



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
Dirección de Postgrado  
Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte

**"ARTE Y VIOLENCIA, ALTERIDAD PERIFÉRICA Y HETEROTOPIA  
EN LA ESTÉTICA DE DIAMELA ELTIT (1979-1989)"**



**Por:**

*Valentina Schulze Uribe.*

Tesis para optar al grado de:  
*Magíster en Artes con mención en  
Teoría e Historia del Arte.*

**Profesor Guía:** *María Eugenia Brito.*

Abril, 2009.

## ÍNDICE.

<b>_ I. Introducción.....</b>	<b>Pág. 4.</b>
<b>_ II. Consideraciones (varias) en torno a la violencia: Autoritarismo y alienación (1973-1988).....</b>	<b>Pág.8.</b>
<b>_ III. “Arte-Violencia”, Neovanguardia y Resistencia estilística: Eltit, Metáfora y Sangre como “<i>Ensayo General</i>.....</b>	<b>Pág 33.</b>
<b>_ IV. Alteridad Periférica: política del lenguaje, ruptura y marginalidad en Eltit. ....</b>	<b>Pág 62.</b>
<b>_ V. Heterotopía: espacios otros, desvío y ciudad. La estética de la intención, la letra y el cuerpo en Diamela Eltit_... ..</b>	<b>Pág. 89.</b>
<b>_ VI. Conclusión.....</b>	<b>Pág.123.</b>
<b>_ VII. Bibliografía.....</b>	<b>Pág.128.</b>

2.

### POR LA PATRIA

hace todos los días que no te veo y sufro mucho y me revuelco mucho con el primero que encuentro. No encuentro cómo comunicarme contigo y por eso acudo a las palabras por si pudieras soslayar el analfabeto y actuar de alguna manera y eficaz. Porque cuando hace todos los días que no te veo, ya no te puedo disculpar de manera alguna ni aunque te sangraran las rodillas, las narices y la boca de pedir perdón a mí, yo me abriría de nuevo para mostrarte abajo lo tupida que estoy. No me quejo de todo porque te has perdido cosas lindas aquí; el honor, el orgullo y el hábito que cada día nos apunten, como si de nosotros, por nosotros no más, estuviera de acabo el mundo. La maldad nuestra es ahora inconmensurable.

*(Por la Patria, Diamela Eltit)*

## I. INTRODUCCIÓN.

Concertar el anclaje teórico y estético develado en la producción artística y literaria de Diamela Eltit, figurada entre 1979 y 1989, implica introducirse en los sucesos políticos que inciden en su poética a través del tiempo. Donde, los aparatajes represivos o enajenantes que condicionan la vida del individuo, se instalan como categorías retóricas abordadas mediante la perspectiva del poder, en torno a la premisa del ser. Del ser que bajo los conductos restrictivos del autoritarismo político y económico, aparece alienado de aquello que le es propio: de su libertad, de su naturaleza íntegra, de su tendencia ilimitada de acción y transformación dentro de un universo simbólico determinado. Cualidades alteradas o disgregadas por el orden regulador, inhabilitadas por el miedo, la locura y la perversión, que se perciben como los efectos del “*pronunciamento militar*” suscitado en 1973, que de una u otra forma erigió aquellos signos de privación y violencia dentro del medio social y cultural, inscribiéndose en el imaginario de la artista, y propulsando a la vez la intención de Eltit de hacerse partícipe de la construcción de una nueva estética, que desde la metaforización del cuerpo, presente a éste como “*zona, mapa, territorio sobre el cual se pueden ejercer las más crueles experiencias de poder*”(1.). Y, asimismo, lo inscriba en el espectáculo de la sublimación de la forma y del desdoblamiento del sujeto en el lenguaje, concertado en su expresión crítica, literaria y artística, donde el vuelo de la

(1.) Palabras de **Nelly Richard**, citada en *NOMADÍAS, CREACIÓN Y RESISTENCIA: LA NARRATIVA DE DIAMELA ELTIT 1983-1998*. Editora: María Inés Lagos. **Monográficas 2**. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina (CEGECAL) Editorial Cuarto Propio, Octubre del 2000, Primera edición. Santiago, Chile.

imaginación se interrumpe, abstrae y fragmenta en distintos otros, afirmando la resistencia estilística de su excepcional esteticismo.

Eltit construye una poética denunciante de la realidad, que encuentra en los espacios marginales de la ciudad, la nitidez reverberante del vacío, el despojo y la desaparición. La ‘borradura del sujeto’ que transcribe simbólicamente el cuerpo doliente de Chile en el ‘cuerpo de obra’ de la propia artista, en su *performance*, en sus acciones de arte, en lo que ella llama su ‘arte de la intención’. Arte de la intención o estética de la intención, que de acuerdo con la concepción crítica de Ivelic y Galaz, referiría a un arte que se conecta con lo marginal y popular, y que sin embargo, atendiendo a la perspectiva de María Eugenia Brito, trataría de un arte que permite presupuestarlo como una estética indagadora sobre el proceso de producción de sentido -desde una perspectiva refractaria-, más que sobre el objeto definido o resuelto. Otro modo de nombrarlo sería: “*arte de la veladura*”.

Diamela Eltit, integra desde 1979 a 1985 el grupo C.A.D.A., junto a Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita y Fernando Balcells; donde la premisa de la *phantasiai* y la metaforización de una retórica activista desvela las nociones “*Arte-política / Arte vida*” (2.) -arte comprometido con la acción social-, para propulsar el desarrollo de un trabajo crítico que busca generar el compromiso y la integración del arte con el

(2.) La noción vanguardista ‘Arte-Vida’, tal como la expone Pablo Oyarzún en su artículo **Arte, Vanguardia y Vida**, remitiría a: “*por una parte, la absorción del trabajo (especializado) que realiza el artista en las condiciones generales de existencia individual y social y, por lo tanto, tal como lo afectan a él en cuanto receptor particularmente sensible de sus efectos; el artista, aquí, no entiende su producción separada de su vida. Por otra, estrechamente vinculada a la primera, la construcción artística de la vida misma, asumida por el artista de manera paradigmática y pionera, pero proyectada a la vez por éste, como promesa, como exigencia o como una denuncia universal, en el programa de una nueva vida. A ambas direcciones subyace la experiencia de quiebre consigo misma a partir de la cual el artista moderno ha debido alcanzar su propia definición. En tiempos en que el artista se ha debatido extremosamente entre las dos astas del dilema transacción/marginalidad, la idea de un arte-vida ha sido un momento clave para la afirmación de una integridad de su propia figura, en*

público anónimo, masivo y periférico, interviniendo espacios urbanos, adscritos por medio de las ‘acciones de arte’ a un programa de denuncia social, colaborando con la edificación de un nuevo imaginario donde sueño y existencia se conjugan en la heterotopía.(3.)

La experiencia estética del signo denota el devenir rizomático de sus producciones simbólicas a través del tiempo, donde, el propósito de interrogar la ciudad y sus receptáculos marginales enarbola el efecto de la violencia en la psicología y el lenguaje del individuo. En el desabastecimiento de su conciencia social y de su habitamiento material, a partir de la inserción del capitalismo transnacional como organismo rector de vida, que fija la expresión de la carencia y la suplantación de ésta por medio del propio residuo. De este modo se exhibe el desplazamiento y la proyección de la conciencia del hombre en el reflejo de un “otro descentralizador”, que lo transforma, desarticula y adecua, introduciéndolo en el prisma existencial de una nueva economía sujeta a crear y potenciar una sociedad de consumo, ante la cual el emblema de resistencia de Diamela Eltit se pronuncia por medio del arte y la escritura, reverberando una nueva poética que valoriza la belleza de la alteridad marginal, el fenómeno de lo bello en “los espacios otros” (4.) dentro de la ciudad, y

*la medida de un compromiso, no con lo establecido, ni tampoco con la nada o la decepción, sino con un futuro humano cuya avanzada han creído ver los artistas, precisamente en el arte. De ahí que en tal concepto se albergue afinidad siempre con el compromiso social y político.” (Oyarzún, Pablo: **Arte, Visualidad e Historia**. Editorial La Blanca Montaña, 1999. Magíster en Artes Visuales. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, Chile.)*

(3.) *Nomadías, Creación y Resistencia: La Narrativa de Diamela Eltit 1983-1998* –Editora María Inés Lagos-. POTVIN, CLAUDINE: **Nomadismo y conjetura: Utopías y Mentira en Vaca Sagrada de Diamela Eltit: III. Las utopías del “cuerpo en agonía”**: “Frye señaló que la utopía no se halla en ninguna parte, o sea que se encuentra en todas partes(...), en las autopistas, los museos, los edificios, la ciudad, etc. espacios que Foucault –Michel- denomina heterotopías, utopías aún no realizadas”. Pág.65

(4.) Citando el título de la conferencia “Des espaces autres”. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5,

que por medio del cuerpo simbólico, interrogado y tratado a partir de la noción de “Arte y violencia”, exhibe su estética neovanguardista (5.); ahora a desvelar.

octubre de 1984, en donde Michel Foucault refiere al concepto de Heterotopías.

<http://www.scribd.com/doc/4650039/Foucault-M-De-los-espacios-otros>.

<https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/425/1/P005p.pdf>

(5.) El concepto de Neovanguardia es aplicado de acuerdo al sentido de la ruptura que implica la posición vanguardista del “Arte-Política/Arte-Vida” dentro del nuevo lenguaje de las artes exhibido a principios del siglo XX y que en el escenario latinoamericano se percibe en una segunda instancia –de ahí la noción de lo ‘neo’- en la estética de la producción simbólica llevada a cabo por artistas e intelectuales dentro de los países donde el fenómeno dictatorial o las implicancias de la instauración del modelo neoliberal -asociado a la economía de consumo o de libre mercado norteamericana-, determinaron su existencia y porvenir, quebrantando su imaginario y propulsando por medio de la violencia social y psicológica, la aceptación e integración de elementos foráneos alienantes tendientes a coartar y restringir la vida de los ciudadanos y a solaparla de acuerdo a la perspectiva del consumismo. El sentido de la ‘neo-vanguardia’ se hallaría en los fenómenos estéticos latinoamericanos que de un modo subversivo buscaban romper con dichos cánones alienantes, involucrándose con el referente social, para desde su precariedad, desde la injusticias padecidas por sus componentes civiles, desde su silencio y la expulsión de parte de sus ‘miembros’ a zonas de marginalidad, inscribir por medio de la forma -y de la incorporación de nuevos medios tecnológicos y de lenguaje visual- la producción artística, crítica y literaria en el escenario de lo político, con la intención de recuperar la dignidad social de lo humano y de encauzar la vida de los individuos a una transformación social en pro del beneficio del hombre, y asimismo de producir un quiebre con las prácticas estéticas del pasado, permitiendo la apertura de la ‘especificidad artística’ al campo cultural.

## II. Consideraciones (varias) en torno a la violencia: Autoritarismo y alienación (1973-1988)

*“este espectáculo teatral, este escaparate de autorreferencias se muestra de forma patente como una mascarada de alienación histórica” (1.)*

El concepto de violencia, es acotado y tratado desde los procesos políticos y sociales acaecidos en Chile durante el gobierno de las fuerzas armadas. Procesos marcados por la dialéctica de lo irracional y lo racional, donde la ideología discursiva del régimen, se desenvolvía en la ambivalencia crítica *homogeneizante* que buscaba introducir y conducir los rasgos heterogéneos de una nación, a través del capitalismo (tardío). Un modo de *“pensamiento ideológico (desideologizado)”*, opuesto a los criterios desarrollados por el materialismo histórico de cualidades marxistas, que previamente -en cuanto lectura histórica- se había tornado en la raíz ideal común de la ciudadanía chilena, a partir de las políticas gubernamentales de Salvador Allende, que buscaron romper con las diferencias de clases, la miseria social y las injusticias generadas a partir de la división del trabajo, cimentadas por el egoísmo insensible del capitalismo burgués.

