

Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

diamela eltit/María Chipia

Poética híbrida e imagen de ciudad en *El cuarto mundo* de Diamela
Eltit.

Informe Seminario de Título para optar al Grado de Licenciado(a) en Literatura

Autora:

Jania Mancilla

Profesor Guía:

Cristián Cisternas Ampuero

2004

foto01



Este trabajo esta dedicado a mi padre. Gestor único de mis días.

Agradecimientos

Agradecimientos especiales: a Ángel por su amor y apoyo constante e incondicional; a las enseñanzas del profesor Leonidas Morales; a Beatriz por su amistad fiel, por las imágenes y el tiempo; a Paula por la alegría de descubrir una nueva unión; a Silvia Verónica y Pedro por su afecto y amistad, desde la mas solitaria infancia; por último, al director David Fincher por su película *Fight Club*, que me aportó ideas iluminadoras sobre el “otro”.

*Los amantes que pasaron demasiado tiempo
(aunque se dice que para ellos no existe el tiempo)
en posición horizontal
deben ahora pararse y caminar, si han de hacerlo,
por un territorio minado, un calvario
como Psique en una de sus pruebas.*

Germán Carrasco

*“Un padre no se rompe, ¿ves?”; me decía realizando el juego del padre indestructible.
Caminaba después en forma geométrica mientras yo permanecía en el centro-eje de sus
pasos.*

Diamela Eltit

*La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud: no forzosamente el escritor
cuenta con una salud de hierro (se produciría en este caso la misma ambigüedad que con el
atletismo) pero goza de una irresistible salud pequeñita producto de lo que ha visto y oído de
las cosas demasiado grandes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan
no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles.*

Gilles Deleuze

1. Introducción

En este trabajo pretendo transitar y dilucidar ciertas metáforas fundamentales del libro *El cuarto mundo* de la autora chilena Diamela Eltit. Antes me parece necesario hacer un pequeño recorrido por la biografía de la autora, para una mejor comprensión de este estudio.

Diamela Eltit nació en Santiago en 1949. Su infancia estuvo marcada por la precariedad económica y por la lectura de los clásicos del Siglo de Oro español y la precoz lectura de *Ulises* de Joyce¹. En 1972 se tituló de profesora de Castellano en la Universidad Católica; más tarde, en 1976, obtiene la Licenciatura en Literatura en la Universidad de Chile. Fue cofundadora del Colectivo Acciones de Arte (CADA) en 1977, junto a Raúl Zurita y la artista visual Lotty Rosenfeld.

Desde su aparición con *Lumpérica* en el escueto escenario literario de los ochenta, provocó polémica por la aparente ininteligibilidad de su escritura. Llegada la “Transición”, en la medida que crecía su aura de escritora “críptica” o “hermética”, en los espacios académicos su obra era cada vez más valorada. Creo que parte de esta paradójica recepción se debe a que Eltit rompió con los códigos narrativos tradicionales; en este sentido, me parece importante recordar las palabras del profesor Leonidas Morales: Diamela Eltit es la continuadora del proceso de fragmentación del discurso literario que ya José Donoso había llevado hasta el paroxismo con *El obsceno pájaro de la noche*², hito que la misma Eltit reconoce como

¹ Morales, Leonidas: *Conversaciones con Diamela Eltit*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998, pp. 29, 33.

² Esta idea pertenece a la tradición oral de las aulas, que yo recopilé mentalmente; esta en particular proviene del seminario sobre Diamela Eltit, dictado por el profesor Morales.

fundamental para el nuevo desarrollo de la literatura nacional³. Eltit inaugura una nueva forma de *decir*, el advenimiento de la obra rizomática⁴, por decirlo de una forma consecuente con el estilo de su escritura, de la multiplicidad no dependiente del sujeto ni del objeto literario, como se entiende tradicionalmente.

Diamela Eltit ha publicado; *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002). Aparte de esto ha publicado dos textos híbridos en cuanto a género literario: *El padre mío* (1989) y el hermoso trabajo realizado junto a la fotógrafa Paz Errázuriz *El infarto del alma* (1994). En el año 2000, el profesor Leonidas Morales de la Universidad de Chile, reunió los ensayos y artículos de carácter más teórico y contingente bajo el título de *Emergencias*.

A la hora de hacer una crítica a la actual narrativa chilena, Eltit se presenta como una de las pocas escritoras(es) con un proyecto literario claro, radical e insoslayable. Proyecto iniciado con el descentramiento del sujeto y del objeto literarios, con la desconstructiva aproximación simbólica a las instituciones sagradas de occidente, con la puesta en desnudo del cuerpo, como escritura y como cuerpo primario, atravesado por los discursos hegemónicos. Este proyecto, según mi lectura, ha alcanzado su máxima potencia estética e ideológica en *Los trabajadores de la muerte* y *Por la patria*, y su máxima caída en el fiasco narrativo que significó *Vaca sagrada*, culpable (según mi parecer) de la estigmatización de Eltit como escritora difícil y feminista en el sentido peyorativo de los términos. Pero la coherencia de este proyecto se mantiene con inusual lucidez. Su propuesta literaria se presenta como una nueva formulación de la herencia de las vanguardias históricas, como en su tiempo lo hicieron

³ “La impresionante novela, que indagaba en la identidad chilena, resultaba ser un campo especular en el cual varias identidades coexistían, se anulaban, se modificaban, haciendo pedazos la posibilidad de una única certeza (...)” (“El escritor, El amigo” en Eltit, Diamela: *Emergencias*, Editorial Planeta, Santiago de Chile, 2000, p. 138.)

⁴ “(...) un método del tipo rizoma solo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros. Una lengua solo se encierra en sí misma en una función de impotencia (...)” (Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *Rizoma*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1997, p. 19.)

Vicente Huidobro, Juan Emar y Carlos Drogett. Su narrativa responde a un devenir histórico y estético que pocos autores han sido capaces de experimentar actualmente. Pienso que solo dos escritores han logrado crear mundos autónomos en la literatura chilena de hoy: Diamela Eltit y Roberto Bolaño. Afirmación que debe sonar paradójica, pero no por eso exenta de realidad; fuera de ellos es magro lo rescatable e importante. A partir de poéticas bastante extremas y distantes entre sí, son los verdaderos herederos latinoamericanos del pensamiento vanguardista de los años veinte, en el sentido que son creadores sumamente políticos, críticos, mitólogos, hacedores de una nueva lectura de la identidad latinoamericana (*Por la patria, Los detectives salvajes*); a esto hay que sumar su postura absolutamente innovadora en cuanto al descentramiento del sujeto narrativo y al juego híbrido con los muy tradicionales estatutos de los llamados géneros literarios.

Mi trabajo se centra en *El cuarto mundo* y, en la medida que este libro es parte de un proyecto, será inevitable establecer una relación “rizomática”⁵ con las otras obras. Voy a tratar de exponer una poética de la escritura, a partir de la metáfora que subyace en la figura de los mellizos-amantes en *El cuarto mundo* (como origen de un nuevo *decir*) y una aproximación literaria-estética de la ciudad. Me parece que han sido solo tangenciales los aportes críticos sobre ambos temas, privilegiando más que nada lo ideológico (a veces de forma demasiado estereotipada), lo marginal, la fragmentación y la sangre. Esto no significa que no vaya a tratar dichos temas, en un proyecto como este sería imposible semejante olvido, pero mi lectura e interpretación calará más desde una perspectiva deconstructiva y universal que de una ideológica, en el sentido literal del término.

