilena, se lanza inmediatamente a una experimentación escritural extrema y atrevida. Eltit asume la pérdida de cualquier "miedo" y construye una voz marcadamente anti-narrativa y anti-convencional. Es imposible no tomar en cuenta que la autora escribió esta novela bajo la dictadura pinochetista durante el cual se ejercía un control riguroso de los actos de los ciudadanos. Por lo tanto su escritura es críptica y cifrada; en

ella se redefinen los usos del lenguaje para así poder eludir la censura dictatorial.

De tanta observación y vigilancia, en *Lumpérica* paradójicamente los cuerpos se vuelven más visibles. La novela expresa el fenómeno de la sobrevisibilidad a través de la escritura. En este ensayo discuto *Lumpérica* como objeto-libro, la dimensión física de las páginas que nos remontan al momento de su escritura. Muchos críticos ya han señalado que la escritura elitiana es un gesto, una respuesta política; establecen el paralelo entre el acto del cuerpo y el acto de escritura. Sigo esa vertiente y la compagino con la crítica de Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo* (1969), en la cual se propone que el escritor es como un tatuador. En *Lumpérica* veremos cómo el acto de escritura se inscribe literalmente en la página y metafóricamente en un cuerpo. Desde la misma irrupción e imposibilidad de hablar, asumiendo y superando la represión de la mirada dictatorial, Eltit construye un lenguaje del cuerpo, una escritura caótica y sangrante.

2 LA VIGILANCIA DE LOS CUERPOS EN LA PLAZA

Casi toda la acción en *Lumpérica* consiste en una serie de grabaciones fílmicas en una plaza de Santiago de Chile. Según las observaciones de un personaje, un hombre sin nombre que es interrogado en dos capítulos intercalados en la novela de diez capítulos,² “la utilidad” de la plaza pública consiste en el “ocio”. Respondiendo a las preguntas un tanto triviales del interrogador, al comienzo este hombre señala que a la plaza van los niños, los enamorados y los viejos. La plaza es descrita como un ambiente de recreación; sin embargo, las tomas fílmicas son realizadas durante la noche, bajo un cielo oscuro y un frío penetrante. Durante la filmación,

² Estos capítulos de la interrogación del hombre recrean la atmósfera de vigilancia durante la era dictatorial. Las preguntas se reiteran para que el hombre “delate” alguna información subversiva

quienes están en la plaza, en vez de brotar un dinamismo social, demuestran una actitud de monotonía pasiva. Son personas que aparentemente no tienen casa y más bien pertenecen al lumpenío urbano: se congregan en la plaza, hacen fogatas, duermen en los bancos. Tomando en cuenta que bajo la dictadura de Pinochet se empleó el toque de queda, estos vagos son oficialmente despreciados por la ley pública; habitan la plaza durante un horario prohibido. Aunque son víctimas inofensivas—residuos de la sociedad chilena—ellos son vigilados atentamente. Para las tomas fílmicas ellos están “diseminados como esculturas—intensamente pálidos” (ELTIT, 1983, p. 23). El texto pronto se refiere a ellos como “los pálidos”. La palidez confirma el frío en la plaza, pero también el nerviosismo, el pavor producido por el foco de la cámara.

Hay una iluminación artificial excesiva que indica la observación vehemente a la cual está sujeto el lumpen y todo aquel que camine por la plaza en la noche. Los actores o los ciudadanos están exageradamente expuestos; lo que se manifiesta en este escenario es grabado, conservado en una cinta metálica. Según Idelber Avelar, “La cámara es fuente de verdadero terror en *Lumpérica*: objeto fálico y poderoso” (AVELAR, 2000, p. 234). Ésta acaba apoderándose hasta de los gestos más mínimos del lumpen: “Los cuerpos tensados estaban rígidos, no por necesidad interna, sino por efectos de cámara: como terror” (ELTIT, 1983, p. 14). La plaza se transforma en un espacio amenazante. La gente ejecuta un acto pre-escrito; nadie se atreve a actuar fuera de la rutina permitida por el misterioso equipo de filmación.