Por otra parte, el sello militar de las fuerzas armadas dirigidas por la junta de gobierno que destituyó a Allende del poder, se amparó en formas psicológicas peculiares extraídas del fascismo o del nacionalsocialismo europeo. De ahí el sentido de la propaganda y enseñanza educacional tramada acorde a la exaltación del héroe patrio, los desfiles, las “brigadas de tránsito” que en las escuelas o colegios imitaban

(1.) *Buchloh, Benjamin: Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea. El carnaval del estilo.* Pág. 118. En *ARTE DESPUÉS DE LA MODERNIDAD Nuevos planteamientos en torno a la representación.* Brian Wallis ed. Traducción: Carolina del Olmo y César Rendueles. Ediciones Akal, S.A. 2001. Madrid, España.

la estética de la milicia, y hacían de la sublimación de ésta su símbolo emblemático y su más prestigiosa consigna; adornada por el acto de aunamiento de Pinochet con el rango del héroe *libertador Bernardo O'Higgins*, de la misma manera en como en Alemania, Hitler se hizo uno con la figura del avatar o el Mesías. De ahí el lema de alabanza "*Salve Hitler*" (Heil Hitler), los emblemas, los desfiles, y la creación de escuelas formadoras de las juventudes nacionalistas, fascistas o nazis, sumidas en la construcción de una imagen letal o monstruosa del marxista, análoga a la del negro o el judío, y muy distante de la imagen real de los seguidores ideológicos del economista y pensador; en la que se evidenciaba también una retórica propagandística simulacral y engañosa que avalaba: "*La tendencia implícita al igualitarismo malicioso, la fraternidad de la humillación general (...) -y- el igualitarismo represivo, en lugar de la realización de la auténtica igualdad a través de la abolición de la represión.*"(2.). Directrices que articuladas en base a estructuras de poder y dispositivos de control, ejercieron la violencia autoritaria sobre la población, intentando borrar toda minúscula forma de pensamiento humano y toda expresión de lucha ideológica contraria a los propósitos del régimen.

El capitalismo por otra parte, de acuerdo con las políticas de gobierno del general *don Augusto Pinochet*, hizo de las suyas activando el modelo de libre mercado descentralizado -opositor al modelo centralizador que lo precedía, perteneciente al programa institucional de Salvador Allende- como arquetipo de vida. Modelo afín a las ordenanzas de la empresa privada, el sistema de creditaje y el paradigma del

(2.) Adorno, Theodor: **ENSAYOS SOBRE LA PROPAGANDA FASCISTA** *Psicoanálisis del antisemitismo. La Teoría Freudiana y los esquemas de la propaganda fascista*. Pág. 42. Traducción del inglés de Marcos Cánovas. Traducciones del alemán de Wenceslao Galán y Adán Kovacsis. Paradiso Ediciones. 1ª edición, 2005. Buenos Aires, Argentina.

‘consumo’ como forma potencialmente subyugadora y apaciguadora de toda ideología; donde la psicología del ser humano, se veía afectada por la implantación de necesidades antes desconocidas, encargadas de redirigir y manipular su deseo (deseo natural del hombre) infantilizándolo o anulándolo del cauce oriundo de sus vertientes naturales primitivas, y volcándolo hacia el ‘habitat de la adquisición’, acorde al sentido de lo vano patente en los bienes de artefacto. Objetos, tecnología, vestimentas, utensilios, que bajo el concepto de novedad, de lo ‘nuovo’ o de la moda, eran el esbozo de su extinción inmediata y la epifanía novedosa de un ‘otro’. Un ‘otro’ que asimismo conllevaba atributos homólogos al primero y que fijaba un antecedente vívido del flujo inagotable del deseo, la adquisición, el desecho y el recambio, transformándose en el comportamiento psicológico del capitalismo enajenante que modeló la conciencia del hombre, su sistema de valores, sus creencias, y expresiones anímicas. Así, el ser humano alienado, deshumanizado, regido y esclavizado por *aquella otredad* adscrita al mecanismo autómatas del consumo, se devela como factor (o encarnación) principal del modelo capitalista tardío. De esta forma, cabe citar al filósofo y lingüista Gilles Deleuze y al psiquiatra Félix Guattari al momento de tratar la problemática del capitalismo en torno al devenir del hombre tardo-moderno, su psicología, y sus modelos a imitar, contemplados en el escenario chileno. Dichos pensadores exponían: *“El capitalismo (...) tiende con todas sus fuerzas a producir el esquizo (...) Cuando decimos que la esquizofrenia es nuestra enfermedad, la enfermedad de nuestra época, no queremos decir solamente que la vida moderna nos vuelve locos (...) queremos decir que el capitalismo, en su proceso de producción, produce una formidable carga esquizofrénica(...) Todo vuelve a pasar, todo vuelve de*

*nuevo(...) Lo real no es imposible sino cada vez más artificial” (3.)*

El lenguaje simbólico a través del cual Deleuze y Guattari se pronuncian, no hace más que detallar y evidenciar la alteración psicológica y perceptual del hombre contemporáneo y la escisión o división mental en cuanto a la etimología de la palabra *esquizofrenia*(4.), potenciada con signos y estímulos foráneos a la naturaleza expresiva, activa y receptiva del sujeto, que terminan propulsando en éste (el hombre) los síntomas y padecimientos asociados con la neurosis, la laxitud asociativa, el aturdimiento colectivo y los frenesíes afectivos, por la acción que demanda e impone la empresa y el modelo de libre mercado para que una persona obtenga el capital, lo gaste excesivamente y adecue las formas efímeras de los productos a su existencia y la de su familia. De este modo la violencia es posible concertarla a través de los efectos psíquicos, causados por los aparatajes ‘mecánico-industriales’ del libre-mercado y del consumismo homogeneizante, productores de la enajenación y el extravío de la conciencia crítica y social del individuo y de su sistema de creencias y de valoración para con su entorno.

Rousseau, en su novela romántica *La Nueva Eloísa*, ya hacía hincapié del problema que se tornaba patente en el ser humano, a través de la inserción del capitalismo en la vida moderna, detonando la subyugación psicológica de las masas. El filósofo y escritor francés de modo visionario, transmitía en la voz de su personaje la siguiente argumentación: *“estoy comenzando a sentir la embriaguez en que te sumerge esta*

(3.) Deleuze, Gilles / Guattari Felix: **EL ANTI EDIPO Capitalismo y Esquizofrenia**. Capítulo Primero: **Las Máquinas Deseantes**. Págs. 40 y 41. Traducción de Francisco Monge. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1ª reimpresión, 1995. Barcelona, España.

(4.) Esquizofrenia: palabra proveniente del griego articulada en base al concepto schizo: "división" o "escisión", y phrenos: "mente".

*vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos, me causa vértigo. De todas las cosas que me impresionan no hay ninguna que captive mi corazón, aunque todas juntas perturben mis sentidos, haciéndome olvidar quien soy y a quien pertenezco.”* (5.)

Así, cabe corroborar el sentido de la violencia psicológica, en cuanto imposición coercitiva y programada para llevar a cabo la sumisión social y cultural del país, por medio de las directrices propias del capitalismo.

Atendiendo al rol de la producción y el sentido homogéneo que ésta comporta como base del proyecto neoliberal, la violencia se manifiesta por ejemplo a través de la segregación radical y severa para con aquellos ejes o referentes poblacionales que no yacen vinculados con el contexto de ésta (la producción). De ahí que los desempleados, los adolescentes o jóvenes rebeldes universitarios, los vagabundos, las prostitutas, los delincuentes, los enfermos y aun los ancianos, y quienes padecen de enfermedades mentales que les impiden desarrollarse a través del mecanismo global de la economía de libre mercado -por nombrar a algunos-, forman la piedra angular de los ataques, anulaciones y segregaciones capitalistas, pues conforman el estrato opositor al rasgo homogéneo del desenvolvimiento humano, percibido como eje central de la vida. Entonces el rechazo para con los sujetos “*improductivos*”, y la vigilancia y el castigo por parte del poder resguardador de la economía de libre mercado, que los expulsa de sus dominios, transformándose dichos semblantes en la escoria de la población, en la directriz parasitaria que incluso atenta contra el progreso

(5.) Citado por Marshall Berman en su libro *TODO LO SÓLIDO SE DESVANECER EN EL AIRE La experiencia de la modernidad*. Cap. **La modernidad: ayer, hoy y mañana**. Pág. 4. Traducción de Andrea Morales Vidal. Siglo XXI Editores. Décimosexta edición en español, 2006. México, D.F.

de la nación. Así, es pertinente destacar la concepción de Bataille cuando éste pronuncia: “La sociedad **homogénea** es la sociedad productiva, es decir, la sociedad útil. Todo elemento inútil queda excluido no de la sociedad total, sino de su parte **homogénea**. En esta parte, cada elemento debe ser útil para otro sin que la actividad **homogénea** jamás pueda acceder a la forma de la actividad **con valor en sí**. (...) Cada hombre, según el juicio de la sociedad **homogénea**, vale según lo que produce; es decir, que deja de ser una existencia para sí y es tan sólo una función ordenada en el interior de límites mensurables de la producción colectiva (que constituye una existencia **para otra cosa que para sí**).” (6.)

La alusión al rasgo utilitario del trabajo humano como valor social homogéneo, posibilita el “darse cuenta” de la invalidación de los referentes *improductivos* marcados con el sello de la miseria, de lo innoble, de lo ignorado y lo repudiable. Referentes que se instalan en la retórica del fascismo, perpetuándose en la figura del enemigo de la voz del “líder”, quien construye su imagen de acuerdo a las pulsiones de la economía. De ahí el calce con el negro, el judío, el esclavo, el marxista, el terrorista. Iconos estereotipados y eclipsados por ideologías autoritarias, que los hace padecer de la injusticia, la ignorancia y la humillación social, y que a la vez los transporta a un abismo ético alienante, que acaba desvirtuando su esencia hasta la perversión. Propósito materializado por la institución del estado, y del cual se sirve para conducir a las masas a través del miedo, que se concibe como una herramienta efectiva para ejercer el control en la población, el control de la psiquis del sujeto.

(6.) Bataille, Georges: **El Estado y el problema del Fascismo: La Estructura Psicológica del Fascismo**. Págs. 10-11. Traducción de Pilar Guillem Gilabert. PRE-TEXTOS (S.G.E) Editores, en colaboración con la Universidad de Murcia. 1ª edición: noviembre de 1993. Valencia, España.

Exponente instrumental que de un modo análogo, encuentra su precedente en el *Románico, Gótico y Gótico Tardío*, cuando la iglesia ocupaba la iconografía del infierno y los condenados, para suscitar terrores escatológicos y transportar “al bien” a la humanidad. De este modo, la imagen del villano y el efecto del miedo como forma de subyugación por medio de la activación psicológica, pasan a transformarse en la tendencia más idónea de la justificación de la violencia psíquica y material, de la justificación de la privación de libertad, el castigo, el asesinato político, en base a que estos últimos se presentan como mecanismos de limpieza de ‘*la escoria social*’ y control del estado. Mecanismos implícitos en los acontecimientos suscitados dentro del programa de gobierno comandado por el general *don Augusto Pinochet*, y que permiten citar la dicción teórica de Hannah Arendt cuando explicita que: “*La violencia, por naturaleza, es instrumental; como todos los medios siempre precisa de una guía y una justificación hasta lograr el fin que persigue. Y lo que necesita justificación por algo, no puede ser la esencia de nada.*”(7.) Así, podría establecerse que la justificación de la violencia política institucional, en base a la extirpación de los miembros del cuerpo social ajenos a las condiciones homogeneizantes y uniformes exigidas por el poder, se argumentarían en la inicua limpieza de su presunta perversión, y así su desaparición ideada a la vez por el estado según las conveniencias del neoliberalismo.

Las cualidades que cobran las políticas culturales dentro del escenario chileno elaborado por el autoritarismo militar, no dejan de presentar en sí las marcas de la

(7.) *Arendt, Hannah: SOBRE LA VIOLENCIA. Dos.* Pág. 70. Traducción de Guillermo Solana. Alianza Editorial, S.A., 2005. Madrid, España.

violencia. Cisuras que se atisban tanto a nivel del significado mismo de la palabra *Cultura*, que de acuerdo a la definición de Panofsky referiría a “*esa agradable mezcla de saber y urbanidad*”(8.), y que concertadas desde la perspectiva del saber, se advierten por ejemplo en la reforma de 1980 para con la educación general básica, como asimismo en el componente ético, que abarca el sistema de creencias del estado, cimentado en la formación primaria del individuo. Reforma que se presenta como un elemento alienante para con lo que respecta la enseñanza universal dentro del medio escolar, con relación a todas las áreas del conocimiento, y que priva de contenidos relevantes al alumno, esencialmente en los planos de la historia, del pensamiento ideológico, filosófico o de las concepciones de lo humano, de las artes y el desenvolvimiento ético, en cuanto a la idea de libertad, igualdad, fraternidad o respeto. Es posible percatarse cómo en los “*Planes y Programas de Estudio para la Educación General Básica*” de 1980 (9.), se manifiesta de un modo latente -en lo concerniente a la ilustración de la Historia y Geografía dentro de los primeros y segundos años por ejemplo-, la exaltación del héroe como motivo referencial de las fuerzas armadas y su valor en la ilustración del hombre a través de los símbolos

(8.) Panofsky, Erwin: **EL SIGNIFICADO EN LAS ARTES VISUALES**. Introducción: **La historia del Arte en cuanto disciplina humanística**. Pág. 18. Versión castellana de Nicanor Ancochea. Alianza Editorial. Sexta reimpresión en <<Alianza Forma>>, 1993. Madrid, España.