El desarrollo estará dividido en tres partes para fines metodológicos. La primera parte tendrá relación con el relato mítico inicial; la segunda, con el relato ritual que corresponde a la segunda parte de la novela, teniendo como hilo conductor, en el tratamiento de ambas, la conformación de una nueva visión del sentimiento amoroso, acompañada de la creación de una poética sobre la creación literaria. La tercera parte estará dedicada a la configuración de la ciudad. El marco teórico tendrá como protagonistas ideas iluminadoras de Barthes, Bataille, Deleuze y Foucault; en lo referente a la crítica, se centrará en el libro recopilatorio de Juan Carlos Lértora. Para favorecer el desarrollo de mi estudio, he decidido citar a pie de página el

⁵ “Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro y debe serlo” (Deleuze, Gilles y Félix Guattari: Op. Cit., p. 17)

libro estudiado solo una vez, y en la medida que vaya transcribiendo alguno de sus fragmentos, indicaré la página dentro del mismo cuerpo del desarrollo.

Por último, no quiero olvidar en mi estudio la alusión a escritores universales, puesto que siempre Eltit es circunscrita a un espacio muy reducido de resonancias literarias, olvidándose que se está hablando de una lectora compulsiva tanto de textos heterogéneos como de signos no textuales: no retratar solo al animal ideológico, político y siempre contingente. Ya existe bastante de eso.

2. Desarrollo

Sus sueños estaban formados por dos figuras simétricas que terminaban por fundirse como dos torres, dos panteras, dos ancianos, dos caminos.

Damiela Eltit. *El cuarto mundo*. P. 14

Antes de comenzar este trabajo interpretativo creo necesario hacer una alusión al título de la obra *El cuarto mundo*⁶. Según la crítica María Inés Lagos⁷ y, también, según la interpretación de Eltit⁸, el “cuarto mundo” hace referencia a los cinturones de pobreza periféricos de las grandes sociedades industriales, donde la gente vive precariamente, a la vez que alejados de las normas sociales, fuera del sistema. Esto claramente tiene relación con el relato donde hay una familia que vive en los límites de la ciudad, cuya precariedad es más óptica que económica, aislados del sistema por sus propios estigmas: el adulterio y el incesto. Pero también existe otra interpretación, la de mi propia lectura, que tiene relación con los temas que deseo trabajar:

- El primer mundo corresponde al útero, lugar fundacional y constante en las mentes de los mellizos.
- El segundo mundo es la casa, tan claustrofóbica como el útero, una espectacularización del útero materno.

⁶ Eltit, Diamela: *El cuarto mundo*. Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1996.

⁷ “La alusión al cuarto mundo, término con que se denomina a los cinturones de miseria en las sociedades industrializadas, sugiere la diversidad de los mundos contenidos en una misma sociedad. P. 136. María Inés Lagos” (Lagos, María Inés: “Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: *Lumpérica* y *El Cuarto Mundo*” en Lértora, Juan Carlos: *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1993.)

⁸ Diamela Eltit: “Escritos sobre un cuerpo” en Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la narrativa chilena*. Editorial Los Andes, Santiago de Chile, 1991, p. 248.

- El tercer mundo, la ciudad sudaca⁹, con toda su carga de imágenes deseantes y, a la vez, miserables.
- El cuarto mundo una mezcla barroca de lo sudaca y de “La nación más poderosa del mundo”¹⁰, espacio virtual, temible, que cada vez se hace más inminente.

En la tradición judeocristiana, la pareja original fueron Adán y Eva, que al ser nacidos de un mismo gestor, cabe leer su relación como incestuosa. Ellos son la primera pareja y, a la vez, la última de su especie. Algo semejante ocurre con los dos narradores de esta obra.

Los mellizos son la pareja por excelencia, la pareja límite y con esto me gustaría citar algunas palabras de la autora: “La verdad es que mientras me rondaba *El cuarto mundo* estaba pensando, de manera vaga, en la pareja como material y soporte literario, pero llegaron a poblar la página los mellizos. Y sí, me parecieron la pareja por excelencia, extrema, insoslayable. Pero, claro, como trabajaba de manera simbólica, surgió un narrador fetal con un discurso —digamos— anciano. Fue curioso, quizás en cierto modo insólito, pero desafiante para mí.”¹¹

En el afán de querer hablar sobre la pareja, Eltit, como es costumbre en su discurso, buscó el extremo: “Toda obra de arte es una caricatura: exagera ciertas facciones de su objeto para vulnerarlo y trascenderlo (...) lo violenta, lo empuja hasta sus propios límites (...)”¹²

Haciendo caricatura, desnudando hasta el paroxismo, llegamos al primer relato del libro, titulado “Será irrevocable la caída”, palabras que remiten a un sustrato mítico y profético. Esta seducción por el discurso mítico es algo común en la escritura de Eltit que llega a su más

⁹ *Sudaca*: término peyorativo, con el cual, se refieren los españoles a los latinoamericanos. Eltit lo utiliza como reafirmación de la identidad latinoamericana.

¹⁰ -“Dijo que la nación más poderosa cambiaba de nombre cada siglo y resurgía con una nueva investidura.” (p. 154) Haciendo referencia al neo-liberalismo.

¹¹ Fragmento de entrevista a Diamela Eltit, sobre *El cuarto mundo*. En revista *Página 12* (www.pagina12.ar)

¹² Hopenhayn, Martin: *¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura*. Editorial Lom, Santiago de Chile, 2000, p. 9.

abrumadora belleza en *Los trabajadores de la muerte*, con el relato demencial de una mujer traicionada (especie de Medea sudaca) que invoca a sus dioses para restablecer el orden en su mundo fracturado. En el caso de la novela estudiada, la caída de la familia se produce por el adulterio materno. La madre, especie de Madame Bovary, vive en una constante dualidad, siente hastío por la vida matrimonial, sueña con aventuras excitantes para luego comportarse como una abnegada esposa, inconsecuencia que llega a un límite con el adulterio. El narrador transmite al lector este saber, desde su misterioso conocimiento de los sueños maternos. La madre no habla: sueña; y la calidad peligrosa de su vida onírica es predecir el futuro. Los mellizos luchan por este saber materno. Generalmente, según el niño, es su hermana la ganadora, presintiendo una ancestral complicidad madre-hija.

El relato inicial, mítico, comienza con un monólogo desde el útero, desde el origen mismo del ser humano, contradiciendo cualquier orden racional. El hermano, el mellizo, se expresa con palabras que brillan por su lucidez y sabiduría. Su discurso constantemente habla de un pasado, en un tono autosuficiente, seguro, propio del narrador omnisciente. El punto de enunciación es aparentemente este lugar acuoso pero, por el conocimiento y la profundidad de la conciencia hablante, se puede decir que habla desde un lugar más allá de todo, un no lugar: “El creador sabe que todo fue nada antes de ser lo que es, lo sabe, porque también sabe que todo lo volverá a ser.”¹³.

El niño narra el momento de su gestación a partir de un coito inducido por el padre en un momento de fragilidad materno. Sujetos, padre y madre, que a lo largo de la novela serán problematizados en sus roles biológicos. Uno se encuentra ante un narrador omnisciente, clarividente, que todo lo sabe y que es capaz de ver más allá; un narrador fundacional que unifica el mundo en torno a su yo, logocéntrico, constantemente amparándose en el saber y la malla engañosa del lenguaje: “Ejercí la estricta dimensión del pensar” (p. 17). Con la llegada del otro, *otra*, la hermana, en esta historia, su mundo fetal se paraliza: “La intromisión a mi espacio se me hizo insoportable” (p.13). Pérdida abrumadora de la soledad y del vínculo único con la madre. En este sentido la llegada del otro es siempre una ruptura, ruptura con el yo, una intromisión (paradójicamente, deseada) en el mundo privado:

¹³ Mujica, Hugo: *Poéticas del vacío*. Editorial Trotta, Madrid, España, 2002, p. 13.