En una escena, la protagonista de las tomas llamada E. Iluminada, se debe dejar caer violentamente en el centro de la plaza. Aquello es dirigido y esperado por el ojo de la cámara—todo está bajo control. No obstante, en el momento en que la protagonista se prepara para la caída y pierde el balance, un hombre repentinamente se acerca para ayudarla. Éste le dice algo al oído y E. Iluminada acaba llorando. La participación en la toma fílmica de este hombre, que es el mismo sujeto que aparece interrogado en los capítulos intercalados ya

mencionados, traspasa el límite de las normas del espacio. El interrogador quien aparenta tener mucho poder, se preocupa rotundamente por examinar y descifrar el acto de este hombre quien se ha convertido en un sospechoso. Le pide detalles y pregunta insistentemente por qué y cómo se acercó a E. Iluminada, qué le dijo en el momento de su caída: “¿desde cuándo la observabas? ¿cómo fue que llegaste tan rápido hasta ella para evitar la caída?”, “¿Por qué esa lloró?”, “¿Por qué impedir la caída? Estaba programada. ¿Por qué lo hiciste?” (ELTIT, 1983, p. 128-135). Ninguna respuesta del hombre es satisfactoria para el interrogador; sus preguntas son reiteradas hasta que el lenguaje queda “trivializado”. El interrogador busca llegar a la forma en que el hombre se auto-delate. Trata de incitar que el gesto corporal de haberse acercado a E. Iluminada fue un acto subversivo, un acto disidente de “lo programado”. Finalmente, el interrogador acaba apoderándose del habla del interrogado, quien es culpado por haber “estropeado” la toma.

El interrogador representa la extrema autoridad del régimen porque dicta cómo se debe actuar, qué se debe decir. El hombre interrogado, E. Iluminada y el lumpen están obligados a seguir las pautas específicas de un guión imaginario de la dictadura. En el escenario de la plaza sus cuerpos no les pertenecen a ellos sino a la cámara. El hombre interrogado afirma que “la plaza no es como otros lugares. Es un espacio circunscrito, reglamentado. Una vez que se la ha conocido bien se percibe inmediatamente cualquier extrañeza... El desplazamiento está programado. El ruido está programado, las personas” (ELTIT, 1983, p. 130-131). La plaza es un espacio saciado de normas que conducen a que todo los cuerpos produzcan una repetición de actos impersonales.

Las tomas de E. Iluminada son criticadas y comentadas constantemente. El primer capítulo consiste en fragmentos enumerados que simulan ser tomas fílmicas y luego son seguidas por secciones tituladas “Comentarios”, “Indicaciones” y “Errores”. Estas anotaciones sugieren que toda grabación debe ser corregida, pasar por un proceso

riguroso de modificaciones. Eltit inventa un lenguaje que se produce a la par con la conciencia de que hay una manipulación pública de la escritura, una oficina que impone revisiones y detecta “errores”. En una serie de entrevistas realizadas en Princeton Eltit dice: “Yo escribí con un censor al lado, en el sentido más simbólico del término, porque yo sabía exactamente que mi libro iba a dar a esa oficina... Pero mi integridad como escritora fue 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” (LAZZARA, 2002, p. 09). La censura se manifiesta de diversas maneras. Pronunciar o escribir lo prohibido sería como habitar un cuerpo indeseado durante el toque de queda. La crítica Nelly Richard (2001) señala cómo durante la dictadura en Chile surge indirectamente un oficio de tener que “reinventar lenguajes y sintaxis para sobrevivir a la catástrofe de la dictadura... como si la batalla del sentido fuera asunto de vida o muerte, debido a la peligrosidad de nombrar” (ELTIT, 1983, p. 35). Así, en *Lumpérica* la presión y la conciencia de la censura se hiperbolizan. El acto de escribir y publicar en Chile durante la dictadura habría invocado un alto riesgo de ser leída e interpretada como oponente del régimen. Por lo tanto, en *Lumpérica* recurre a un lenguaje notablemente auto-examinador. La escritura bajo la dictadura se construye cuidadosamente por vías que no se entregan a lo que busca el censor. La escritura de Eltit “se fundamenta en la construcción de cuerpos como espacios físicos señalados por su sumisión o resistencia a los poderes sociales e individuales que los articulan: la costumbre, la ley, los sistemas de normas morales” (OLEA, 1993, p. 90). Eltit crea un cuerpo/escritura que siendo observado/leído puede abarcar una doble noción de sumisión y resistencia. Su escritura consiste en acumular referentes, signos en una dimensión en que evitan ser fijados por una lectura singular. La autora afirma que ella encuentra un “gesto posible de rebelión política” en una escritura “refractaria a la comodidad, a los signos confortables” (ELTIT, 1993, p. 21). El pastiche escritural eltitiano se vuelve ilegible para la vigilancia

y logra eludir a la censura.