(9.) En el **Programa de Historia y Geografía** pertinente al PRIMER SUBCICLO: 1º Y 2º AÑO EDUCACIÓN GENERAL BÁSICA, yace formulado el contenido enmarcado en base a “Sociedad, Historia y Geografía”, donde en el apartado 5., destaca como Objetivo General el: “*Identificar los símbolos patrios y reconocer figuras relevantes de la historia patria, efemérides y feriados nacionales.*”, y como objetivos específicos yacen manifestados el: “\_ Señalar la bandera, el escudo y el himno nacional como símbolos de nuestra nación. \_ Demostrar actitud de respeto hacia los símbolos patrios. \_ Identificar nuestra bandera como símbolo patrio y explicar lo que representan sus elementos. \_ Expresar a un nivel elemental el significado de algunas efemérides nacionales, identificando las figuras más relevantes relacionadas con ellas (5 de Abril, 21 de Mayo, 18 de Septiembre, 12 de Octubre, etc.). \_ Expresar el significado de algunas festividades religiosas oficiales.”. **Área de Experiencias. PLANES Y PROGRAMAS DE ESTUDIO PARA LA EDUCACIÓN GENERAL BÁSICA**. 20 de Mayo de 1980. **REVISTA DE EDUCACIÓN**. Ministerio de Educación. Santiago de Chile. Págs. 78-80.

patrios, reverberando el sentido alegórico de los signos e inscribiendo la equidad entre los iconos representativos de las glorias de un país, el carácter libertario o presuntamente libertario de quiénes los acompañaron o erigieron –vale decir las mismas fuerzas armadas-, y los receptores o alumnos, adentrados en su arquetipo de vida. Tornándose manifiesto el método didáctico perverso, de cómo se hacía uso de los símbolos patrios, en cuanto meros pretextos temáticos, para propulsar dentro del medio escolar, la sumisión, obediencia e impulso a seguir del niño, guiado por los representantes del poder institucional, sus normativas éticas, sus formas automáticas, su violencia instalada dentro de los establecimientos, acorde al “recibir órdenes y acatarlas”, y atacar sin atender a detenerse a evaluar una situación. De este modo, el ensalzamiento de los bellos emblemas, reprodujeron consigo un campo del vasallaje en el sustrato educacional, perpetuándose en la psiquis del estudiante durante su primer “amaestramiento”. Un campo de vasallaje sostenido por las diversas metáforas del poder y sus significados que podrían propender a tramarse de acuerdo a un siguiente esquema de ‘desglose semántico-azaroso’ y de reformulación hermenéutica afín a una sintaxis analítica. \_Lema patrio: “*Por la razón o la fuerza*” > \_Color Rojo de la Bandera: *Sangre derramada por los héroes patrios* > \_Estrella: *Poderes del Estado y carácter unitario de la República*. // Significantes elegidos a partir del desglose: \_“*Por la razón o la fuerza*” > \_“*Sangre derramada por lo héroes patrios*” > \_“*Poderes del estado y carácter unitario de la República*”. // Reformulación hermenéutica afín a una sintaxis analítica: “*El lema **Por la razón o la fuerza** sería el eje de justificación de la violencia, de la **sangre derramada**, por medio de la fuerza por los héroes patrios del ejército de Chile, por sus imágenes encarnadas en sus*

*líderes, en los poderes del estado de una nación autoritaria, en el carácter unitario u homogéneo de la República, en la estrategia propagandística que iguala el rango de su más reciente líder con el de O'Higgins, San Martín y Ramón Freire, como cita al Capitán General del Ejército, como figura inscriptora de los libertadores o del 'libertador'.*" Figura que de alguna u otra manera calza con los virtudes del *redentor*, o del salvador, por cuanto a que en su rol yace manifestada la gracia doble de la liberación. Doble, ya que en un sentido puede hallarse en la misma talla o nombre de quien libera a un pueblo, lo redime o purifica, emparejándose con la imagen del *Christos*, entramada de acuerdo a la perspectiva cristiana o a la iglesia católica, como sustento y aval del ejercicio del poder militar gobernante, bajo la prerrogativa del *redentor*. Y, por otra parte, en el sentido de la prescripción de la tortura y de la desaparición de vidas humanas, que llega a ser extrañamente comprendida o justificada, a través de la premisa cristiana del sacrificio, del inmolar o ser inmolado, del igualarse a Dios, a Jesucristo crucificado, o a los mártires de la cristiandad para su trascendencia, liberación o purificación. De este modo las víctimas del sistema, son ascendidas a la *dignitá* del sacrificio, y es el mismo dios quien las reclama, manifestando su mandato a través del rezo de aquellos hombres que otorgan el poder para cumplir el fuero celestial, embistiendo de ignorancia los fundamentos políticos de la violencia y las marcas del capital. Es pertinente así, citar a René Girard cuando expone: *"la operación sacrificial supone una cierta ignorancia. Los fieles no conocen o no deben conocer el papel desempeñado por la violencia. En esta ignorancia, la teología del sacrificio es evidentemente primordial. Se supone que es el dios quien reclama las víctimas; sólo él, en principio, se deleita con la humareda de los*

*holocaustos; sólo él exige la carne amontonada en sus altares. Y para apaciguar su cólera, se multiplican los sacrificios.*”(10.). Así, el sacrificio humano pasa a perpetuarse como elemento imprescindible del culto a la liberación política de la opresión, de la incluso “*ignorancia de la violencia*”, de la empresa ritual encomendada al ejército, de la purificación de un pueblo por orden de *Dios* o de *Pinochet*.

Es apropiado entonces referir a la problemática ya concertada en torno a la inscripción de los símbolos patrios en la psiquis del estudiante, y el sentido de reconocimiento y respeto para con éstos; más su asociación respectiva con los principios fundantes del sistema de creencias de una nación, a partir de iconografía Cristiana. Factores que permiten develar el encauzamiento conductual de la población por medio de la violencia ejercida a través del aspecto psicológico las imágenes, de la cruz, los lemas y los emblemas. Al concebirse dichas enseñas, como dispositivos de control, tendientes a la subordinación del ser humano y a la redención de la sociedad mediante el *necesario sacrificio de sus víctimas*, adscrito a la tendencia heterogénea de los ya citados *improductivos*. Inmolación eufemística del asesinato, el exilio y la tortura política sostenida por la milicia y la religión a partir de sus gallardetes, ceremonias y rituales, que dentro de la dictadura se exhibían como los estandartes de la trascendencia. De este modo, la alusión al sentido cultural del sacrificio como forma de legitimación del agravio hacia quienes el régimen militar apunta como enemigos ideológicos o materiales del estado.

(10.) *Girard, René: LA VIOLENCIA Y LO SAGRADO. I. El Sacrificio.* Pág. 15. Traducción de Joaquín Jordá. Editorial Anagrama. Cuarta Edición, Octubre de 2005. Barcelona, España.

La violencia, en la ya abordada problemática de la enseñanza escolar, se percibe además en los planes y programas de las asignaturas destinadas a ser impartidas dentro de la Educación General Básica; acotando a modo de ejemplo, la metodología de éstos en el área de las Artes. Donde, la privación y censura de contenidos se hacía explícita en la comprensión de la realidad y del arte mismo, en la interpretación de la vida y el medio, en el manejo idóneo del lenguaje artístico básico en relación con determinados motivos, y en la expresión libre de éstos a través de elementos visuales adecuados a su tiempo. Los surcos de la violencia yacían vivificados en el sistema de instrucción y de adiestramiento práctico de lo que se comprendería como la esencialidad de las Artes Plásticas, en donde el objetivo general estaría encauzado a suscitar estados de enajenación y ensueño en la psiquis del estudiante, mediante técnicas de observación y percepción táctil de texturas, objetos naturales y nimiedades de carácter anecdótico, con el fin de generar “atmósferas mentales” que permitían abstraer al alumno de su medio social y cultural, distanciándolo de lo real (11.). Conduciéndolo a recrear fenómenos ilusorios a partir de la fantasía o del uso de la phantasiai, que lo desarraigaba de su virtud prosaica, de su reconocimiento con su medio social, con su historia inmediata, con los sucesos políticos de su tiempo, y con el lenguaje contemporáneo de las artes asido a su experiencia y edad, en referencia

(11.) En el Programa de Artes Plásticas aparecen mencionadas actividades como: -Primer Subciclo (1° y 2° año)-“\_ **Observar con todos los sentidos (mirar, tocar, oler, y si corresponde escuchar y gustar por ej.: \_arena y tierra \_palos, semillas, conchitas de diferentes aspectos.(...)\_ Observar el cielo, su forma de bóveda, colorido y tonos.(...)\_ Dibujarse, en tamaño natural mirando su rostro en el espejo y sin mirar el papel. Agregar un fondo que exprese sus gustos y aficiones.(...)** –Segundo subciclo (3° y 4° año)-\_ **Observar las líneas más simples de figuras sencillas: una bicicleta, un payaso, un gato, una bruja sobre una escoba, etc. \_ Observarse con detención y reflexión, usando un espejo. Imaginar: \_lo que me gustaría ser cuando grande \_mi sueño dorado \_cómo me veo enfrentando un ejército de hormigas.(...)\_ Observar láminas o diapositivas de arte chino o japonés.(...)\_ Mostrar rápidamente y casi sin comentar, obras de arte universal y nacional.** –Segundo ciclo: Educación General Básica 5° y 6°-\_ **Observar frutas por fuera y por dentro, usando todos los sentidos y**

con su apertura al campo cultural-; y asimismo con su vida. De este modo cabe citar algunos criterios develados en la Introducción del Programa de Artes Plásticas para la Educación General Básica de 1980, cuando en éste yace explicitado que: *“el profesor debe considerar que los grandes objetivos de la asignatura de Artes Plásticas son desarrollar la capacidad de observar e imaginar; desarrollar la capacidad, las habilidades y destrezas que le permitan expresar (...) lo observado y lo imaginado; y por último –y no lo menos importante- desarrollar la capacidad de apreciar la belleza de la plástica nacional y universal y recrearse en su contemplación. Solamente teniendo presente continuamente estos objetivos logrará apuntar a lo medular del quehacer del niño, evitando detenerse en lo adjetivo e insustancial. (...)*

*Por último, el programa refleja un espíritu. Si el profesor se identifica bien con su espíritu podrá fácilmente adaptarlo, enriquecerlo y transformarlo en el instrumento de trabajo que deseamos que sea.”(12.)*

La enunciación pertinente al concepto de belleza en torno a la plástica nacional y universal y el sentido del “recrearse a través de la contemplación” de aquellas obras que porten en sí dicha cualidad, aduce estar plenamente abocado a la concepción de “Lo bello” de la producción artística de la antigüedad, en cuanto a la función estética que cumplía la obra de arte y que consistía en propulsar sentimientos placenteros en el receptor -que lo redimían a la vez de su rutina dolorosa-. Es de este modo como los

*distinguiendo formas, textura, colores y tonos.(...)\_ Dibujar y pintar, en grupos de seis alumnos, secuencias de Historia de Chile, Historia Sagrada, poemas (La Araucana), etc.(...)\_ Observar diapositivas o láminas de pinturas clásicas, realistas (a esta edad no se entiende el arte abstracto) seleccionadas por temas: naturalezas muertas, flores, frutas. (No comentar.) -7º y 8º Año-\_ Realizar trabajos similares a los sugeridos para los años anteriores.(...)\_Realizar creaciones colectivas sobre un mismo papel, distribuyéndose el trabajo.(...)\_Dibujar al natural sin mirar el papel. PLANES Y PROGRAMAS DE ESTUDIO PARA LA EDUCACIÓN GENERAL BÁSICA. 20 de Mayo de 1980. REVISTA DE EDUCACIÓN. Ministerio de Educación. Santiago de Chile. Págs. 121-134.*

(12.) *Ibid.* Op cit. Pág. 120.

parámetros pertinentes al “Juicio de gusto kantiano” y al idealismo subjetivo que lo caracterizaba -en torno a la definición de lo Bello como sensación de agrado-, expone su primacía en la enseñanza del arte escolar dentro de la dictadura, a la que se sumaba además la teoría del *Einfühlung* (13.), cuya estructura se basaba en la adecuación perceptual, emotiva y psicológica del receptor con la obra misma, donde el sentido de la observación del motivo artístico, conforma una sola unidad con la imagen, mediante el dato sensible que la expresión visual representaba. Cabe asimismo acotar cómo la lectura e interpretación analítica básica de un trabajo artístico, en cuanto método de enseñanza del arte dentro de los establecimientos escolares, era concebida como una herramienta inadecuada para la formación primaria del estudiante por parte del Ministerio de Educación, siendo ésta prácticamente anulada. Es entonces como en el apartado de los Planes y Programas de Estudios de la enseñanza de las Artes Plásticas en Sexto Básico se distinguía enunciado: “*Observar diapositivas o láminas de pinturas clásicas, realistas (a esta edad no se entiende el arte abstracto) seleccionadas por temas: naturalezas muertas, flores, frutas. (No comentar.)*” (14.)