Pude percibir muy precozmente su verdadera índole y, lo más importante sus sentimientos hacia mí. Mientras yo batallaba en la ansiedad, ella se debatía en la obsesión. Ante cada centímetro o milímetro que ganaba se le desataban incontables pulsiones francamente obsesivas (p.15)

Este fragmento chocante por su radicalidad es una demostración de lo que significa en general “la pareja” en Eltit, de cómo se va generando un discurso violento hacia el otro, a veces callado, otras verbalizado (en este sentido, *Vaca sagrada* es un buen ejemplo): la lucha por sobrevivir ante la posible influencia del objeto del deseo y del odio, la obsesión como herida femenina no siempre comprendida. Los mellizos inauguran en el útero-mundo su propio espacio de agresión, siendo sus frágiles cuerpos las víctimas. Siguiendo con la razón omnisciente pero a la vez intuitiva, él es capaz de conocer la verdadera índole de su hermana. A lo largo del relato, el mellizo siempre ve (o cree ver) el verdadero ser de su hermana, es su estrategia discursiva para ampararse del misterio de su pareja-enemiga y, a la vez, para defender su cada vez más exigua individualidad: “Mi hermana alterada temblaba por horas en medio de la oscuridad, y yo dominaba mi impulso de acercarme para encontrar en ella protección” (p. 20). Deseo de autonomía y, al mismo tiempo, deseo de protección ante un mundo tormentoso por los constantes terrores de la madre (manifestados en sus sueños) que en este caso metaforizan el misterio del *afuera* en la mente de la pareja.

La palabra amor es un eco lingüístico y un entramado cultural, cambiante según las épocas, pero es una realidad primitiva en el ser humano, una necesidad, una exigencia de verse a través de los ojos del otro. Existe un libro en el cual Diamela Eltit habla del amor (amparada en sus constantes obsesiones), ese libro es *El infarto del alma*¹⁴. Verdadero manifiesto de qué es lo que le interesa a ella en relación a este fenómeno universal, el amor entre locos; especie de caricatura extrema de las consecuencias que trae el amor, interpretado como signo polisémico en los cuerpos y el alma. Trizadura definitiva en el orden simbólico del sujeto. Me interesa citar algunos fragmentos que tienen relación con la metáfora de los mellizos, como pareja primordial: “El sujeto parece prisionero de lo que es una repetición cuando busca en su tránsito al otro, que aparece o desaparece ante su vista bajo distintas formas, a lo largo de lo

¹⁴ Eltit, Diamela y Paz Errázuriz: *El infarto del alma*. Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1994.

que será toda su vida”¹⁵. Es importante destacar la palabra “repetición”, ¿repetición de qué?: en todo ser existe el deseo siamés, el deseo de encontrar un igual que reafirme la propia identidad cambiante, la metáfora de los mellizos es una especie de ideal escondido en el inconsciente y seguramente el carácter trágico del amor descansa en este ideal: “El otro se levanta como fantasía de un deseo siamés en que lo idéntico se completa con el requisito de lo inseparable para derrumbar quizás qué certeza, quizás, cual incertidumbre, qué intento por detener el instante inevitable de la muerte”¹⁶

El espacio cada vez se estrecha más, el mellizo narrador sufre ante este inminente paso hacia la indiferenciación. Para él, para ellos, nunca existió el momento de la espera del otro, fueron radicalmente desde el origen violados en su diferencia, signo inequívoco de lo mítico pues en el espacio mítico no existe un pasado que transgreda su propio decir. El encierro permite una nueva forma de acercamiento: “La instalación del dolor entre nosotros fue la primera forma de entendimiento que encontramos” (p. 24). Como en anteriores y posteriores novelas de Eltit no es un sentimiento agradable el que une a los amantes, siempre es una situación límite, en este caso el dolor ante el inminente “nacimiento”.

La salida desde el útero va a significar la primera ruptura, herida, en la vida de los mellizos. Hablo de ruptura y herida por el alejamiento definitivo del origen de las oscuras aguas que los mantenían atados el uno al otro, atados al cuerpo materno. En realidad es una doble ruptura: marca la separación de sus cuerpos y la separación del cuerpo-cobijo. El nacimiento no puede ser vivido con alegría, durante el transcurso del relato siempre va a existir un rememoramiento del espacio del origen, como una especie de edad de oro, como suele ocurrir en los relatos míticos. Pero esta edad de oro no siempre fue reluciente, como ya lo he demostrado, mejor es hablar de edad de oro falso, y en este sentido los fundamentos del discurso mítico caen, son degradados. Pero, sea como sea, ese particular espacio siempre va a estar presente como el sitio de lo irrevocable, es decir, la imposibilidad de la separación. El sentimiento amoroso siempre es sentido como aplastante, como una condena ancestral (pienso en los amantes también incestuosos de *Los trabajadores de la muerte*). El narrador vive una fuerte crisis existencial ante lo tórrido que le parece el exterior y, lo que es peor, ante su

¹⁵ Idem. P. 15.

¹⁶ Idem. P. 15.

necesidad de contacto con el cuerpo de su hermana: “Por primera vez precisé de ella. Mis extremidades la buscaban y, si no la encontraban, yo caía en un llanto más agónico que el hambre y más urgente que la vida.” (p. 27). Llega el momento de la llegada de otros, el rostro de otros: la madre, el padre, el propio rostro de ellos. El narrador se siente en un escenario hostil, su relación con los padres es fría, no así su hermana, que lucha por la aceptación parental: “Desde mí había iniciado el aprendizaje de entregarse a otro, yo antaño su único otro” (p.28). Es curiosa y dramática esta frase, al entregarse él después de una lucha con su yo en las aguas fetales, transfiere este dolor a su hermana como muestra de saber, refleja su constante *yoísmo* y, a la vez, el dolor ante la pérdida de exclusividad. Reafirmando textualmente su influencia en su hermana trasluce sus patéticos esfuerzos por no aceptar lo indisoluble de la unión.

Se precipita uno de los momentos más complejos en la vida del narrador y de gran importancia para los objetivos de este trabajo, la instalación de la ambigüedad en la ya precaria formación de su identidad. Este momento es narrado con rabia y rencor: “Se me otorgó el nombre de mi padre. A mi hermana se le designó también un nombre” (p.28). Como es común en una sociedad patriarcal, es el padre el que nombra, el que inserta al hijo en el mundo civil, el que otorga una identidad nominal para vivir en la sociedad. Pero esta norma es transgredida “Mi madre, solapadamente, me miró y dijo que yo era igual a María Chipia, que yo era ella. Su mano afilada recorrió mi cara y dijo: “Tu eres María Chipia” (p.29)¹⁷. La madre es la instaladora de la incertidumbre en el hijo, ella es la que realmente lo bautiza no para la sociedad sino para la vida, esto se vuelve más subversivo si se toma en cuenta que el mellizo fue bautizado legalmente con el nombre de su padre, es la borradura de la omnipresencia nominal del padre. Es frecuente en esta narrativa la importancia de la madre, como influencia barroca en la vida de sus hijos, digo barroca por lo oscura, compleja. La madre siempre está presente, generalmente construida como un ser delirante, en el límite de su rol, como una figura que apela de diversos modos a la resistencia ante el ataque del mundo exterior, siempre dibujado como depredador de la identidad y amante de la mercancía (pienso

¹⁷ “Los nombres María de Alaba y María Chipia los tomé prestados de un libro de Caro Baroja sobre la inquisición española. Se trata de mujeres que fueron llevadas a juicio por los tribunales de la época (...)”. Fragmento de entrevista a Diamela Eltit, sobre *El cuarto mundo*. En revista *Página 12* (www.pagina12.ar)

en la madre escribiente del hijo subnormal en *Los vigilantes*, en la madre alucinada y senil por la traición en *Los trabajadores de la muerte*). El padre generalmente está ausente, pero no por eso olvidado, es una figura siempre latente; en el caso de esta novela, el padre más que nada es un fragmento del padre machista, una especie de ser que opera más a nivel del subconsciente, como ya transgredida fuerza represora (el ojo de un empobrecido dios fragmentado, el panóptico de Foucault en su más mínima expresión¹⁸).