3 EXPERIMENTACIÓN ESCRITURAL EN LA PÁGINA

Lumpérica presenta una desintegración textual en el cual el referente de la palabra se desplaza continuamente. A través de la experimentación creativa del lenguaje, el sentido lingüístico se desajusta de la palabra escrita. Consecuentemente, en un estilo barroco, en torno a esa ausencia de la palabra previamente escrita, se produce un exceso de texto, una escritura desvanecedora que amplía las posibilidades del espacio escritural. En el primer capítulo el lumpen produce sonidos guturales que “llenan el espacio en una alfabetización virgen que altera las normas de la experiencia” (ELTIT, 1983, p. 10). *Lumpérica* abre un espacio en el cual se le da cabida a una abundancia de frases cortas y sueltas, palabras que se prestan a una variación de significados. Basta incluso detenerse a pensar en la “E” cortante del nombre de la protagonista: ¿Qué representa la letra “E”? ¿“E” de “espacio”? ¿“E” de “Eltit”? El juego con las palabras y la desorganización textual culminan con el placer de la extrema fragmentación/mutilación del lenguaje.

Como objeto visual en las manos del lector, las páginas de la novela parecen una encuadernación desordenada de observaciones o anotaciones pasadas por una suerte de mecanografía. Por ejemplo, la escritura de los dos capítulos del interrogado llama la atención del lector porque está en una tipografía diferente, un tamaño mayor. Se sugiere que estos dos capítulos no pertenecen necesariamente al resto de la trama central de la novela. Además, simulan un guión entre el interrogador, el hombre interrogado y el narrador, pero hay una intersección de las voces. No se distingue marcadamente a quién se está inscribiendo en el texto. *Lumpérica* permite la desorganización y los errores tipográficos.

A partir de la narrativa y el lenguaje experimental Eltit supera los mandamientos de cómo se debe escribir y qué se

debe escribir dentro de un espacio bajo una mirada fálica, como la de la cámara o como la del lector. La voz narradora anuncia que E. Iluminada “desconstruye la frase, de palabra en palabra, de sílaba en sílaba, de letra en letra, de sonidos... su boca abierta ya no es capaz de sacar sonido, ni menos palabras. / Ha desorganizado el lenguaje” (ELTIT, 1983, p. 30). A través de retazos lingüísticos E. Iluminada—que ya podemos inferir que es el alter ego de la autora—posibilita una nueva forma de literaturizar, pues “la literatura se construye de azares” (ELTIT, 1983, p. 33). En vez de producir una narrativa ficticia coherente, la escritura elitiana permanece en la crisis del lenguaje por el terror del cuerpo escritural vigilado.

Para representar que el habla es irrumpido y afectado, la narración de la novela acude obsesivamente a una sintaxis diferente: “Alucinada es”, “impuesta es”, “de placer es”, “Enferma parece” (ELTIT, 1983, p. 13, 17, 28, 30). El cambio sintáctico produce un tono profético y magistral. Así, más adelante y siguiendo este nuevo (des)orden lingüístico, la voz narrativa profetiza que la escapatoria de la censura y la ampliación de la tradición literaria se darán a través de una vuelta al lenguaje, una nueva coaptación verbal. He aquí tres citas claves:

Aunque saben que ella necesita ese espacio preciso para mostrar su espectáculo. Ha adquirido otra identidad: *por literatura fue* [...].

Por literatura será ... y la plaza será lo único no ficticio de todo este invento [...].

Libro que muestra al luminoso que vende: *lenguaje será*.

(Cursivas mías. ELTIT, 1983, p. 16, 20, 33).

La escritura publicada de Eltit, el libro como objeto físico en vista de los lectores, “lenguaje será”. *Lumpérica* no pretende *no* ser “ficticio”, un “inventor”. Más bien trata sobre el lenguaje y la escritura en sí; se muestra como acumulación

de lenguaje textual que invoca a una reiteración de lecturas, o por lo menos, una lectura atenta. Se construye a partir de la insuficiencia de la escritura y simultáneamente utiliza las posibilidades innumerables de esa carencia misma como vehículo para literaturizar públicamente, ser más leída o ser re-leída.