De esta manera, el retrotraerse a la definición kantiana de lo bello en el arte, resultaba ser el ejercicio más adecuado para entender el modo en como la educación artística era ejercida en los colegios, al transcribir lo que dicho filósofo exponía en la siguiente cita:

“*Cuando el arte, adecuado al **conocimiento** de un objeto posible, ejecuta los actos*

(13.) *Einfühlung*: empatía o simpatía simbólica, compenetración sensible del receptor con la obra, quien logra hacerse uno con ésta.

(14.) **PLANES Y PROGRAMAS DE ESTUDIO PARA LA EDUCACIÓN GENERAL BÁSICA**. 20 de Mayo de 1980. **REVISTA DE EDUCACIÓN**. Ministerio de Educación. Santiago de Chile. Pág. 128.

que se exigen para hacerlo real, es **mecánico**, pero si tiene como intención inmediata el sentimiento del placer, llámase **arte estético**. Éste es: o arte **agradable** o **bello**.”(15.) Dicha acepción, posibilita el alcance del “espíritu” que el programa de la enseñanza de las artes revelaba, y que –concibiéndolo desde una perspectiva hegeliana- no es otra cosa que “la representación del espíritu del estado”, en donde las marcas de la violencia se impregnaban en el desarraigo de toda metodología tendiente a desarrollar una incipiente virtud crítica o reflexiva dentro de la educación, en referencia con el lenguaje del arte, la sociedad y la vida. Y que por el contrario conducía al individuo a vivenciar estados de enajenación o sinestesia por medio de la “bella forma”. Enajenación que en una variable extrema, incluso podría confundirse con las primeras marcas, acercamientos, indicios o irrupciones del imaginario del niño en los estratos de la locura, presentándose a la vez como una herramienta de control, destinada a adormecer la psiquis del estudiante y de abstraerlo de su realidad.

El prefijo de “*lo bello kantiano*”, el *Einführung* y “*la forma clásica-racional-figurativa*”, se descubrían además dentro de la escena artística exhibitiva o museal de la época como los ejes estéticos demarcatorios del arte avalado por la institución, donde la pintura de género de cualidades realistas, la iconografía costumbrista de carácter mimético, la escultura y el grabado tradicional, pasaban a constituirse en los referentes de la plástica chilena. Los que representaban a la vez el “*espíritu del estado*” en cuestión, y que recordaban el esquema del nacionalsocialismo, cuando éste enarbolaba en la escena alemana de antaño el ideal Neoclásico como ideal

(15.) Kant, Immanuel: **CRÍTICA DEL JUICIO. Del Arte Bello**. Págs. 259-260. Edición y Traducción de Manuel García Morente. Colección Austral. Editorial Espasa Calpe S.A. Octava edición, 1999. Madrid, España.

artístico y forma representativa del “*espíritu ario*”, desmantelando o desterritorializando la expresión vanguardista y el programa social de la Bauhaus de Weimar de sus presentaciones artísticas. Antecedente que operaba como modelo dentro del gobierno de corte “*fascista*” comandado por el general *don A. Pinochet*, en el cual la institución arte desatendía la riqueza formal y rupturista del lenguaje artístico contemporáneo, suscitado en la escena de los sesenta y setenta (Balmes, Martínez Bonati, Barrios, Nuñez, Brugnoli, Errázuriz, etc., -por citar a algunos-), y buscaba inspirarse en la producción simbólica del siglo XIX y principios del siglo XX, para llevar a cabo su proyecto cultural. Donde las temáticas históricas, heroicas, folclóricas, paisajísticas o costumbristas, pasaron a erigirse como la raíz ideal común del arte en Chile. Antecedente que salvaguardaba los principios gubernamentales del estado, de acuerdo al rol fundante que desempeñó las fuerzas armadas chilenas en la conquista de la independencia y la conformación territorial de la nación, sus costumbres, su folclor, su urbe y su paisaje. Así el carácter de las producciones visuales, por cuanto a que en éstas, en sus temas y contenidos, podían verse reflejadas las acciones heroicas del militarismo, su presencia a través del espacio paisajístico y costumbrista que era a la vez su *motivo*, su *empfindung* y su inspiración. Desde esta perspectiva, correspondería evocar la definición trazada por Giulio Carlo Argan en torno al concepto de “*motivo*”, con relación a su posible analogía semántica con la “*empatía simbólica*” (*empfindung*) o la idea de lo bello sostenida por Kant.

“*Motivo* –escribió Argan- es *solicitud, estímulo: lo que cuenta no es la naturaleza* -o, el objeto-, *sino el sentimiento de la naturaleza*”, o el sentimiento que proviene del objeto (16.). De este modo, el arte académico tradicional exhibe en sí el *empfindung* del

estado autoritario, donde la obra artística representaba el espíritu de la historia militar en la plástica, en el lenguaje visual y en el tiempo.

Transponiendo la definición hegeliana del espíritu, cabe establecer que –parafraseando a Hegel–: “*el espíritu (...) no es una abstracción de la naturaleza humana, sino algo enteramente individual, activo, absolutamente vivo; es una conciencia, pero también su objeto. La existencia del espíritu consiste en tenerse a sí mismo por objeto.*”(17.) Así, es posible develar cómo las fuerzas armadas en la efigie de su portavoz -*el capitán general don A. Pinochet*- y a través del poder político, social y cultural que ejercían, izaban su “auto-invocada” *areté, dignitá, linaje y legado* ante el pueblo de Chile, mediante los estatutos de control de la enseñanza de las artes, logrando trazar de un modo protagónico su hegemonía histórica. Acción que denotaba la manera en que se tenían a sí mismas por objeto, instituyendo lo que Hegel denominaba “*su espíritu*”. Hecho que les permitía solventar su esencialidad ética, su marcha sangrienta, y que les posibilitaba ostentar de un rol significativo dentro de la población, un presunto rol digno de ser emulado, conmemorado y legitimado, y así también simbolizado por medio de las imágenes en las cuales se reflejaban y que a la vez les posibilitaban y representaban.

Es de este modo como los cánones estéticos tradicionales representativos, que determinaban los paradigmas visuales de la plástica chilena avalada por el

(16.) Argan, Giulio Carlo: *EL ARTE MODERNO Del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*. Capítulo primero: *Clásico y Romántico. Las Obras: Corot y Théodore Rousseau*. Pág. 53. Traducción: Gloria Cué. Ediciones Akal, 2ª edición, 1998. Madrid, España.

(17.) Hegel, G. W. F: *LECCIONES SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA UNIVERSAL. II. LA IDEA DE LA HISTORIA Y SU REALIZACIÓN. 1. La Idea. b) El concepto del espíritu*. Pág. 41. Traducción del alemán por José Gaos. Ed. Revista de Occidente. Primera edición argentina, 1946. Buenos Aires, Argentina.

autoritarismo, gozaba de atributos formales que de un modo acomodaticio eran entrelazados con la retórica fascista. Acontecimiento que quedaba demarcado en el mismo programa cultural del estado, donde la ecuación “arte, milicia e historia” conformaba una sola unidad semántica, de igual manera como se manifestaba en el fascismo o nacional socialismo alemán, acorde a programas culturales específicos. No es menor recordar –a modo de ejemplo- la “*Primera exposición itinerante: 200 años de pintura*”(18.), organizada por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación en 1977, cuyos textos fueron escritos por Enrique Solanich Sotomayor, y que reunía obras de la época de La Colonia hasta paisajes pintados por Pablo Burchard, destacándose en ésta, artistas como: José Gil de Castro, Carlos Wood, Mauricio Rugendas, Raymond Monvoisin, Ernesto Charton de Treville, Manuel Antonio Caro, Thomas Somerscales, Orrego Luco, Pedro Lira, Alfredo Helsby, Valenzuela Puelma, Valenzuela Llanos, Juan Francisco González, Agustín Abarca, entre otros; quedando relegada toda expresión pictórica contemporánea desarrollada a partir de la segunda mitad del siglo veinte (Grupo Rectángulo/Forma y Espacio, Grupo Signo, etc.). Por otra parte, la revista de educación *Apuntes* (19.) -por ejemplo-, lanzada en 1984, y destinada a brindar apoyo al desarrollo del trabajo

(18.) En los diversos apartados que conforman los textos teóricos escritos por *Enrique Solanich Sotomayor* para la exposición “*200 años de pintura chilena*”, yacen expuestos los siguientes enunciados temáticos: **\_Significado del Arte de la Colonia, \_La Pintura Colonial, \_El Artista de la Transición** (José Gil de Castro), **\_La Generación de Pintores Europeos, \_Un pintor inglés y otro Bavaro** (Carlos Wood, Mauricio Rugendas), **\_Incorporación del Neoclasicismo** (Raymond Monvoisin), **\_La tentativa costumbrista** (Charton de Treville), **\_Un primer pintor nacional** (Manuel Antonio Caro), **\_La creación de la Academia de Pintura, El paisaje y la creación pictórica, Cuatro pintores señeros, \_El Maestro auténtico** (Juan Francisco González), **\_El siglo veinte, \_La generación del trece, \_Dos pintores avezados** (Camilo Mori, Herminia Arrate), **\_Un pintor solitario** (Pablo Burchard). Otro punto a destacar, en lo concerniente al catálogo de la muestra, es el aviso publicitario que aparece en la última página y que corresponde al **Banco de Talca**, en donde aparece el siguiente lema: **“Colaboramos a mantener y difundir el acervo cultural de Chile porque tenemos**

estudiantil en la Educación Básica y Media, contemplaba semanalmente en su página delegada al área de las artes, los nombres ya citados de la plástica convencional junto a obras de dichos autores, agregándose el de la escultora Rebeca Matte y de un modo excepcional, el de Marta Colvin.

Teniendo en consideración dichos antecedentes, es posible también sumarle a éstos el de la exhibición de la producción visual de Juan Francisco González en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1976, y el de la Exposición *El Arte y la Banca* en el mismo museo en 1980 (20.). Sin embargo, dos referentes de extrañeza sobresalen en esta última muestra, se trata de las figuras de Nemesio Antúnez y Gracia Barrios, opositores a la dictadura militar que viabilizan develar la atmósfera vivenciada insólitamente por la producción artística joven entre 1977 y 1982, en donde de un modo casi incomprensible, fueron premiados y avalados por la crítica oficialista del régimen (21.), los trabajos de varios exponentes de la resistencia, que rompieron con la especificidad de las artes y la literatura, permitiendo la apertura de éstas al campo cultural. Dentro del desfile de nombres que subieron al proscenio de la crítica representativa del poder autoritario, para recibir excepcionalmente la medalla de

**un buen espíritu**". Catálogo *200 AÑOS DE PINTURA CHILENA PRIMERA EXPOSICIÓN ITINERANTE*. Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Imprenta Printer Ltda., 1977. Santiago de Chile.

(19.) **Apuntes. Material Didáctico Complementario y de consulta de la educación chilena, elaborado de acuerdo con los programas oficiales.** (Of. Ord. N.º 05/111, 1984. Ministerio de Educación). Impreso en offset en los talleres de El Mercurio S.A.P. Santiago, Chile.