El narrador al ser llamado por su nombre oficial, mira instintivamente al padre, como en un juego especular que lo sumerge en la confusión. La familia nuevamente esta pronta ha recibir un nuevo habitante, el inesperado embarazo hunde a la madre en el auto-oprobio de su condición gestante, situación que precipitará la caída ya mencionada. Los mellizos vuelven a ser uno, vuelven al espacio marginal de su “amor” contranatura, como un gesto de defensa ante la nueva hermana, como gesto de autonomía.

El narrador experimenta un vivo rechazo ante la pequeña y rolliza María de Alava, quién, parece restituir en su rol al padre. El narrador sabe que él y su hermana deben empezar una nueva aventura: “Comprendiendo que sólo nos teníamos el uno al otro, nos estrujábamos para evitar cualquier desengaño. El ancestral pacto se estrechó definitivamente, ampliándonos a todos los roles posibles: esposo y esposa, amigo y amiga, padre e hija, madre e hijo, hermano y hermana.” (p.43). Es curioso que su verdadera situación biológica solo vaya al último, es el comienzo de un vínculo amoroso más radicalizado, donde el otro es la respuesta a la carencia. Una simulación de lo que ven en sus progenitores. Ellos mismos asumen estos roles, en respuesta a la soledad de su condición, en respuesta al abandono. Los padres reales son despojados de su condición por sus propios hijos, ejercicio de desintegración de la familia desde su soporte fundamental. Ellos ya no son hijos, nadan en un espacio silencioso, limítrofe. El otro no es solo respuesta al vacío, también se transforma en espejo de posibles identidades ante la falta primera de diferencia: “Jugábamos, también, al intercambio. Si yo era la esposa, mi hermana era el esposo y, felices, nos mirábamos volar sobre nuestra suprema condición.” (p.43). La suprema condición no es otra que la marca del nacimiento, nacimiento híbrido que

¹⁸ Foucault, Michel: *Vigilar y Castigar (nacimiento de la prisión)*. Siglo Veintiuno Editores, México D.F., 2001, p. 203. Hablo de “mínima expresión” porque las facultades de este poderoso dispositivo, en este caso, son invertidas: el padre ya no es un vigilante omnipotente, es solo una merma de lo que representa su institución.

simbólicamente les otorga el poder del juego. El mellizo ya es María Chipia, aunque él solo lo acepte mas adelante, en este juego híbrido el que más pierde es María Chipia ya sumergido en una profunda grieta: “Con el mundo partido en dos, mi única posibilidad de reconstrucción era mi hermana melliza. Junto a ella solamente, podía alcanzar de nuevo la unidad”(p.52).

La unidad significa el antiguo mundo del útero, para él la unidad es sinónimo de ser ambos lo mismo, el deseo siamés lo atormenta, el amor se une con el deseo de la conformación de una imagen de sí mismo o el amor solo puede significar eso (realizando una interpretación propia de las palabras citadas de *El infarto del alma*): “Mi hermana melliza armó pieza por pieza mi identidad obsesivamente y traspasando en mí su conocimiento. Me obligó a separar el cuerpo de mi pensamiento y a distanciarme del orden de las cosas” (p.48). El discurso ha cambiado, ya no es solamente él el dueño del saber, la figura de su hermana lo ha hechizado, lo ha travestido simbólicamente a nivel de pensamiento. El logocentrismo experimenta una caída a nivel de contenido, no así de significante . El proceso no deja de ser doloroso, María Chipia pasa por uno de los períodos más complejos de su corta existencia. Eso me hace recordar algunas palabras de Marguerite Duras: “De ese cuerpo quisiera usted alejarse, quisiera volver a los cuerpos de los demás, al suyo, volver hacia usted mismo y a la vez es precisamente por tener que hacerlo por lo que llora.”¹⁹

Sumergidos en su propia construcción especular, llega a sus vidas una nueva realidad, mas tangible, aparentemente, que la realidad de la casa fantasmal, la realidad del afuera: “Nuestra salida al exterior fue verdaderamente estremecedora” (p.52). La ciudad los aplasta, deja marcas en sus cuerpos, marcas eróticas: “Los bellos torsos desnudos de los jóvenes sudacas semejaban esculturas móviles recorriendo las aceras” (p.52).

Nunca el narrador había hablado de belleza, de esta manera deseante, el estrecho cinto familiar parece solo haber cobijado formas, excepto la figura potente de la melliza: “Yo miraba todo aquello por sus ojos hasta que los míos se abatían enrojecidos por el potencial de las imágenes”(p.53). Extraña transferencia, él miraba con ojos femeninos, absolutamente fascinado: “Mis entresueños tejían fragmentarias historias taponadas de gritos y muslos sangrantes” (p.54). El mellizo, como auténtico personaje de Diamela Eltit, no puede escapar al sadismo, a las figuras sangrantes. Se convierte en un *flaneur* (según Benjamin), de las

¹⁹ Duras, Marguerite: *El mal de la muerte*. Editorial Tusquets, Barcelona, 1996, p. 17.

aceras sudacas, haciendo homenaje a todo un imaginario gay literario, pienso en Mishima en *Confesiones de una máscara*, en Whitman en *Canto a mi mismo*, en Kavafis y sus reprimidos paseos por Alejandría, todos voyeristas, confinados a un triste onanismo, que también se encuentra en su escritura. Pero, claro, él no es gay, su identidad sexual sigue manifestándose ambigua, pero ese imaginario existe, trasciende lo sexual. El deseo como falta, el deseo de ser completado por algo y ese algo tiene distintas máscaras (la más cercana y a la vez lejana: la voz de su hermana), esto una constante en esta narrativa: “Si se puede hablar de una literatura de compensación, en la que experiencia y pérdida son una (Harold Bloom), esta novela es más bien, descompensación, donde la pérdida es el punto de partida de una nueva experiencia”²⁰. Refiriéndose a *El cuarto mundo* Julio Ortega hace esta iluminadora reflexión y esto se puede extender a toda la obra de Eltit. El narrador sufre una falta que lo acerca lentamente a devenir en significativo, pero esto será el comienzo de una nueva aventura, que narrará otra voz.

El mellizo sabe que las calles son peligrosas pero aún así sale, en busca de nuevas imágenes para su gozo, en busca del origen de su falta. De una forma bastante indeterminada, describe su encuentro con un ser del cual no puede precisar su sexo, es su primer encuentro genital, que no logra ser consumado. Esto lo afecta enormemente, su hermana lo nota, sabe que algo a ocurrido y envidiosa lo persigue. El hermano, solo para entender lo sucedido, le cuenta su distorsionado reflejo lo sucedido, ya que solo ella tiene el poder de hacer transparentes sus palabras. Ella no soporta la verdad, cae enferma, decide caer enferma. María Chipia sabe lo que ocurre en realidad y decide salvarla y a la vez salvarse:

La voz y la verdad me iluminaron. Como un antiguo y eficaz curandero me arrastré hasta su cama surcada de pestilencia y sufrimiento, y empecé a hablarle con el amor de un enfermo a una enferma, diciéndole que para mí ese otro o esa otra que me asaltó o asalté en la angosta calleja fue siempre ella, que en ningún momento estuvo fuera de mis sentidos, que estaba allí, que era ella, que éramos (p.67).