En el capítulo 6 se presenta una técnica de triple escritura titulada “Los grafitis de la plaza” (ELTIT, 1983, p. III-125). Para llegar a discutir esta técnica es necesario discutir primero la organización visual-tipográfica de estas páginas. Empezando al pie de cada página, hay una serie de frases que dentro de la trama son escritas por E. Iluminada con tiza en la plaza. Estos son los grafitis referidos en el título de la sección. Hacia la parte mediana-superior de cada página, hay un párrafo en tercera persona plural, en voz de E. Iluminada. Narra sobre el ambiente deteriorado de Santiago y la vida desamparada del lumpen que se encuentra iluminado en la plaza que no le pertenece. Entre medio de este párrafo residual y las frases al pie de la página, hay ausencia de escritura. Nos podemos detener a considerar cómo el texto de la novela, en este capítulo y en otros, es atravesado por la abundancia de la página en blanco. A través de la ausencia de personas/cuerpos en la plaza y la ausencia de escritura, el texto también alegoriza la opresión de la cámara vigilante y el silenciamiento a causa de la censura.

Finalmente, al tope de cada página hay una afirmación repetitiva sobre la manifestación del gesto de escribir. La escritura es declarada como “proclama”, “desatino”, “ficción”, “seducción”, “engranaje”, “sentencia”, “refrote”, “evasión”, “objetivo”, “iluminación”, “burla”, “abandono”, “erosión”.³ La escritura se revela como un acto múltiple e indefinido,

³ Este pasaje evoca el primer capítulo de *Cobra*. La voz narradora en la novela de Sarduy afirma múltiples veces la definición del “arte” de la escritura. Pronuncia que la escritura es el arte de “la elipsis”, “la digresión”, “recrear la realidad”, “restituir la Historia”, “descomponer un orden y componer un desorden”, “remiendo” (SARDUY, 1972:15-25).

constituido por aperturas interpretativas y una rearticulación lingüística constante. La voz narradora no se puede decidir en qué consiste o cómo funciona la escritura. Además, extendiendo el proyecto del cubano Sarduy, a quien se le atribuye una escritura lúdica y paródica, cabe mencionar que Eltit se interesa en la literatura como “experiencia textual”.⁴ La escritura de Eltit se auto-edita desde la superficie de la página; no se deja fijar ni por el lector ni por sí misma. Aspira incomodar al lector acostumbrado a una narrativa de lectura lineal. No me refiero a la linealidad temporal de la trama, sino que a la escritura que corresponde a una lectura ordenada y seguida hacia abajo de línea en línea. Contrariamente, la autora produce un lenguaje despedazado que requiere una lectura multi-direccional.

4 EL ACTO DE “ELTIT ILUMINADA”

El lenguaje fragmentado y cortante de la novela es comparable al cuerpo herido de E. Iluminada dentro de la trama de la novela. Las heridas de su cuerpo son exageradamente visibles por la sangre que emana de ellas. La sangre en la plaza es como la tinta de la escritura en la página. E. Iluminada literalmente escribe con su sangre; el rojo visible fluye por su pellejo y tiñe las superficies de la plaza. Aquí es donde inserto la comparación del acto de escribir con el acto de tatuar:

La literatura es... un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin

⁴ Una vez más, volviendo a su referencia a la novela *Cobra* como fuente inspiradora Eltit dice: “*Cobra* me pareció una experiencia textual fascinante y me permitió elaborar mi primera novela *Lumpérica*” (LAZZARA, 2002:2). *Cobra* experimenta con las posibilidades de la narrativa; en su trama expone sobre la vida de un cantante travesti llamado Cobra quien metamorfosea continuamente: es operada, mutilada, viaja sin parar por el mundo, muere, revive, etc. *Lumpérica*, como vemos, logra adoptar esa misma calidad de amorfosidad textual y corporal.

pérdida. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarse, que insertar en ella sus pictogramas (SARDUY, 1969, p. 52).

Sarduy compara a la escritura con una práctica hiriente en el cuerpo e indica la permanencia del acto de su producción. Además, recalca que la significación se produce en el momento de su inscripción. Al escribir Eltit produce un tatuaje, el lenguaje deja de ser partícipe de la masa y se crean pictogramas en la página.