(20.) Cabe destacar que en el catálogo de la exposición, aparece adscrita excepcionalmente una breve reseña de la pintura *El Velorio* de Gracia Barrios junto a las obras de Augusto Gordon, Valenzuela Llanos, Ramírez Rosales, Pedro Luna, Pablo Burchard, Pedro Lira, Álvarez de Sotomayor, Claudio Bravo, J. Francisco González, Orrego Luco, José I. León; quedando eximida toda referencia a la obra del también expositor Nemesio Antúnez. En dicha muestra también fueron exhibidos los trabajos visuales de los pintores contemporáneos Mario Toral, Carlos Ortúzar, Gonzalo Cienfuegos, Benito Rojo, Gilda Hernández, Luis Hernán Silva. En torno a la reseña pictórica de Gracia Barrios, en esta yace inscrita: "*A fines de la década del 50, el ambiente artístico chileno es remecido por nuevas ideas*

honor por su “contemporáneo y distinguido esteticismo”, resaltaban Francisco Smythe, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Lotty Rosenfeld-Diamela Eltit, Juan Castillo, Raúl Zurita, entre otros. Exponentes claves de la “Avanzada” -transcribiendo el concepto identitario con el cual denominó Nelly Richard a aquella escena neovanguardista y postvanguardista antagónica al fascismo dominante, que buscaba entrelazar lo político y lo estético desde una hermenéutica de la crisis, asumiendo la fractura del cuerpo de Chile como un campo metafórico, que posibilitaba a la vez la inserción de las artes en la experimentación formal, y asimismo la ruptura con la autonomía de los discursos y su ampliación hacia una crítica cultural, en la que se hacía realce del calificativo de *emergencia* para con sus propias formas *poiéticas*-. Exponentes que creyeron acertar -de un modo utópico incluso- en el hecho de que si confrontaban transversalmente los cánones tradicionales de la representación, rompiendo con sus fórmulas; que si dismantelaban toda sintaxis homogénea del pensamiento impositivo a través de los desplazamientos de significante; si se abstraían de toda norma del lenguaje, mediante vías libertarias y metafóricas de la producción y expresión, que pudieran expandir y conducir nuevos

*estéticas y plásticas, cuyo origen provenía del Informalismo. Se buscaba una expresión de intensidad pura por mediación del gesto y por la abundancia de materia plástica. Gracia Barrios (1927) sintió, conjuntamente con otros artistas jóvenes, el estímulo de esta proposición que transgredía los límites formales de la pintura. No obstante, ella rehuyó aquellos aspectos de la actitud informalista que tendían a lo inorganizado, a lo no premeditado y al distanciamiento con el dato figurativo. Nunca abandonó la figuración, vinculándose con el hombre, con la vida y con los problemas contingentes de la historia.” (El Arte y la Banca. Exposición en homenaje de las instituciones financieras en el Centenario del Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, 1980. Exposición organizada por la Corporación Amigos del Arte y la Asociación de Bancos e Instituciones Financieras de Chile, Asociación Gremial).*

(21.) En su libro *MÁRGENES E INSTITUCIONES Arte en Chile desde 1973*, Nelly Richard explicita: “Durante el período del auge cultural y económico de las Bienales Universitarias, de los Concursos de la Colocadora Nacional de Valores y de las Becas de los Amigos de Arte (...), las obras de la “avanzada” fueron generalmente admitidas y hasta premiadas por jurados que parecían haberse

imaginarios; estarían rompiendo a la vez con los enclaves culturales del discurso oficial mismo, con el autoritarismo y la represión. Mas, aquellas poéticas revolucionarias de *la forma*, irradiaban consigo los atisbos del propósito de libertad o ideal de libertad, que incluso llegaría a calzar de manera inaudita o adecuadamente distorsionada con el objetivo primario de la dictadura, en cuanto al sentido del “*liberar*”, que remitía a “*liberar* al espíritu de Chile” de la enfermedad del Marxismo, por medio de la producción neo-liberal, de la *libre competencia* y el *libre* mercado transnacional. Otras formas de “*libertad*”, contrarias tal vez a la de la liberación estética, pero que en la contemporaneidad de las inscripciones visuales, se cohesionaron en una misma “marca corporativa”, sustentada en los programas *liberales* del gobierno autoritario del general *don A. Pinochet*. Es entonces como se demostró la victoria ideológica del poder “capitalista-militar”, mediante el aplauso para con aquella producción simbólica que desde la perspectiva de la resistencia, se podría articular como una de sus principales enemigas, pero que desde una perspectiva neoliberal, eran el icono de la victoria del poder fascista capitalista y su recurso demostrativo, usado para enseñar cuan amplia era la tendencia del régimen de integrar formas libertarias coherentes con el discurso de libertad propio de la milicia.

*dejado influenciar por los criterios de arte internacional*”. Cita también Nelly Richard palabras expuestas por Justo P. Mellado en su “*Ensayo de la interpretación de la coyuntura plástica*” pronunciado en el Taller de Artes Visuales en 1983, cuando éste último expone: “*A juzgar por la tercera ronda del Salón de Gráfica (U.C.) que “muestra el sólido esfuerzo de investigación de los artistas nacionales” (Revista HOY), el sentido común de los jurados chilenos se ha dejado permear por los efectos de la crisis y ha tenido que aceptarla como criterio y condición misma del desarrollo del arte contemporáneo*”. N. Richard también refiere a “*Ciertas tomas de posición individuales adoptadas por Ignacio Valente en el Campo literario y por Waldemar Sommer en el campo artístico, ambos críticos del diario El Mercurio (...) –y que- La consagración de Raúl Zurita –desde el libro Purgatorio hacia delante- en las páginas de El Mercurio, se debe al desbordante entusiasmo de su crítico oficial, Ignacio Valente, hacia una obra de la que rescata tendenciosamente su mensaje humanista-cristiano (las “resonancias bíblicas de su lenguaje”(Valente)*”. Págs. 26-33. (**Márgenes e Instituciones Arte en Chile desde 1973. Elipsis y Metáforas. Escena de Avanzada y Sociedad. Documento FLACSO N° 46.** Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile, Noviembre 2007.)

Es así también como se torna propicio invocar las palabras de Benjamin Buchloh al momento en que éstas refierían a que: “*los modos de producción estética pueden desgajarse de sus contextos y funciones, y ser utilizados para mostrar la salud y el poder del grupo social que se ha apropiado de ellos.*”(22.)

Así, es meritorio preguntarse si ¿se podría revelar entonces el carácter funcional de la obra artística de la “*Avanzada*” en torno a los ideales políticos del estado, sumándose ésta de un modo casi inconcebible a un posible correlato con el discurso del poder, y convirtiéndose siniestramente así, en un mero elemento utilitario de una retórica fascista?, o ¿se podría adherir a un papel que buscaba reforzar un proyecto gubernamental y encaminar su pretensión de continuidad, utilizando a la producción visual como un medio más para llegar a su fin?, y ¿podría instituirse “la inscripción rupturista de la neovanguardia chilena” como un mero engaño articulado en base a la preservación y legitimación del régimen dictatorial, y del capitalismo transnacional puesto en marcha por éste?. ¿Podría ser concerniente rescatar nuevamente a Buchloh cuando exponía que: “*La primera función de estas re-presentaciones culturales –de la Nueva Escena Chilena- es la confirmación del hieratismo de la dominación ideológica*”(23.), una dominación ideológica encauzada a través del pacto “*Dictadura/Capital*”, por medio del arte, y la *apertura* de sus formas?.

Si las preguntas abren paso a elucubraciones de carácter teórico o crítico, lo certero es que la violencia denotada en la plástica nacional, se articulaba en el miedo

(22.) Buchloh, Benjamin: *Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea. El carnaval del estilo.* Pág. 120. En *ARTE DESPUÉS DE LA MODERNIDAD Nuevos planteamientos en torno a la representación.* Brian Wallis ed. Traducción: Carolina del Olmo y César Rendueles. Ediciones Akal, S.A. 2001. Madrid, España.

(23.) Ibid. Op. cit. Pág. 124.

propagado en el circuito cultural, para con aquellos creadores visuales que se amparaban en la noción “*Arte/Vida*” o en el *Arte comprometido con la acción social* bajo la consigna ideal de lo humano, de los derechos universales del hombre –y la mujer-, o de las ideas de “*libertad, igualdad, fraternidad*”, reinterpretadas desde el materialismo histórico de Marx y Engels, cohesionado con la problemática estética del artista rupturista.

Cabe señalar la organización magistral de los estamentos políticos del gobierno autoritario, liderado por el general *don A. Pinochet*, en relación con la efectividad de los dispositivos irracionales de la violencia, detonados dentro del terreno gubernamental. Dispositivos que de un modo paradójico o absurdo, eran racionalmente pensados en cuanto a su aplicación como mecanismos de control, de obediencia, y de dominio sobre la población, siendo avistados sus efectos tanto en el plano social, económico y cultural. Efectos que recordaban la inscripción del filósofo existencialista Albert Camus, cuando pronunciaba que: “*la tragedia –se visualizaba mediante lo cotidiano y lo absurdo mediante lo lógico*”(24.), presentándose así la violencia en el medio banal del sujeto, fomentando o generando su crisis; o participando de su tragedia a partir de la concreción idónea del lenguaje del “sin sentido”. Un sin sentido relacionado con lo pulsional, lo instintivo; con las marcas de la alienación, o enajenación. Un sin sentido lejano a toda forma de comprensión o entendimiento humano, un sin sentido distante de la razón, y de aquel valor que provee al hombre de su esencialidad suprema: su *humanitas*; que con entusiasmo los

(24.) *Camus, Albert: EL MITO DE SÍSIFO. La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka.* Pág. 132. Traducción de Luis Echávarri. Editorial Losada, S.A. 2004. Buenos Aires, Argentina.

filósofos de la antigüedad aclamaban y que –evocando a Panofsky- “*Significaba así la cualidad que distinguía al hombre no sólo de los animales, sino igualmente, y en mayor grado, de quienes pertenecían a la especie **homo** sin que por ello haya de merecer el calificativo de **homo humanus**, o sea del bárbaro (...) falto de pietas y (...) respeto por los valores morales*”(25.).

De este modo, pensar en dispositivos racionales de la violencia destinados a la anulación del ser; significaba concebir el sin sentido, el absurdo y lo siniestro dentro de la psicología del poder –que los construía, producía y ponía en funcionamiento-. Así aparecen también, los rasgos de aquello “in-comprensible” comulgando con los signos de la barbarie y de lo lógico en la psicología de la milicia, que bajo el aprendizaje autómatas de la agresión –que generaba el trauma-, inscribía su instrucción en la población de acuerdo a su propio aprendizaje: “agrediendo y produciendo traumas”. Es de esta manera como la epifanía del *unheimliche*, permitía traducir las marcas de la violencia irracional en los parajes de lo humano y su conciencia. Donde, las huellas de *lo reprimido* se postulaban como el legado del terror, como *lo traumático* a través de los sistemas operacionales inteligentes de carácter autómatas y funcional, originados por la mente bélica para ser aplicados en la población. Sistemas operacionales convertidos metafóricamente en máquinas de tortura, en *máquinas siniestras* que reproducían eficazmente *el trauma* en las zonas y cuerpos en donde éstas eran administradas, generando asimismo un radio de frecuencia de enajenación y destrucción de carácter incuantificable, y así la fobia en la ciudadanía.

(25.) Panofsky, Erwin: **EL SIGNIFICADO EN LAS ARTES VISUALES**. Introducción: **La historia del Arte en cuanto disciplina humanística**. Pág. 18. Versión castellana de Nicanor Ancochea. Alianza Editorial. Sexta reimpresión en <<Alianza Forma>>, 1993. Madrid, España.

Índices de la mente escindida, de los efectos psíquicos del fascismo sostenidos por el capital. Índices de lo *esquizo* que se instalaba como paradigma del desenvolvimiento humano, irradiando su hálito en los tramos de la actualidad. Índices que posibilitan pensar hoy en día en la propagación del miedo cuando Adorno reparaba en “*Como la locura del nacionalsocialismo se manifestaba hoy por hoy abiertamente en el miedo justificado a nuevas catástrofes, -y- estimulaba aún más su propagación.*” (26.), avistándose en la atmósfera postdictatorial del territorio de Chile, en cuanto al pavor del retorno de formas opresoras o del autoritarismo marcial, y avistándose también en las huellas inalterables de su herencia, en la herida aún vigente dentro del medio cotidiano y real, en el trauma repetido y perpetuado en las formas fascistas institucionales de la actualidad.

(26.) Adorno, Theodor: **ENSAYOS SOBRE LA PROPAGANDA FACISTA Psicoanálisis del antisemitismo. La Teoría Freudiana y los esquemas de la propaganda fascista.** Pág. 64. Traducción del inglés de Marcos Cánovas. Traducciones del alemán de Wenceslao Galán y Adán Kovacsis. Paradiso Ediciones. 1ª edición, 2005. Buenos Aires, Argentina.

### III. “Arte-Violencia”, Neovanguardia y Resistencia estilística:

#### Eltit, Metáfora y Sangre como “Ensayo General”.

*“Olvidando que hemos recorrido este país  
miserable con el nombre cruzado sobre el  
pecho en letras de stras, el nombre del  
mismo país que nos condenó. Marginados de  
toda producción, ilusamente nos separamos  
para enjuiciar las fundaciones. (1.)*

La imagen de la desterritorialización como símbolo de la violencia, se descubre en la poética de Diamela Eltit a través de la *cisura del desarraigo* desdoblada en inscripción narrativa, en fulgor lingüístico de la letra, o sintaxis formal de una trama argumentativa, articulada de acuerdo a las minúsculas dislocaciones del signo que ya preveen los más exorbitantes tratamientos del significante en cuanto al desmembramiento, resistencia e insubordinación de la palabra y el *cuerpo*, frente a las normas literarias, culturales y políticas impositivas. De este modo los conceptos pluralizados: olvido, país/miserable, condena, marginalidad, inscriben la riqueza semántica, las transformaciones, disociaciones y re-estructuraciones sígnicas, que fundan el paisaje estético de D. Eltit, su pulso *escritural* y *corporal*, denotando la lucidez conciente con la que la escritora y artista de *Avanzada* se hizo partícipe de los acontecimientos de su tiempo, comprendiendo su posición marginal, desde la rebeldía que la asistió para con toda forma de obediencia y subordinación esteticista.