El sabe que sus palabras reflejan la realidad, pero ha mentido, en nombre de esa unión sagrada. Paradójicamente, la forma en que es narrado el *affaire* genital, hace dudar de la veracidad del encuentro. Después de la mejoría de la melliza, el narrador dice: “(...) como si el mal hubiera roto algo entre nosotros, dejándonos abruptamente encadenados a una desoladora falta de ficción” (p. 67). La palabra ficción es clave, no importa si el encuentro genital fue real

²⁰ Ortega, Julio: “Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad” en p. 71.

o no, la falta de ficción recae en la soledad y la complejidad de la unión siamesa, pues se terminaron los vagabundeos por las calles, que exacerban la ficción propia del lenguaje, de la imaginación deseante. La realidad es esta desoladora unión. En su narrativa, Eltit juega constantemente con la veracidad de los hechos, plagando de incertidumbre al lector y ésa es la motivación. En una historia nacional que lucha por instaurar una verdad oficial, el gesto de Diamela Eltit es una respuesta a esta excesiva ficción institucional (Dictatorial) y con respecto a esto, creo necesario citar una reflexión acerca de este recurso discursivo realizada por Nelly Richard: “Pero la mentira es también algo que sobra, que está demás en relación a la estricta ceñidura de la verdad objetiva. Es un suplemento de verbalidad (de palabras e interpretaciones) tallado como voluta y exhibido como adorno. Esta figuración ornamental de la mentira la inscribe en todo un registro cosmético que la escritura de Diamela Eltit trabaja como brillos e incrustaciones-reverberaciones de superficies”²¹. No es sólo un gesto de resistencia desde la escritura sino también un juego estético y gozoso, la literatura de Diamela Eltit parece precaria en cuanto a formación tangible de mundos narrativos, pero no así en su manejo del lenguaje, es barroca a nivel de significantes: no importa tanto el contenido de las imágenes, sí la repetición, la obsesión por las palabras. La aventura de María Chipia es una demostración de esto, en este sentido es una señal del futuro a nivel textual de este personaje.

La hermana empieza a hablar de hordas de muchachos y muchachas en busca de su cuerpo, su hermano empieza a transitar por el doloroso camino de la angustia y los celos, experimenta lo que Barthes llama *agony*: “Angustia: El sujeto amoroso a merced de tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza-sentimiento que expresa con el nombre de angustia”²². El miedo de perder a su hermana y con eso, a sí mismo, lo lleva a una zozobra permanente, temor a una catástrofe —siguiendo con Barthes, quien ha descrito mejor que nadie el devenir amoroso— a nivel discursivo, cito: “La catástrofe: Crisis violenta en cuyo transcurso el sujeto, al experimentar la situación amorosa como un atolladero definitivo, como una trampa de la que no podrá jamás salir, se dedica a

²¹ Richard, Nelly: “Tres funciones de escritura: Desconstrucción, simulación, hibridación.” En Lértora, Juan Carlos: Op. cit., p. 44.

²² Barthes, Roland: *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1998, p. 27

una destrucción total de sí mismo.”²³. Una forma de destruir es simular un romance con una niña sudaca. De esta forma la hace sentir lo mismo que el experimentó, atrayéndola nuevamente a su naturaleza común.

Ese es el transcurrir de los siameses, después de alejados los potenciales enemigos, más juntos que nunca, perdidos en su necesaria igualdad, observan consumidos la caída de la familia, como resultado del adulterio materno.

La vergüenza de la ex familia, los lleva al encierro y al final de la época mítica, la omnipresencia desaparece. Llega el momento del carnaval (Bajtín) y del rito. Llega el momento de la escritura.

²³ Idem, p. 54.

3.

Destrozo mi secreto y digo:

— *Quiero hacer una obra sudaca terrible y molesta.*

Diamela Eltit. El cuarto mundo. P. 114.

El segundo relato tiene por narradora a la melliza, como contraparte necesaria del relato inicial. Solo logrando un entendimiento profundo de esta narración posterior es posible llegar a una interpretación cabal de la obra. Los mellizos y su relación siamesa significan una puesta en abismo de la propia construcción de la novela y de su mensaje transgresor.

Si el primer relato se construyó a partir de un narrador omnisciente, logocéntrico, empapado por la armadura del lenguaje, reprimido por las palabras como metáfora del espacio fetal, quien lentamente fue cayendo en un abandono que lo llevó a una naturaleza significante. Este segundo relato es narrado por una voz en constante presente, directa, dialogante, abandonada por las certezas. Más delirante, precipitada, urgente. Si antes existía un halo mítico, ahora es el rito el que mueve las acciones.

Esta parte tiene el sugestivo título de “Tengo la mano terriblemente agarrotada”, que hace alusión a la nueva condición de la hermana: ella escribe. Está escribiendo, por eso su mano sufre las consecuencias. La urgencia la hace escribir rápido: el tiempo se acaba ante la inminencia de la derrota del pueblo sudaca y de su propia existencia. El tiempo ha transcurrido grotescamente, la ex familia se encuentra exiliada en su propia casa, por el delito de la madre. El mellizo ya es María Chipia, su aspecto ha cambiado, ya no es el niño-joven de antes, ahora es un sujeto travestido como consecuencia lógica de su devenir: “Mi hermano mellizo adoptó el nombre de María Chipia y se travistió en virgen. Como una virgen me anuncio la escena del parto” (p.109). El delito ya ha sido consumado, sobre la casa no solo cae el pecado de la madre, sino un pecado mayor: el incesto. Se hace una paródica alusión (elemental en el universo carnavalesco) a la anunciación de la Virgen cristiana y, a la vez, se nombra una palabra clave: *escena*. Esto remite a un espectáculo y a un público, requisitos del acto ritual, esto me permite citar palabras de la crítica Silvia Tafra, acerca de la novela:

Está inmersa en un tiempo y un espacio sagrados, el del sacrificio ritual. En este espacio, como en un escenario actúan los amantes ante la hermana que oficia de testigo y confesora. Los padres se ubican afuera del cuarto y también observan. El acto, que para constituirse en rito debe pertenecer a la memoria de un pueblo, necesita de una puesta en escena y de observadores para así desplegar su valor simbólico.²⁴

El reiterado acto sexual prohibido cuenta con espectadores: la rolliza María de Alava, que ya no es un sujeto hostil para la pareja, y los padres: “Mis padres, trepados por las ventanas, nos observan entre los resquicios” (p.113). (parece que en sus lecturas juveniles, también estuvo Kafka, genio de la alegoría).

El mundo se ha dado vuelta, no es que antes haya sido muy coherente, pero ahora no existe límite. Los amantes despliegan su lujuria por el hogar, los padres devienen como larvas patéticas; el padre horrorizado por el doble delito, se transforma en voyerista. Delirante, contempla la cópula de sus hijos. La madre mana un hilo de sangre, producto de la culpa y la continencia. La sangre aparece como mácula femenina, despreciada por los ojos masculinos. Es una metáfora de la falta, del rito incesante de la mujer, del abandono. Marca una diferencia incomprensible, poderosa. El cuerpo de la mujer expresa, a través de este flujo, signos reprimidos, en este caso; el deseo y la culpa.

Los amantes no habitan en la felicidad de sus encuentros, cada cual vive un proceso límite: “María Chipia y yo sabemos que hemos nacido por una mala maniobra de Dios” (113), la hermana siente horror, rabia ante su destino, nunca había sido nombrado Dios de esta forma: en el primer relato, María Chipia confiesa su desagrado ante la ausencia de un hacedor. La frase de la narradora es retórica pero reveladora de su dolor, encerrados en un lugar travestido, ella vive su culpa y preñez en soledad. Como alguna vez su hermano vivió en silencio su confusión identitaria. Identidad y concepción, dos palabras que luego tomaran un sentido abrumador. María Chipia cada vez va perdiendo más espesor como sujeto, vive en torno a su placer que es el cuerpo de su hermana, sus palabras son pocas y su desplazamiento por la casa-cárcel es desesperado, en busca del afuera, en busca de la libertad para su cuerpo exigente, hambriento, despojado de un rostro definido: “Su mirada diurna brilla desde sus ojos maquillados” (113), ha tomado la costumbre de maquillarse y cambiar su aspecto

²⁴ Tafra, Silvia: *Diamela Eltit: El rito de pasaje como estrategia textual*. Ril Editores, Santiago de Chile, 1998, p. 72.

constantemente. El maquillaje, afeitado propiamente femenino oculta su falta de rostro, su falta de significado, es solo su cuerpo el que prevalece en este relato final. En la lucha por el dominio ha salido victoriosa su hermana, ella lo ha vuelto significativo.