Consiguientemente, E. Iluminada se deja tatuar, se instala en el escenario de la página exponiendo al máximo todas las heridas tatuadas por Eltit. La protagonista no siente dolor por las aberturas en su piel; es más, se deleite de que la miran por eso mismo. "Se abre otra vez el cuero sangra otra vez se mira y su sangre no sabe de dónde la mancha toda la luz que roja la encabrita" (ELTIT, 1983, p. 182). E. Iluminada revela un placer en la permanencia de la herida, es más, ella busca a la herida.

Según la crítica Sara Castro-Klarén (1993), esta novela "explora y escribe la extensión del cuerpo bajo extremo dolor. L. Iluminada es la suma, o posiblemente la resta, de un cuerpo desgarrado que intenta encontrar una voz en el límite con la muerte" (99). La voz busca traspasar las frontera de la fisicalidad del texto. Hacia el comienzo de la novela, E. Iluminada se golpea a sí misma, "estrella su cabeza contra el árbol una y otra vez hasta que la sangre rebasa su piel... se muestra en el goce de su propia herida, la indaga con sus uñas" (ELTIT, 1983, p. 15). Simultáneamente, la herida o la "piel marchita" se re-acomoda en el texto y ya no evoca ningún dolor. Luego de quemarse, a E. Iluminada "ya no le duele... Ella es una profesional" (ELTIT, 1983, p. 30). El dolor es reemplazado por una ansiedad de dejarse herir y luego ejecutar compostura. Manifestar dolor sólo desenfocaría la atención del gesto que se intenciona al inscribir en el cuerpo.

En el tiempo en que escribía *Lumpérica*, Eltit "pensaba que el libro no era suficiente, que no era suficiente, que era

un objeto..., para ponerlo en términos simplistas..., medio burgués" (MORALES, 1998, p. 168). Tomando ese factor inevitable de que el libro es un objeto aparentemente pasivo, la escritora busca otra forma de encarnar sus preocupaciones sociales. Así, la novela presenta a la sociedad violentamente intervenida por el golpe de Pinochet como un texto corporal interrumpido. Eltit explora las posibilidades de la página que se asimila a su piel y en la que se escribe o se imprime. En *Lumpérica* la piel ya no sirve como límite de su cuerpo, sino que está abundada de cortes. El concepto de la herida o del corte es utilizado para viabilizar una manera de ampliar la literatura. "Desde esa abertura de la piel de E. Iluminada se invoca una innovación en el acto de lectura. El nuevo daño se ha producido y por ella otros dañados comparecen. Se ha abierto un nuevo circuito en la literatura" (ELTIT, 1983, p. 29). Las "costras rugosas" de E. Iluminada se convierten en escritura, en lenguaje literario.

Consecuentemente, en el capítulo 8, titulado "Ensayo General", hay una intervención de una foto en el cual aparece la autora sentada, con los brazos llenos de cortes y mirando directo a la cámara (ELTIT, 1983, p. 141). La foto pertenece a un *performance* realizado en 1980 frente a un prostíbulo en Maipú, una zona precaria en Santiago. Luego de leer unos fragmentos de *Lumpérica*, se cortó los brazos en la calle simbolizando lo hiriente que es para las prostitutas salir fuera del margen, del prostíbulo.⁵ Llevó acabo este acto como una

⁵ Cabe mencionar brevemente la participación de Eltit en el grupo chileno neovanguardista CADA (Colectivo de Acciones de Arte) formado en 1979. Este grupo social-político e interdisciplinario estaba compuesto por la escritora, el poeta Raúl Zurita, los artistas plásticos Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, y el sociólogo Fernando Barcells. Juntos llevaron a cabo un número de *happenings* en el espacio urbano santiaguino. Por ejemplo, repartieron leche en los barrios pobres como metáfora de lo que faltaba; crearon la consigna "No+" para cautivar a los chilenos a que pensarán qué debía parar bajo el gobierno de Pinochet. Dice Eltit: "Los integrantes de CADA estábamos pensando en qué relación posible se podría hacer entre arte y política" (LAZZARA, 2002: 06).

forma de compadecerse de las periferias desamparadas en los barrios bajos de Chile.