(1.) Eltit, Diamela: *Lumpérica*. 6., 6.2 Los grafitos de la plaza. Pág. 142. Editorial Planeta Chilena S.A. Tercera Edición, Abril de 1998. Santiago de Chile.

En una entrevista realizada por Juan Chapple Clavijo, Diamela expone: “yo tengo un punto político de escritura. No de política partidaria, sino que de políticas literarias, de mantenerme en formas minoritarias. Me interesa hacer todavía una escritura revolucionaria, no en el sentido sesentista del término, sino que de revoluciones por minuto, como en una licuadora, mezclar materiales, géneros, sentidos, torcer lo que es el sentido común (...) la lengua, (...) la normativa de esa lengua.”(2.)

Así, su postura se gesta desarraigándose de los cánones institucionales de la producción simbólica, que comulgan con el discurso del poder, creando una concordancia estética con aquella *otra* marginalidad, la social, psicológica, lingüística. Con aquella marginalidad encarnada en los espacios poblacionales *desterritorializados* del campo de la producción capitalista, mediante la violencia ejercida por los mecanismos opresivos del poder, que al considerar que ésta no cumplía con los méritos, exigencias y ordenanzas erigidas por la economía neoliberal, y al presentar o reflejar tal vez, los síntomas parasitarios de la insubordinación o rebeldía, la castigaba a una lenta putrefacción en su mismo emplazamiento o contra-emplazamiento como lugar de vida. De este modo si un sujeto era desplazado desde el centro capitalista transnacional, a los márgenes improductivos de éste, terminaba encauzándose y transformándose violentamente su perfil en el de la especie repudiada, nómada, heterogénea, agravante. En el *lumpen*, que de un modo siniestro, era segregado por el autoritarismo, con el fin de seguir avalando y justificando la violencia opresiva del poder. De esta manera Diamela Eltit construyó una poética que

(2.) En la entrevista: **DIAMELA ELTIT Y LAS ERRANTES MAQUINARIAS DEL JUEGO**

Por: Juan Chapple Clavijo.

[www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/06/vida/diamela.htm](http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/06/vida/diamela.htm)

encontró en los espacios marginales de la ciudad, en “*los –sujetos- asediados por la norma, los que la ley expulsa para siempre y que desde lejos enarbolan su pequeña épica de sobrevivencia*”(3.), su inscripción representativa, decorada por la nitidez reverberante del vacío, el descentramiento y la *desterritorialización*. “Borraduras de sujetos” que *develaban* metafóricamente la fragmentación; “borraduras de sujetos” que Eltit presentaba estéticamente como sus iguales, su propósito, su anhelo de confesión, su alter ego y su alegoría del dolor. Como los referentes identitarios de un lenguaje articulado en base a la incrustación de la violencia en el cuerpo simbólico de Chile, de la violencia avistada en el desmembramiento social, político y cultural; en el miedo, castigo y persecución, y que de alguna u otra manera conformaba la exposición alegórica de la herida y la sangre en cuanto temática propia de su imaginario y de su peculiar esteticismo. De este modo cabe rescatar la dicción de la escritora y artista de *Avanzada* cuando pronunciaba: “*Me ha interesado trabajar la sangre como violencia, como fluido, como conexión, como corazón tum-tum-tum, el corazón, bombeando Es un tema duro de trabajar, cómo explicarte... es inacabable, porque tiene que ver con la herida, con la vida, con la muerte, tiene que ver con el cuerpo*”(4.)

El cuerpo, pensado así como un sistema de signos, se instalaba además como el motivo y lenguaje de la existencia, develado a través de su fisiología, pulsiones, sonido de sus pulsaciones, del “re-salto” de sus músculos, de la epifanía de sus

(3.) Palabras de María Eugenia Brito expuestas en su artículo *SUPERPOSICIONES, MANCHAS Y FRAGMENTOS EN LA ESCRITURA DE DIAMELA ELTIT Y PAZ ERRÁZURIZ*. (Por: María Eugenia Brito) [www.letras.s5.com.archivoeltit.htm](http://www.letras.s5.com/archivoeltit.htm)

(4.) En la entrevista: *DIAMELA ELTIT Y LAS ERRANTES MAQUINARIAS DEL JUEGO* Por: Juan Chapple Clavijo. [www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/06/vida/diamela.htm](http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/06/vida/diamela.htm)

fluidos, de la expresión de su dolor, su dislocación fonética, sus lapsus y su escritura. El cuerpo contemplado asimismo en la poética de Eltit, figuraba en la inscripción imponente de un cuerpo nómada, atravesado por su naturaleza, por los flujos que lo discurren y lo exceden sin poder ser medidos o controlados en su cauce. Por los registros del grito en cuanto sonido que aparece sin poder ser ecualizado y ajustado; por la expresión de la “*loca furia*” -tomando una acepción de Hannah Arendt- o del dolor, que nacen y perecen en un instante sin poder ser regulados. Por el recorrido externo de la sangre o la dimensión de la herida, que se manifiesta sin ser subordinada a tamaño o proporción. Por la emisión vertiginosa o erosionada del habla, sin poder ser ésta premeditada, prevista, o bosquejada, antes o al instante de su pronunciación.

*El flujo, el bombeo y el surco expresivo del cuerpo y su órgano* se exhiben así como la irrupción de la vida, la muerte, la violencia, los estados de alerta corporal, la palabra imprecisa; situándose como referentes ajenos a toda normativa conductual, moral, educativa, lingüística. Permitiendo concertar mediante su aparición, la esencia natural del “animal-humano”, distante y distinta de toda forma socializada, de todo cuerpo burocratizado, de toda regla de comportamiento o adiestramiento político, económico, religioso, social y cultural, de toda ordenanza que se deja caer sobre el cuerpo. *Flujo, bombeo y surco expresivo del cuerpo y su órgano* que a través de su dicción, marca, o desplazamiento, se postula asimismo como el signo de la transgresión y la resistencia ante los mecanismos descentradores del *ser*, ante los dispositivos alienantes, que someten incluso su lenguaje, mediante el *deber ser* de la expresión. Mecanismos descentradotes del *ser* que terminan convirtiendo al ser humano en sujeto. Cabe de este modo citar a Michel Foucault cuando exponía que:



*Tomuer zasqui gadi: oma  
gadi: dio-o  
DIJO: "OH DIOS"  
lema:  
Ne Im Sisatxe On Arbah Nodrep Arap Solle."*(6.)

Así, el Cuerpo-escritura se repliega a través del “*desdoblamiento o diferenciación del sujeto en el lenguaje*”(7.) -como habría dicho Deleuze-, y advierte además del emplazamiento rizomático de los puntos de vista de la narración, de la presencia metonímica de la segunda persona, de la primera persona, la primacía del *habla* heterogénea o delirante en la sintaxis des-compuesta de la imagen y la voz. Signos que posibilitan rescatar la expresión de Derrida, pertinente de esta manera a la narrativa de Diamela Eltit, cuando exponía que: “*Lo que es –o resulta- insoportable y fascinante es esta intimidación que mezclaría la imagen con la cosa, la grafía con la fonía, hasta un punto tal que por efecto de espejo, de inversión y de perversión, el habla aparece a su vez como el speculum de la escritura*”(8.). El habla subvertida, latente y desvelada en *la violencia de la letra* (9.) como diría Derrida... también se representa en el modo como la escritora y artista de avanzada piensa la literatura en cuanto campo o cuerpo de poder que impone a la vez sus propias normas dentro del ejercicio literario. De esta manera los sedimentos del lenguaje en el signo escritural son articulados para así producir el golpe, el corte, la ruptura del cuerpo regulado de la letra. Así, la incisión del significante se desplazaría a la acción corporal del *corte*,

(5.) Foucault, Michel: **El Sujeto y el Poder**. Pág. 424. En: **ARTE DESPUÉS DE LA MODERNIDAD. Nuevos planteamientos en torno a la representación**. Wallis, Brian (ed.)

Traducción: Carolina del Olmo y César Rendueles. Ediciones Akal, S.A., 2001. Madrid, España.

(6.) Eltit, Diamela: **POR LA PATRIA. 4. El cerco, el delirio, el cerco**. Pág. 117. Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.

(7.) Deleuze, Gilles: **LA IMAGEN MOVIMIENTO. Estudios sobre cine I. La imagen percepción**. Pág. 112. Traducción de Irene Agoff. Editorial Paidós SAICF. 1ª reimpresión 2007, Buenos Aires, Argentina.

(8.) Derrida, Jacques: **DE LA GRAMATOLOGÍA. La escritura pre-litera. Lingüística y Gramatología**. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Siglo XXI Editores. Octava edición

en cuanto imagen de *la violencia*.

Diamela Eltit en su novela *Lumpérica* escribía:

*“Horizontal sentido acusa la primera línea o corte del brazo izquierdo.  
Es solamente marca, signo o escritura que va a separar la mano que se libera  
mediante la línea que la antecede.  
Este es el corte con la mano.”*(10.)

El corte entonces se perfilaba como la sajadura, el signo, la escritura que permitía la liberación de la mano, de la letra, la liberación del cuerpo escritural, la marca de la ruptura de la letra. El corte por otra parte se revelaba asimismo como la inscripción del “atentado”, cuya intención radica en desabastecer el orden regular de las funciones somáticas del *sujeto*, buscando provocar de esta manera, el ardor, el dolor, la herida, el estado de alerta y de tensión. De tensión incluso de los “*puntos cesura*”(11.) circunscritos en la sintaxis homogénea de la *escritura/cuerpo/habla*.

La alusión referida, yace plasmada en las páginas de Eltit, cuando pronunciaba:

*“El primer corte es un arrebato –es un robo- a lo plano de la superficie de la piel a la que se divide rompiendo su continuidad”*(12.), rompiendo su trayectoria orgánica regular, su curso controlado por el tejido de la piel. Un corte manifestado a la vez como usurpación, robo, extracción, que se retrotrae a la concepción crítica de Deleuze y Guattari, en relación con el sentido que dichos pensadores le otorgaban, cuando

en español, 2005. Buenos Aires, Argentina.

(9.) *Ibid.* Op.cit. Pág. 133. [Término extraído del libro *DE LA GRAMATOLOGÍA* de Jacques Derrida, perteneciente al título del capítulo *La Violencia de la letra: De Levi-Strauss a Rousseau.*]

(10.) Eltit, *Diamela: Lumpérica. 8. Ensayo General.* Pág. 165. Editorial Planeta Chilena S.A. Tercera Edición, Abril de 1998. Santiago de Chile.

(11.) El concepto de “*punto-cesura*” es acuñado por G. Deleuze en *La Imagen Movimiento Estudios sobre cine I*, desarrollándolo a partir de sus análisis sobre “montaje”. Refiere por ejemplo a la ley interna de éste acorde a la sección áurea, y la división del “*conjunto en dos grandes partes oponibles pero desiguales (...). Pero también cada espira o segmento se divide a su vez en dos partes desiguales opuestas.*” [G. Deleuze: *La Imagen Movimiento. Estudios sobre Cine I*, Capítulo 3: **Montaje**.

abordaban el corte como vínculo conectivo ilimitado de la máquina Capitalista, Despótica y Social, anclado en el calificativo de la producción, que “re-crea” a la vez la intervención continua de un dispositivo sobre el otro, de una máquina sobre la otra, de un significante por otro, generando el “corte-flujo”, la “extracción-residuo” de ésta (la producción), y las marcas de lo esquizo en la existencia de la civilización. Deleuze y Guattari pronunciaban: “Una máquina se define como un sistema de cortes. (...) Toda máquina (...) está en relación con un flujo material continuo (*hylè*) en el cual ella corta (...) toda máquina es corte de flujo con respecto a aquella a la que está conectada, pero ella misma es flujo o producción de flujo con respecto a la que se le conecta. Esta es la ley de la producción de producción. Por ello, en el límite de las conexiones transversales o transfinitas, el objeto parcial y el flujo continuo, el corte y la conexión se confunden en uno” (13.).