El niño que yace dentro del vientre de la narradora sufre, sus padres no dejan de copular, como si copular fuera una secuela del origen siamés o una borradura de ese momento inaugural: “He incubado a otro enemigo y solo yo conozco la magnitud de su odio” (p.147). La hermana, al igual que su madre, no se siente cómoda ante su futura condición y, al mismo tiempo, habla de *otro enemigo*, el primer enemigo fue su hermano y, en este contexto, el abandono es la agresión límite: el niño seguramente la va a abandonar, como teme que lo haga María Chipia, cada vez más obsesionado con el afuera. La magnitud del odio del niño proviene del poco cuidado que le brinda su madre, el odio por ser fruto de un pecado capital.

En el devenir de los mellizos era inminente el incesto y para el devenir de la novela, también. El incesto universalmente es repudiado, desde siglos, según constata Bataille²⁵, el incesto fue prohibido por el peligro latente que representa para los humanos (la civilización), el tabú del incesto nos diferencia de las bestias, no puede ser aprobado socialmente, pues su violencia oscura, violencia en comercio con la muerte, atentaría contra las bases de la misma sociedad (la familia). Sería un retroceso a la bestialidad, en este sentido la prohibición significa una normalización, usando un término de Foucault. La sociedad se protege a sí misma generando leyes que paralizan los instintos primarios, normalizando el deseo más auténtico. En relación al incesto y al ideal siamés, volveré a citar frases de *El infarto del alma*: “Y entra la razón, la búsqueda de la ruptura de las leyes que reprimen y niegan la modalidad siamesa pues su resultado es siempre monstruoso, intolerable para la razón social.”²⁶. La búsqueda incesante de pareja esconde un deseo de repetición inasible, búsqueda de lo idéntico e inseparable, búsqueda narcisista de un reflejo mejorado, en este contexto, la unión con un hermano o padre es peligrosamente añorable, hundirse en lo propio, en el origen, para así huir de la muerte y, a la vez, acercarse a ella.

²⁵ Bataille, Georges: *El erotismo*. Editorial Tusquets, Barcelona, España, 2000, p. 132.

²⁶ Eltit, Diamela: *El infarto del alma*. Op. cit., p. 16.

El acto incestuoso también tiene otra lectura, la del sacrificio. Los mellizos donan sus cuerpos para la expiación de los pecados maternos, su acto es mucho más terrible que el adulterio, borran esa vergüenza con una mayor y, al mismo tiempo, es un sacrificio por el pueblo sudaca: al unirse sexualmente simulan la gestación de un nuevo orden; la resistencia del pueblo, la unión de lo desigual.

El incesto es elemental en esta obra, tanto como clímax de una relación condenada y como incesto que trasciende en la escritura. Es la unión de dos formas distintas de entender el mundo, dos formas que al unirse se anulan y pierden la categoría del yo, para ser *nosotros*. Citando palabras de Nelly Richard al respecto: “Esta pluralización del sujeto se juega alternando y permutando roles, como si la individualidad del ‘Yo’ fuera un teatro colectivo de voces a fragmentar y recombinar, y la identidad un set de representaciones e interpretaciones...”²⁷. En la medida que los hermanos se van uniendo, cada uno va perdiendo individualidad, hasta llegar a la ruptura de lo que podría ser una pareja: María Chipia se pierde en la mente de su hermana y ella solo puede escribir. El incesto los fusiona, pero a la vez los despersonaliza. La casa es el teatro o el *set*, ya ninguno de los integrantes tiene un rol fijo: la madre ya no es madre, es una larva hambrienta y delirante; el padre, que hace mucho ha dejado de ser tal, es un fantasma horrorizado y corrompido por sus ojos; María de Alava, una especie de pitonisa y confesora de los deseos de sus hermanos; los mellizos, los más diestros en el arte del simulacro, ensayan distintos roles, como el de la pareja tradicional, donde ella representa la parte frágil, iluminados solo por la luz artificial (al igual que las *performances* de L. Iluminada).

Hay claras muestras en el texto de que, el hijo por venir es parte de esta escritura. Ella está embarazada de su obra sudaca. De la obra que hizo junto a su hermano: “Me siento cercada por cuerpos prófugos, por pedazos de cuerpos prófugos que antagonizan la cárcel del origen” (p.135). Los cuerpos que la cercan son los protagonistas de su escritura, cuerpos fragmentados por la falta de identidad, prófugos pues nunca ha existido un hogar que los cobije (lo más cercano a un hogar fue el vientre materno), prófugos de la justicia humana por sus delitos que los alejan de cualquier sistema.

²⁷ Richard, Nelly: Op. cit., p. 49.

En el primer relato, se habla de los sudacas como los habitantes de una ciudad a la cual ellos no pertenecen, siempre designados como mendicantes o como objetos de deseo marginal. Ahora ellos se asumen como sudacas, como pertenecientes a un mundo amenazado por “La nación más poderosa del mundo”: “Soy víctima de un turbulento complot político en contra de nuestra raza” (p.130). La narradora se siente amenazada, sus padres y su hermana parecen querer abandonar el hogar para unirse a la nación más poderosa del mundo. María Chipia observa fijamente por la ventana, deseando escapar: “María Chipia se arrastra buscando una moneda para abandonar la casa” (132), la moneda símbolo del libre-mercado, de un nuevo orden económico que amenaza la identidad sudaca y la unión de los amantes. Ella teme perderlo y quedar abandonada al rigor de las paredes infectadas, por eso escribe tan aceleradamente y su vientre crece cada día mas, conteniendo las formas de un ser seguramente maltrecho.

Los padres junto a María de Alava terminan por abandonar la casa, huyendo del estigma sudaca; del adulterio y el incesto, dejando a los amantes al amparo de la fraternidad: “Solo permanecen el niño y María Chipia, quienes representan el límite de la ficción de mi cuerpo, de mi cuerpo demasiado castigado. Mi cuerpo castigado por mi necesidad de duplicarme, mi cuerpo alterado por la certidumbre de la muerte” (p.150). Nuevamente la palabra “ficción” relacionada con el embarazo y la escritura. Las palabras que está gestando son límites, como su relación amorosa, como su cuerpo obeso por signos de resistencia y amor siamés. Se habla constantemente de la fraternidad sudaca, la fraternidad es lo único que puede salvarlos, la fraternidad entendida como hermandad entre los que luchan por sobrevivir a la nueva colonización económica y cultural. La narradora se configura a sí misma como sujeto de resistencia “ – No llegará el niño para ser menospreciado, no llegará perdiendo de antemano todo. El niño lucha por nacer en cualquier instante. ¿Qué haremos , María Chipia? Dime, ¿qué haremos?” (p.157). Es poco lo que María Chipia puede hacer, la ciudad ya está cercada, él se encuentra sumergido en un profundo vacío de significado, a medida que el vientre crece su ser se diluye, como si fuera consumido por la fuerza del niño, por la fuerza de la escritura. Llega el momento del nacimiento, los amantes se encuentran solos como desde el principio del tiempo “ Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y un 8 de abril, diamela eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta.” (p.159). Este trágico epílogo es narrado en tercera persona, la voz de la melliza desaparece, esta tercera persona está en estricta relación con el afuera, como un tercer narrador, una nueva

máscara, del sujeto de la enunciación, necesaria para lograr la objetividad en la descripción final. Diamela Eltit se borra en su estatus de escritora respetada, para insertar su nombre desnudo en el propio devenir de la obra. Gesto político y fraterno. Según la opinión de la ya citada crítica Silvia Tafra, con respecto a la novela dice: “La niña y la novela representan los puntos más altos de la creación humana y son degradados por la sociedad a meras mercancías o productos que se transan en el mercado”²⁸. Sus palabras son acertadas pero el mercado es el espacio propicio para la resistencia, en el sentido de que la novela representa un gesto de molestia, es una molestia para el nuevo orden, por lo tanto existe una esperanza.