Sin duda esta foto produce una serie de reacciones a quien mira, que ya más que lector es testigo. La toma enfocada en la mirada desafiante y en las heridas, dificultan la lectura de la página. Su mirada en la foto permanece fija y se enfrenta al observador-lector aunque éste le sea ajeno, aunque se encuentre fuera de la trama de la novela. Ella *incomoda* a la vista que pretende sólo leer. Como lectores cabe preguntarnos cuál es la función de la imagen fotográfica en la novela: ¿reemplazar la escritura? ¿complementarla? ¿simplemente interrumpirla? Sospechamos que ésta tiene que tener una función dentro de la trama y dentro de la corporalidad del libro como objeto. Pero sin una respuesta evidente y aunque no se comprenda la foto a primera vista, claramente es una manifestación *visual* violenta para una novela textual — cuesta mirarla por mucho tiempo.

Después de la foto, para seguir exigiendo más de un lector “aburguesado”, hay tres páginas con un par de líneas descifradas en cada una. La lectura de estas líneas, que no son exactamente oraciones, es dificultada por una abundancia de signos tipográficos que producen una sensación de discontinuidad. ¿Cómo leer los signos “/”, “-”, “=”, “o” “&”? Al igual que los brazos de Eltit en la foto del *performance*, frases y palabras aparecen cortadas por estos signos tipográficos. En vez de servir como signos de puntuación y facilitar el sentido de la lectura, imposibilitan ser leídas, pero también crean una ambigüedad de significados — posibilitan una pluralidad de lecturas.

Muge/r/apa y su mano se nutre final-mente el verde des-ata y maya se erige y vac/a-nal su forma.

Anal'iza la trama=dura de la piel: la mano prende y la fobia *des/garra*.

Muge/r'onda corp-oral Brahma su ma la mano que la denuncia & brama (ELTIT, 1983, p. 142-144).

Aquí se parodia la escritura coherente. Lo único que se puede extraer son pedazos o ilusiones de palabras que — por sonoridad o visibilidad — alcanzan habitar en el espacio de la página. Ahora, vale la pena detenerse un momento en algunas posibilidades de sentido dentro de estas tres pseudoraciones (aunque ellas se burlan de la sobre-interpretación del lenguaje.) Por ejemplo, se oyen/visualizan las palabras “muge”, “anal”, “vaca”, “garra”, “brama” y “brahma”. En esta última se evoca una divinidad hindú (Brama es el dios de la creación). Pero simultáneamente antes de llegar a esta palabra, se produce una sensación de algo incuestionablemente animalesco: “muge”, “vaca”, “garra”, “brama”. Hay también algo profanador por la noción de lo “anal”. Se desacraliza el lenguaje; se viola el sentido de la palabra. Evocando una vez más la literatura de Sarduy lo que impera en este ejercicio de lectura es puramente textual.

Luego de estas tres páginas, hay una serie de párrafos aislados que se refieren a la foto—específicamente a los cortes en los brazos de Eltit (1983, p. 143-156). Los cortes son enumerados: el primer corte, el segundo, el tercero y así sucesivamente. Esto exige que el lector les de a los cortes una lectura semiótica; es obligado a concederles un espacio textual, examinar las heridas como si fueran referentes. Leemos el texto y simultáneamente estamos leyendo los cortes en la foto.

Entre el primer corte y el corte primero (el tercero) hay—aparte de piel—un 2º corte.

Hay un segundo corte

¿Hay un segundo entre corte y corte?

¿La interrupción de un segundo entre corte y corte?

¿Hubo además un segundo tras el corte? ¿lo hubo? (ELTIT, 1983, p. 151).

El lenguaje en torno a los cortes se vuelve repetitivo y auto-cuestionante. Las preguntas insistentes simulan el lenguaje “trivializado” del interrogador. La voz que interpreta las cortes no está segura de la ubicación de los cortes, ni del tiempo transcurrido. La palabra “segundo” no se refiere al

orden de los cortes sino que a una unidad de tiempo. El significado de la palabra transmuta al igual que los algunos cortes que parecieran entrecruzarse o incluso ser alucinados. Las heridas en la piel no se quedan fijas sino que parecen transmutar, incluso desplazarse.

Es traspasado. Su sexto corte es la abulia de los otros, el vértigo y el hábito.

El hastío del sexto elemento es un hilo suelto de las quemaduras, obseso y fugaz apenas se marca en los bordes. La quema-dura lo absorbe y determina todo. Se apropia del espacio lineal empujando, expulsando el sexto corte.