De esta manera, la metáfora del robo, usurpación, corte-extracción, corte-flujo, deviene una nueva torsión en la voz de Diamela Eltit, para tornar vívida su inscripción como epíteto o epitafio de la “fragmentación” del cuerpo civil heterogéneo, por medio de la máquina capitalista y despótica, que a través del proceso de *producción*, esbozaba en sí el carácter de la *otra producción*: ‘la estética’, en la cual, la escritora tomaba del campo lingüístico y cultural sus materiales y les devolvía sus retobos, de

Págs.56-57. Traducción de Irene Agoff. Editorial Paidós S.A.I.C.F. Primera reimpresión 2007, Buenos Aires, Argentina.] Por otra parte, Hölderlin en sus *Anotaciones a la Antígona* hace alusión a la Cesura como una “*Interrupción antirrítmica*” de acuerdo a la “*ley del cálculo (...) en las diversas sucesiones en que se desarrollan representación y sensación y razonamiento con arreglo a la lógica poética*” [F.Hölderlin: *Textos Teóricos. Anotaciones a la Antígona*. Pág.9. Traducción de Pablo Oyarzón R. Apuntes para la Clase de Estética III, 1999. Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.]

(12.) Eltit, Diamela: *Lumpérica. 8. Ensayo General*. Pág. 168. Editorial Planeta Chilena S.A. Tercera Edición, Abril de 1998. Santiago de Chile.

(13.) Deleuze, Gilles / Guattari Felix: *EL ANTI EDIPO Capitalismo y Esquizofrenia*. Capítulo Primero: *Las Máquinas Deseantes*. Pág. 42. Traducción de Francisco Monge. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1ª reimpresión, 1995. Barcelona, España.

manera análoga a como la industria opera dentro de la naturaleza del socius, donde, por una parte “*saca de ella materiales, -y- por otra, le devuelve sus residuos*”(14.). El sentido mismo del *corte* en el ámbito de la producción simbólica de Eltit, se percibe así, como el resultado del proceso productivo maquinal. Resultado que a través de la deformación, suspensión, arrobamiento, erosión, posibilitaba retratar la manera a través de la cual, la artista y escritora de neovanguardia se apropiaba de los significantes *a-normados*, escindidos, segmentados e inabordables y los redimía por medio del preciosismo lingüístico. Diamela Eltit pronunciaba:

*“se trata de trabajar con aquello incompleto que, de alguna manera, junto con permitir múltiples entradas, permite a la vez incontables puntos de fuga. Así, me parece que se produce en la situación narrativa una atmósfera de abismo, incierta, no capturable en su totalidad. Me interesa esa apertura que propicia el fragmentarismo y que posibilita también ese necesario riesgo que promueve la tensión y la atención narrativa.”*(15.)

Es entonces, como el espacio tensional de la letra en cuanto cuerpo, denota por medio de sus relieves, la ebullición prístina que suscita los distintos volúmenes y encauzamientos de la voz en la narración. De la expresión (del cuerpo) que genera la apertura a los senderos de la *phantasiai* a través de los dominios de la imaginación. La imaginación que como “*reina de las facultades*”-parafraseando a Baudelaire-, impulsa la elevación de los arpegios residuales lingüísticos a la esfera inmortal del arte y la literatura, a través de la grafía, del destello del signo y su locuaz

(14.) Íbid. Op. cit. Pág. 13.

(15.) Un territorio de zozobra. Entrevista con Diamela Eltit. Por Claudia Posadas. Espéculo N° 25. noviembre 2003 - febrero 2004 Año IX. [www.lettras.s5.com/de281207.html](http://www.lettras.s5.com/de281207.html)

exclamación. Acontecimiento que esboza el espacio de tensión y atención en el receptor a partir de la exquisitez del flujo material, sensorial, simbólico de la expresión carnal o la inscripción narrativa. Cabe rescatar de este modo, fragmentos del libro *El cuarto mundo* de Diamela Eltit, en el momento en el que yace narrado:

*“Yo caminaba atento por las estrechas callejas cuando intuí que alguien me seguía. Mi corazón palpitó desbocado, anhelando el secreto goce que emergía desde una parte de mi mente.*

*Muy pronto me di cuenta de que era yo quien seguía a alguien pausado y grácil que se deslizaba con un rítmico contoneo. La exactitud de la situación me hizo temer la presencia de una alucinación fantásica, pero el ruido sigiloso de sus pasos, el frío preciso, la irregularidad del suelo, me confirmaron que estaba ante un mundo completamente real. (...)*

*En un momento determinado perdí la figura. Desolado e invadido por la inercia, empecé a rondar circularmente el lugar, pensando, ya nostálgicamente la difusa pérdida. Me sentí privado de una presencia absoluta, más fundacional que mis padres y más misteriosa que la suma de mis flujos.*

*Terriblemente entristecido inicié, el regreso. (...)*

*Comprendí que no sólo había perdido a alguien: yo mismo me había perdido en la búsqueda.*

*Era absurdo apostar al regreso. Uno de aquellos caminos me devolvería a mi casa, pero si erraba, el tiempo de regreso se retardaría tres veces más. Parecía que era castigado por seguir el impulso de mis designios. Pronto iba a oscurecer y con ello se extendería el peligro en la ciudad. Había sido advertido tantas veces de esto que me parecía un sueño estar expuesto allí, justo al borde de las prontas tinieblas, amparado por construcciones humildes y desconocidas.” (Págs. 177-178)*

*“En el límite de mis fuerzas empecé nuevamente a desplomarme mientras mi cabeza me llevaba vertiginosamente a la oscuridad silenciosa de la nada.*

*Después me enteré de que me dejaron en la puerta de mi casa, apoyado contra el dintel. (...)*

*La profunda herida arrebatava la carne abierta y mordaz. Debí asistir a la formación de mi primera cicatriz, que se acomodó al costado inferior de mi faz.*

*La VIOLENCIA se dejó caer en plena noche. Mi hermana melliza irrumpió en mi pieza mientras dormía, y me despertó remeciéndome. La débil luz la hizo aparecer como una visión, pero allí estaba su bella palidez descalza mirándome fijo.” (Págs. 198-199) (16.)*

(16.) Eltit, Diamela: **EL CUARTO MUNDO. I Será irrevocable la derrota.** Págs. 177-178/ 198-199. En **TRES NOVELAS.** Editorial Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme. Primera edición, 2004. México, D.F.

El aspecto psicológico y existencialista del relato, pregnado del despliegue fónico de la primera persona, se hace patente en las líneas del texto por medio de los desdoblamientos del pensamiento en imágenes y sensaciones, traducidas a partir del lenguaje, bajo el centelleo *del ser y la nada*; desvelando el vertiginoso abismo o laberinto en el cual se pronunciaba el habitat escritural de Eltit, tras los vaivenes de la letra.

Cabe realzar así que el repliegue del *corte* dejaba entrever los efectos de la desolación y la herida en cuanto marcas, permitiendo concertar o leer el sentimiento, por medio del acucioso detalle de la narración, cimentada por una lógica inquietante, absurda, cuyos signos se presentan como secuelas de la agresión o de un estado de salvaje arrobamiento, a través de la perturbadora escritura que evoca o nos transporta inevitablemente a la causa política o primaria, que crea a la *mente escindida*, vale decir al “*ejercicio ilimitado de la violencia como tecnología de alienación*”(17.). Donde, el análisis vuelve a considerar o a re-situar las consecuencias devastadoras de la agresión, que en su forma residual, conformaban la cualidad de lo *esquizo*, la psiquis del esquizofrénico, que se presenta asimismo como motivo en Diamela. Quien logra conocer -en sus paseos exploratorios por los sitios marginales junto a la artista visual Lotty Rosenfeld- a un sujeto del vagabundaje en estado de enajenación, y a quien bautiza como “*El Padre Mío*”. Persona de quien recoge su voz, para llevar a cabo un proyecto experimental que trasunta su dicción, en expresión lingüística delirante, colindante a la vez con la exquisitez de la letra.

(17.) Palabras de D. Eltit, en: **Entrevista a Diamela Eltit: Escritora de avanzada**. Por Álvaro Matus Revista de Libros de El Mercurio, Viernes 4 de Noviembre de 2005. [www.letras.s5.com/de190106.htm](http://www.letras.s5.com/de190106.htm)

De los relatos extraídos y compilados de *El Padre Mío*, que luego se erigieron con la forma estructurada de un libro, es oportuno rescatar los siguientes fragmentos:

*“El partido Comunista -¿sabe cual es aquí? -: las asociaciones religiosas, ya que a todo hombre -¿sabe usted por qué los matan? -: para quedarse con las propiedades de ellos y por las personas que ocupan cargos y que representan las garantías de ocupar cargos. Ellos no son comunistas aquí. El Padre Mío es comunista con la cédula de identidad, pero lo hace por negocio, ya que el Padre Mío vive de la usurpación permanente con el señor Luengo que es el señor Colvin que le sirve para la Antártida. (...)*

*El señor Colvin me pidió que lleve la numeración de las personas que viven donde la señora Toña, donde llega el señor Colvin, llega el señor Allende, cerca de la villa Carlos Cortés, en una verdulería que hay ahí. El mismo señor Pinochet es el señor Colvin, es el mismo jugador William Marín de Audax Italiano, el mismo. Es el señor Colvin, el señor Luengo, el rey Jorge, uno de ellos, el retirado, ya que ustedes lo vieron con bote en el Hospital Psiquiátrico.”(18.)*

De este modo la efigie del *esquizo* articula su apariencia tras el estallido fenoménico de la *otredad*, que irrumpe en el plano del significante, en la situación móvil de la frase, en el sin sentido suspendido a la fragmentación, que conduce así a la pérdida de lo canónico, a la fusión de lo siniestro y lo sublime, al delirio lúdico de la alegoría, a la imagen doble víctima-victimario, Allende-Pinochet, Comunista-Fascista, replegadas y convertidas en un otro anónimo, histórico y público bajo una misma entonación: Colvin, Luengo, Rey Jorge, Jugador del Audax Italiano, sumidas a la dicción de *El Padre Mío* como sujeto esquizofrénico... conformando una sola persona, figurada en su palabra, su cuerpo, su voz.

Es posible ampararse además en la concepción del *cuerpo sin órganos* como manifestación de la mente escindida o resultado de la violencia evidenciada en su aspecto residual, donde el espectáculo de la apariencia guardaba en sí la imagen del

(18.) *Eltit, Diamela: EL PADRE MÍO. I. Su Primera Habla (Grabada en 1983)*. Págs. 21/23. LOM Ediciones. 2ª edición, 2003. Colección Libros del Ciudadano. Santiago de Chile.

despojo y el vaciamiento del sentido, consolidándose incluso en la subordinación misma del individuo a aquella fachada que lo provee de significación. Que le otorga la cualidad de “*molde hueco*” -rescatando una acepción de Octavio Paz-, en cuanto característica corporal, significante, propulsada por los dispositivos de la agresión del poder, que detonaron el desmembramiento de los ejes conectores de significación, coherencia y comprensión idónea del yo, y que se perpetuaron visiblemente en el semblante del esquizofrénico, en su forma fragmentaria, hueca, pero aún viviente a través del impulso biológico y primitivo fijado en las pulsaciones rítmicas emitidas por el músculo del corazón. La metáfora del *cuerpo sin órganos* se ajusta a los semblantes de la miseria, con las marcas de la enajenación mental. Ecuación nítida concertada en la apariencia de *El Padre Mío*, y que Diamela Eltit traduce relacionándolo con los surcos de la violencia, trazados en el territorio nacional. Así Eltit infiere:

*“Es Chile, pensé.*

*Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé.*

*Es Chile, pensé.”*(19.)

La alusión a la metáfora del *cuerpo sin órganos* como epígrafe y epitafio de la caída de los metalenguajes, en la erosión y el corte prendidos a la apariencia del Padre Mío; encauza la relación que existe entre expresión lingüística y campo semántico a través

(19.) Íbid. Op. cit. **Presentación**. Pág. 19.

de la otredad. De aquella “*otredad múltiple, fracturada y fracturante*”(20.) como enclave escritural de excepcional esteticismo en la obra de Eltit, y que en un sentido opuesto, permitía desenmascarar la falacia de la presunta presencia del cuerpo, dentro de los marcos de la vida y la narración, posibilitando poner entre paréntesis el sentido y la significación de los conceptos de “normalidad” y “coherencia” avistados en los aparatajes existenciales y escriturales de lo humano, a partir del develamiento de la disposición compositiva de la idoneidad entre pensamiento y lenguaje, intervenida por un “*otro*” social que opera por convención. Autenticándose así, la ausencia de aquella identidad prístina en el trabajo literario, y en el campo artístico o teórico, que amparaba su visión crítica acotando la proclama de Antonin Artaud, en torno *al cuerpo sin órganos*. Donde sólo el gesto, la pulsión, la reflexión, podrían constituirse como los mecanismos rectores de la presencia corporal vaciada de sí misma. De esta manera, la intención retratada en la poética de Artaud, erigía su atención hacia aquellos signos del *cuerpo sin órganos*, presentados como matriz de un cuerpo estético álgido de resistencia; revelándose en la dicción de la escritora y artista de avanzada al momento en que esta expresaba: “*Antonin Artaud buscó la inscripción de un cuerpo sin órganos para conceptualizar su propuesta literaria. Quiso “desbiologizar” y poner de manifiesto los órdenes simbólicos cuando aludió al gesto y al pensamiento como motores en la configuración del cuerpo del arte*”(21.)