El embarazo en Eltit toma distintos matices, la madre al estar en proceso de gestación piensa en ese otro como un reflejo de sí misma, como una proyección de sus deseos, eso también ocurre en el amor, también ya cercano el momento del nacimiento siente rencor por ese ser que la ha consumido, como una amante ante el abandono del objeto amado, la escritura también es un embarazo, el cuerpo es el escenario de las palabras, el cuerpo se deforma por esas palabras, como ocurre en esta novela, la metáfora de los cuerpos amantes de los mellizos, fue el lugar de construcción de la escritura. La hermana escribió a partir de esta relación, transformó a su doble masculino en solo fragmento de un signo, y ella se fundió en la escritura como una nadadora desesperada. Ambos se consumieron. Él nació un 7 de abril, ella un 8 de abril y la niña entre un 7 y un 8 de abril. Se cierra el círculo híbrido, la niña-escritura es producto de un estigma propiamente sudaca, el acoplamiento desigual entre dos culturas furiosas, siempre una más poderosa que la otra (solo en el sentido económico), un acoplamiento violento, como el de los padres de los mellizos. Desde el origen todo estuvo manchado, denigrado por la violencia paterna. Los mellizos y su amor enfermo son el producto. La obra naciente, la obra sudaca que leemos, un verdadero espejo intervenido por distintas luminosidades, de la formación de una identidad híbrida y amenazada.

²⁸ Tafra, Silvia: Op. cit., p. 84.

4. La ciudad

Afuera la ciudad devastada emite gruñidos y parloteos inútiles.

Diamela Eltit, *El cuarto mundo* P.159

*Ver súbitamente a una desconocida,
a la salida del cine por ejemplo, verla
como a quien de seguro porta un arma
o el antiguo enemigo que no olvida
un violento malentendido juvenil,
verla súbitamente, con paranoia
y misoginia de pelo y ojos negros.*

Germán Carrasco

Diamela Eltit, en su narrativa, construye una nueva imagen de ciudad, tomando en cuenta el contexto histórico-literario que le toca vivir. Si se compara con otros autores chilenos de su época: Roberto Bolaño, Pedro Lemebel, Jaime Collyer, Gonzalo Contreras, escritores para los cuales la ciudad es un escenario más real, luminoso, decadente y vivo, Eltit se presenta como lo opuesto: construye una ciudad clausurada, borrada en su función básica de espacio de convivencia colectiva. Esto tiene relación con la postura estética-política que ella asume frente a la dictadura. La ciudad se transforma en cuerpo, atravesado, intervenido, por los discursos del poder, un reflejo de lo que ocurre con sus habitantes.

Pero todo esto no conlleva que la ciudad no deje de ser central o atractiva estética y políticamente, especialmente a nivel simbólico. En la novela estudiada, los personajes no tienen siquiera hogar, no son seres domiciliados en el sentido de Humberto Giannini²⁹; el hogar, la casa, existe, pero desde el primer minuto de vida fue un ámbito hostil. La casa es un símbolo, un espejo cóncavo de sus habitantes, un teatro plagado de interpretaciones y permutación de roles. El verdadero hogar es la escritura, el libro que es enviado a la venta.

²⁹ Domicilio como un lugar donde llegar y de donde partir. Un sitio que brinda protección y descanso. Véase Giannini, Humberto: *La 'reflexión' cotidiana*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1999, p. 24.

Ellos viven en el límite entre la ciudad y un espacio aparentemente erizado, en la periferia. El centro de acción no es la ciudad y sus metáforas habituales, el centro es el límite, que juega con la condición limítrofe de los personajes. La ciudad se convierte en el afuera ansiado, la ciudad se erige como objeto de deseo y muerte: “Afirma que afuera se está abriendo un espacio de muerte” (p.134), esta dualidad la hace ser más compleja. Espacio de muerte de la identidad de un pueblo por la llegada de” La nación más poderosa del mundo”.

No existen descripciones de la ciudad, de su arquitectura, su espesor, sus calles. La ciudad es vista como un ser humano, un cuerpo. La ciudad pasa a ser un albergue de signos fragmentados, de cuerpos prófugos, mendicantes, sin domicilio más que la calle. Si se hiciera una nueva edición de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, teniendo como requisito necesario, su utópica resucitación, esta ciudad podría entrar en el orden de “Las ciudades y el deseo”. La ciudad es deseada no como espacio, sino por los que la habitan, los jóvenes mendicantes sudacas. La primera salida es abrumadora para los mellizos, a cada paso un nuevo despertar, la calle se transforma en sitio peligroso, citando a Humberto Giannini: “En resumen: la calle no es solo medio. También es límite: límite de la vialidad de mis proyectos, de su normal expedición. Un paso más allá, un solo instante antes o después, y todo puede trastornarse en la vida del transeúnte.”³⁰. La calle es el límite entre ellos y la diferencia, el vagar por las calles se transforma en un ideal de vida “Mis paseos por las callejas parecían ser un depósito de visiones que luego, en soledad, rehacía según el dictado de mis caprichos.” (p.72) Realizando un homenaje críptico al concepto de *flâneur* creado por Benjamin. El mellizo encuentra su libertad provisoria en la ciudad, en la contemplación de la belleza sudaca, en el peligro de las calles tercermundistas. La ciudad, la calle, es el escenario de su primer encuentro genital. El mellizo asume con propiedad la violación de los límites que significa un paso en falso en las callejas.

Se da a entender que la ciudad es pobre, desigual en el reparto de los bienes, como toda capital latinoamericana; peligrosa, miserable, oscura. El sitio ideal para morir o tener un encuentro sexual con un desconocido(a). Son los personajes los que padecen hambre de ella, para luego convertirse, en un lugar amenazante para su precaria consistencia. Se la puede imaginar (a la ciudad) como una mujer desconocida, bella, peligrosa, que posiblemente porta un arma o la extraña virtud de transmutarse en cualquier momento. En la medida que “La

³⁰ Giannini, Humbeto: Op. cit., p. 32.

nación más poderosa del mundo” se acerca, la ciudad se sumerge en el caos, deja de ser deseable, los jóvenes sudacas ofertan su cuerpo al mejor postor, al igual que la ciudad, que es descrita en forma apocalíptica: “La ciudad cegatona y ávida regala los destinos de los habitantes sudacas. Terriblemente desvencijada y gruñona, anciana codiciosa, la ciudad enferma de Parkinson, tiembla”.(p.158).

Es el momento de la destrucción, la llegada del nuevo orden económico, la vacía de contenido, la ciudad se pierde, para formar parte de un fragmento pobre de “La nación mas poderosa del mundo”. Situación que es narrada metafóricamente pero que significa una realidad de muchas ciudades de este continente, claro que llevado a un extremo por la autora, extremo a nivel de opulencia significativa, rasgo que caracteriza su obra como ya se ha visto.

La ciudad es despojada de su significado y seducción:

La ciudad colapsada es ya una ficción nominal. Sólo el nombre de la ciudad permanece, porque todo lo demás ya se ha vendido en el amplio mercado. En la anarquía de la costumbre por la venta se ejecutan los últimos movimientos a viva voz , voceando la venta del vacío (p.159).

Diamela Eltit es la instauradora de la ciudad como cuerpo dañado por los discursos predominantes, si en un tiempo fue la dictadura, ahora, como secuela, es el régimen neoliberal. Poética de la ciudad como espacio corporal deshumanizadamente intervenido, en la cual predominan las figuras tráfugas, sexuales, en situación límite con el sistema, con la legalidad.