Brutal arrebató al tajo, mas la piel se empolla oscureciendo la sexta línea. (ELTIT, 1983, p. 156).

El corte llega a convertirse en una cifra o una "línea", de la cual se produce toda otra gama de interpretaciones semióticas. La inscripción textual minuciosa de cada corte germina una diversidad de significaciones. De esta manera, se desacredita explícitamente el hecho de que tenga que existir una lectura dirigida y manipuladora dictada por los censores. Si ellos detectasen estas significaciones que discrepan de la lectura "permitida", se apresurarían a censurarlas, pero como no logran captar un valor subversivo en el gesto, éstas se hacen más visibles y siguen su recorrido por la página y fuera de ella.

Eltit y E. Iluminada dejan que las iluminen, sabiendo que sus cuerpos serán desposeídos en esa lectura de los que la rodean, de los que la miran y en el caso de E. Iluminada, de la cinta que la graba en la plaza. La cuestión es que no tienen otra opción. Aún así, son capaces de presentar otra textualidad/corporalidad que supera a la vigilancia. Desde la primera toma, E. Iluminada "no dejó ver su mejor ángulo, escurrió la mirada directa a la cámara... Se mostró más desafiante que serena" (ELTIT, 1983, p. 14). Su acto contiene un doble filo de aparentar serenidad y sugerir enfrentamiento. E. Iluminada "está en una actitud cómoda... Simplemente estar allí en la plaza como una cualquiera que pasea o yace o muge si algo le procura

complacencia. Trotar también si el frío asedia, borrar la expectativa de la cámara, evitar el roce de la escena" (ELTIT, 1983, p. 63). Su atrevimiento político consiste en "borrar" las indicaciones que la rodean y que la antecede. De la misma manera en que el texto incomoda al lector y que el hombre no responde a lo que el interrogador busca, E. Iluminada elude la expectativa de las grabaciones fílmicas.

5 CONCLUSIÓN

E. Iluminada y Eltit asumen sus heridas y las agrandan aprovechando la publicidad que obtiene el hecho de estar en la plaza. Para la escritora, al ser publicada por primera vez: "+ abre la herida, reformula el gesto, retira la costra/" (ELTIT, 1983, p. 176). Las heridas no permiten la cicatrización de la sangre o del lenguaje. Al publicar su primera novela, *Lumpérica*, Eltit es lanzada a convertirse en una tatuadora "profesional"; las heridas en ella se vuelven incensurables porque ya cumplirán el destino de pasar a una lectura por el lector-testigo que consiga el libro-objeto. Además, no se pueden censurar porque en sí las heridas desparraman. La apertura de la interpretación lingüística de los tatuajes escriturales de Eltit no deja de extenderse.

En conclusión, ya que el acto de literaturizar es intervenido y manipulado por la mirada vigilante de la dictadura Eltit escribe desde lo residual, desde el desplazamiento. A través de su textualidad experimental que resulta en una escritura de acumulaciones que aparentan ser azarosas, esta novela supera la opresión del régimen dictatorial. Paralelamente en vez de sentirse inferior E. Iluminada siente casi un goce erótico en esa mirada de la cámara. La extrema vigilancia distorsiona la noción del erotismo y el terror, por lo cual al igual que Eltit, E. Iluminada busca la herida para ser observada, ser parte del espectáculo de la publicidad. Finalmente, la escritura irrupida, desafiante y limítrofe le da un espacio al lector para que por medio de muchas lecturas se vaya acomodando e incorporando en la reconstrucción del

acto atrevido de escribir.

REFERENCIAS

AVELAR, I. *Alegorías de la derrota*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

CASTRO-KLARÉN, S. "Escritura y cuerpo en *Lumpérica*." In: LÉRTORA, J. C. (Ed.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993.

ELTIT, D. Errante, errática. In: LÉRTORA, J. C. (Ed.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993.

_____. *Lumpérica*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco, 1983.

LAZZARA, M. J. *Diamela Eltit: conversaciones en Princeton*. Princeton: Princeton UP, 2002.

MORALES, L. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

OLEA, R. El cuerpo-mujer: Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit. In: LÉRTORA, J. C. (Ed.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993.

RICHARD, N. *Residuos y metáforas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

SARDUY, S. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

_____. *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.

Recebido em: 23/03/2010.

Aprovado em: 26/07/2010.