5. Conclusión

Puedo concluir, después de este estudio que *El cuarto mundo*, como parte de un proyecto narrativo fundamental para el desarrollo de la literatura chilena y del pensamiento crítico nacional, es una obra innovadora, que sigue la lógica discursiva de sus predecesoras y marca un hito en la narrativa de Diamela Eltit. Quién en las siguientes novelas se va acercando a un decir más tradicional, pero no por ello menos crítico, salvo las excepciones que significan *Vaca sagrada* y *Mano de obra*, ésta, su última novela, es excesivamente crítica, tan excesiva que se torna aburrida (la metáfora del supermercado como lugar de alienación, me parece repetida y mal trabajada, excepto por el saber insospechado de improperios, que la autora utiliza muy barrocamemente, sé que esto, es parte de su estrategia discursiva, pero no logra convencerme al nivel habituado) y un poco incoherente, tomando en cuenta la imagen actual de la autora, quien claramente se ha convertido en una “vaca sagrada” de la literatura chilena, con un amplio prestigio a nivel editorial y académico, muy cercana al “poder” del cual tanto reniega. Sé que estos, tal vez, no son fundamentos para criticar su escritura e imagen, pero es ella la que ha permitido este tipo de acercamientos críticos, lo que pienso, no está mal. Yo personalmente rescato más sus primeras obras por su valor innovador en el uso del lenguaje y el juego híbrido y complejo con los géneros literarios. Las obras posteriores me parecen estéticamente geniales e importantes, salvo las ya citadas. Me da la impresión que Eltit se encuentra en un punto crítico en cuanto a su decir y en cuanto a la coherencia de su proyecto, pienso que solo su gran talento narrativo y lírico le puede dar una salida, asunto misterioso y no muy atingente con este trabajo.

El cuarto mundo se destaca por su radicalidad y agudeza en el uso de metáforas universales y por la creación de una poética de la escritura sudaca muy bien desarrollada. Los mellizos son una figura que penetra muy hondamente en la conciencia, por la carga simbólica, por el concepto de amor que subyace en ellos. El primer relato, omnisciente, mítico, permite entrar de manera tradicional en el mundo claustrofóbico de la obra, conocer al sujeto enunciante e ir intuyendo la finalidad del relato. En la segunda parte ocurre todo lo que estaba enunciado en la primera, por eso su carácter ritual. El mellizo deviene en significativo tanto corporal como textualmente, la melliza escribe y esto es una respuesta a la imagen que había construido su

hermano de ella. La hermana escribe la historia presente de ambos, de una ciudad y con esto configura una puesta en abismo de la condición sudaca, real, latinoamericana, a través de imágenes cargadas como el incesto, el doble y la escritura como proceso corporal. Y de esta manera se va tejiendo una poética profunda e históricamente radical. En la medida que la unión de ambos conlleva una destrucción de la noción del yo, entra un “nosotros” regenerado, nuevo, que también se relaciona con la escritura. El libro es sudaca, pues gracias a esta transformación plural, híbrida, se transforma en objeto cultural de resistencia. La imagen de la ciudad sigue el mismo registro que en las anteriores novelas, pero en este caso existe un hogar, pero sin contenido para los protagonistas, que solo lo encuentran en la escritura, en la novela, son consumidos por el mensaje. Se presenta una ciudad devenida en cuerpo, que al inicio es objeto de deseo para pasar después a objeto de amenaza. La ciudad es destruida como símbolo de identidad para solo quedar reducida a espacio de intercambio mercantil. No existe lugar para imaginar, la ciudad se presenta tan abstracta y cohesionada en lo que quiere designar, que no existe movimiento, solo signos deseantes y codificados . Por eso afirmo que es una nueva forma de mirar la ciudad. *El cuarto mundo* es una especie de “summa” de las anteriores novelas; y posteriores, recordando un pensamiento de Borges; la individualidad como escenario de representaciones y permutaciones (*Lumpérica*), la resistencia y la creación de una anti-épica (*Por la patria*) la escritura como salvación síquica, ante la vigilancia patriarcal (*Los vigilantes*), el sustrato incestuoso y mítico (*Los trabajadores de la muerte*) y por último su relación profunda con el hermoso texto-documento-fotografía *El infarto del alma* que, ha pesar de ser muy posterior, retrata la condición siamesa, el otro, tan importantes para el desarrollo de mi interpretación de *El cuarto mundo*.

Bibliografía

Libros de Diamela Eltit:

Lumpérica (Santiago, Ediciones del Ornitorrinco, 1983)

Por la patria (Santiago, Ediciones del Ornitorrinco, 1986)

El cuarto mundo (Santiago, Planeta, 1988)

El padre mío (Santiago, Francisco Zegers Editor, 1989)

Vaca sagrada (Buenos Aires, Planeta, 1991)

Los vigilantes (Santiago, Editorial Sudamericana, 1994)

El infarto del alma (con Paz Errázuriz, Francisco Zegers Editor 1994)

Los trabajadores de la muerte (Santiago, Seix Barral, 1998)

Emergencias: escritos sobre literatura, arte, política (Santiago, Planeta, 2000)

Mano de obra (Santiago, Planeta, 2002)

Otras obras literarias y poéticas:

Calvino, Ítalo: *Las ciudades invisibles*. Editorial Siruela, Madrid, 1990

Duras, Marguerite: *El mal de la muerte*. Editorial Tusquets, Barcelona ,1996.

Klossowski, Pierre: *Roberte, esta noche*. Editorial Tusquets, Barcelona,1997.

Carrasco, Germán: *Calas*. Editorial Dolmen, Santiago de Chile, 2001

Bibliografía teórica primaria:

Barthes, Roland: *Fragmentos de un discurso amoroso*. Editorial Siglo Veintiuno Editores, Madrid,1998.

Bataille, Georges: *El erotismo*. Editorial Tusquets, Barcelona, 2000.

Deleuze, Gilles: *Crítica y clínica*. Editorial Anagrama, Barcelona,1997.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari,: *Rizoma*. Editorial Pre-Textos, Valencia,1997.

: *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era, México, D.F., 1978.

Foucault, Michel: *Vigilar y Castigar*. Siglo Veintiuno Editores, México, D. F., 2001.

Giannini, Humberto: *La "reflexión" cotidiana (Hacia una arqueología de la experiencia)*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile,1999.

Hopenhayn, Martín: *¿ Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura*. Editorial Lom, Santiago de Chile, 2000.

Bibliografía teórica secundaria:

Bloom, Harold: *El canon occidental*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.

Mujica, Hugo: *Poéticas del vacío*. Editorial Trotta, Madrid, 2002.

Negri, Toni: *Arte y multitud. Ocho cartas*. Editorial Trotta, Madrid, 2000.

Sarduy Severo: *Escrito sobre un cuerpo*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1969.

Bibliografía sobre Diamela Eltit:

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

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

Tafra ,Sylvia: *Diamela Eltit: El rito de pasaje como estrategia textual*. Ril Editores, Santiago de Chile, 1998.

Bibliografía crítica:

Lagos, María Inés: “Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: *Lumpérica* Y *El cuarto mundo*” en: *Una Poética de la Literatura Menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1993.

Lértora, Juan Carlos: “Diamela Eltit: Hacia una poética de la Literatura Menor “ en: *Una Poética de la Literatura Menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1993.

Olea, Raquel: “ Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit” en: *Una Poética de la Literatura Menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1993.

Ortega, Julio:” *Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad*” en: *Una Poética de la Literatura Menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1993.

Piña, Juan Andrés : “Escritos sobre un cuerpo” en: *Conversaciones con la narrativa chilena*. Editorial los Andes, Santiago de Chile, 1991.

Richard, Nelly: “Tres funciones de escritura: Desconstrucción, Simulación, Hibridación” en: *Una Poética de la Literatura Menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1993.

“Entrevista a Diamela Eltit: Tengo la mano terriblemente agarrotada.” en www.pagina.12.ar (2002).