Gesto y pensamiento, que se retratan como los impulsos transfigurados, como los

(20.) Palabras de María Eugenia Brito expuestas en su artículo ***SUPERPOSICIONES, MANCHAS Y FRAGMENTOS EN LA ESCRITURA DE DIAMELA ELTIT Y PAZ ERRÁZURIZ***. (Por: María Eugenia Brito) [www.letras.s5.com/archivoeltit.htm](http://www.letras.s5.com/archivoeltit.htm)

(21.) Eltit, Diamela: ***PREMIO NOBEL. Elfriede Jelinek: El arte de la crueldad***. Artes y Letras de El Mercurio. 9 de Enero de 2005. [www.letras.s5.com/de250205.htm](http://www.letras.s5.com/de250205.htm)

signos que componían el plano de la expresión, su aparición y apariencia, y que detonaban el anhelo de Artaud en la voz crítica de Eltit, concertando mediante la construcción de una poética artística/literaria, la imagen de un *cuerpo sin órganos*, que participaba con la metáfora de la sangre y la herida, como rasgos epocales que componían el área temática de la novelista y que mediante el accionar del poder sobre *el corpus* y *el socius* ciudadano, realizaba la problemática del cuerpo como soporte y/o suplemento de las exigencias del poder, de las marcas programadas por el castigo y la crueldad. Eltit denotaba el sentido de la violencia dentro del medio marginal, abordando el concepto de la sangre, que en uno de los párrafos de su novela *Por la Patria* translucía narrando:

“-Mami, ¿está muerto?”

-Sí Coya, ya es difunto

-Mamá ¿qué informe oficial nos dieron?

-Sangre, Coya, se rebasó en sangre.”(22.)

El estallido del cuerpo y la sangre, y la figuración de la muerte, exhibía la vulnerabilidad social de los presuntos enemigos del régimen, que, desde su condición fragmentaria, residual, heterogénea, demarcaban la agresión física impuesta por el autoritarismo marcial. Así cabe acotar las palabras de Wolfgang Sofsky cuando refería a que: “*La violencia física es la demostración más intensa de poder. Afecta directamente a lo que es el centro de la existencia de la víctima: su cuerpo. Ningún otro lenguaje tiene más fuerza de persuasión que el lenguaje de la violencia. No*

(22.) Eltit, *Diamela: POR LA PATRIA. 5. TESTIMONIOS, PARLAMENTOS, DOCUMENTOS, MANIFIESTOS*. Pág.128. Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.

*necesita traducción y no deja lugar a ninguna duda.*”(23.) El estertor de la violencia enuncia el método por medio del cual los organismos del poder sustentaban su *auto-validación* en cuanto solventadores de una pretendida pureza del estado y del orden de los sistemas capitalistas de la producción. De esta manera, el castigo como signo de liberación, era el andamiaje y la forma de auto-adulación de los estamentos que generaban el mercado de capitales, y que lo imponían o exigían como justificación del cuidado que debía tener el perfeccionamiento o progreso homogéneo de la población -del cual se sentían responsables y a la vez, lo conducían-.

Por otra parte, la violencia y el miedo a ser tocado, martirizado o desarticulado, se posesionaba de la psicología de los habitantes, sosteniendo así el orden decretado para con el desenvolvimiento social y productivo según la normalidad de un sistema autoritario gubernamental. Entonces cabe citar a Sofsky nuevamente cuando exponía que: *“La violencia del poder produce un efecto aglutinante. Es mucho más que un castigo por una equivocación cometida. Es el emblema inconfundible de un poder inatacable y merecedor de adoración. La violencia mantiene la presencia de la muerte, alimenta el temor a la muerte, en el cual se funda la autoridad del poder.”*(24.)

Así, dicho temor yace inscrito a partir de la hegemonía del poder y la atmósfera rarificada, generada por los ‘miembros’ extirpados del cuerpo de Chile, alzados como lema de victoria en el desfile triunfante del orden marcial, donde *los desmembrados por el terror*, eran expuestos para enmudecer a otros, y luego dispersados en

(23.) Sofsky, Wolfgang: **TRATADO SOBRE LA VIOLENCIA. 1. Orden y Violencia.** Pág. 17. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Abada Editores, S.L., 2006. Madrid, España.

(24.) Íbid. Op. cit.

espacios anónimos, en basurales y en lugares de mayor precariedad: en la periferia, en los barrios marginales, en los ríos donde estallaban como fantasmas y se hacían uno con la borradura del sujeto, que materialmente se vislumbraba a través del ‘*cuerpo residual*’. De esta manera, los antecedentes que acompañaron a la tortura, son apreciados en el trabajo “estético-literario” de D. Eltit, hallándose en los escenarios desvalidos del cuerpo de Chile, en las zonas de muerte y persecución. Eltit escribía:

*“Los soldados se quedaron quietos siguiendo las luces de los focos y miraron por primera vez con exactitud, al grupo apiñado contra la pared del fondo del bar.*

*El silencio enloqueció a Flora, irritó a Berta, alertó a la Rucia.*

*Tal vez se vayan, pensó Flora, quizás ahora que nos midieron, que nos causaron terror, continúen la búsqueda por otro lado.*

*Ahora nos viene en serio, pensó la Rucia, ahora nos tiran a nosotras (...)*

*Entró en silencio y ostentoso el tercer guardia que ocupó su línea con su impecable uniforme de guerra y disparó un solo tiro con la pistola.*

*Un solo grito y quejido retumbó.*

*La Rucia pensó:*

*<<Fue en el pulmón. Le traspasó el pulmón derecho.>>” (Pág. 144)*

*(...)*

*“muy rápido el trote hacia el interior, separando hombres de mujeres al instante hacia galpones continuos*

*Nosotras llegamos sin que nadie inquiriera por la buena nuestras señas, sin que ninguno pidiera identidad, sino el golpe que nos dio ubicación rígida en el interior.*

*-No te muevas, dijo el armado varón.*

*Había mucho griterío, cuando posesionando las esquinas del recinto apuntaban tenazmente las cabezas de nosotras, sentadas en el suelo con las manos en torno de la nuca, afirmando en el aire los brazos para eliminar cualquier gesto sospechoso.”(Pág. 190)*

*(...)*

*“Los soldados invaden a los frentistas.*

*Un culetazo tira al suelo la histeria de una madre.*

*El líder acribillado es tomado fotográficamente, dactilarmente y develado en su chapa hacia su más atávico y verídico nombre*

*acribillado.”*

*(Pág. 211) (25.)*

(25.) Eltit, *Diamela: POR LA PATRIA. 5. TESTIMONIOS, PARLAMENTOS, DOCUMENTOS, MANIFIESTOS. No me dispaes con metralleta.* Pág.144. **II. SE FUNDE, SE OPACA, SE YERGUE LA ÉPICA. 1. Ella siempre tiro pa reina.** Pág.190. **Los agónicos frentistas.** Pág.211. Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.

La imagen del asesinato, la detención, y agravio, se articulaban en la alusión al cuerpo como receptáculo de las más inicuas exacciones del poder, que erigían su tiranía a través de la violencia, enclavada en la huella del trazo de Diamela Eltit, en su escritura y expresión. Escritura que adecuándose al relieve de la revelación alegórica, permitía pensar en el encubrimiento de la literalidad de la dicción -simbólica o real- su recurso y metáfora enunciativa. Metáfora de los acontecimientos suscitados en las redadas u operativos llevados a cabo por orden del poder, que denotaban el silenciamiento de la información y el sentido del anonimato para con este tipo de acción, ecualizada con la condición de los escenarios anónimos. Condición de anonimato producida por los órdenes opresivos que enarbolaban el silenciamiento de la voz heterogénea, de su trama y significación. Condición de anonimato que asimismo se adecuaba a la propia esencia del enmudecimiento, en cuanto escena estética del silencio masivo suscitado por el miedo en la población. Por el miedo propagado por *“una determinada mecánica del poder”* como lo diría Michel Foucault, *“de un poder que no sólo se disimula que se ejerce directamente sobre los cuerpos, sino que se exalta y se refuerza con sus manifestaciones físicas; de un poder que se afirma como poder armado, y cuyas funciones de orden, en todo caso, no están enteramente separadas de las funciones de guerra; de un poder que se vale de las reglas y las obligaciones como de vínculos personales cuya ruptura constituye una ofensa y pide una venganza”*(26.) De un poder que se auto-valida a partir de sus propias normativas y constructos, con los cuales opera sobre el cuerpo social.

(26.) Foucault, Michel: **VIGILAR Y CASTIGAR** *Nacimiento de la prisión. II. La resonancia de los suplicios.* Pág. 62. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI Editores, s.a. de c.v. Trigesimocuarta edición en español, 2005. México, D.F.

De un poder que ante cualquier ejercicio, usufructo o atentado que busque desarticular la acción distintiva o funesta de su paso, detona su recurso regulador: la violencia, desproveyendo de sentido a la acción y convirtiendo a los insubordinados en cuerpos residuales o en *cuerpos sin órganos*. De este modo, la inscripción de la violencia aparece de una u otra manera articulada en base a las consignas del poder, que sin embargo no puede sistematizar ni dirigir su acción, si no es acompañado por la violencia, si no es contenido o resguardado por ésta, que a la vez lo posibilita. Hannah Arendt escribía al respecto: “*Poder y violencia, aunque son distintos fenómenos, normalmente aparecen juntos. Siempre que se combinan el poder es, ya sabemos, el factor primario y dominante.*”(27.) Mas, acotando la primacía del poder por sobre la de la violencia y teniendo presente su naturaleza sustancial (su lenguaje, su lugar, su forma de imposición y dominio, su sustentáculo de escenificación, potencia y hegemonía), se puede inferir que éste no puede preverse, ni asirse, ni identificarse, si no es por lo que lo hace tal, y que se aprecia en forma vívida a través de sus efectos colindantes, aprehendidos en la problemática del cuerpo, sostenida y desvelada en la obra de Diamela Eltit. Así, la escritora y *artista de avanzada* formula: “*Personalmente pienso que el cuerpo es la zona en la cual los sistemas dejan caer de manera más aguda todos sus discursos y ordenanzas.*”(28.)

Entonces, la figuración del cuerpo como depositario de los efluvios del poder, como matriz de sus discursos o identificación, o como *speculum* o receptáculo de éstos,

(27.) Arendt, Hannah: **SOBRE LA VIOLENCIA**. Dos. Pág. 72. Traducción de Guillermo Solana. Alianza Editorial, S.A., 2005. Madrid, España.

(28.) Palabras de Diamela Eltit en: *Un territorio de zozobra. Entrevista con Diamela Eltit* . Por: Claudia Posadas. Espéculo N° 25. Noviembre 2003 - Febrero 2004 Año IX. [www.letras.s5.com/de281207.html](http://www.letras.s5.com/de281207.html)

se confina en la producción simbólica de Eltit, reconociéndose en las ecuaciones binarias: *cuerpo-significante*, *cuerpo-soporte*, *cuerpo-suplemento*, *cuerpo-escritural*, *cuerpo-sacrificial*, *cuerpo-residual*, *cuerpo sin órganos*, acorde a una revelación totalitaria de un *cuerpo-alegoría* que aúna y redime todos los demás, a través del *cuerpo-simbólico*.

La idea del *cuerpo-significante*, refiere así a la concepción del cuerpo, tratado y exhibido como plano de expresión de una poética, de un mensaje, de un relato; donde los cortes, flujos, gestos, desplazamientos, palabras, voz, se configuran como emplazamientos, signos o modos lingüísticos, por medio de los cuales el significativo cuerpo revela su contenido: su propia manera de pensar el mundo, el arte y la literatura bajo la *sintaxis narrativa del cuerpo*. Por otra parte, la concepción del *cuerpo como soporte*, se articulaba además mediante la proclama *neovanguardista-posmoderna* (originada a fines de los años cincuenta, que abarca la década del sesenta y mediados de los setenta del siglo pasado) que buscaba plantear el cuerpo como sistema de signos autónomo. Apartado de todos los discursos y formas de representación artística tradicional al que era sometido, permitiendo romper con la autonomía de los medios específicos del lenguaje visual o literario, produciendo la apertura de éstos al campo cultural, y extrayendo el concepto de cuerpo, de la apreciación convencional que éste tenía en cuanto imagen, figura, personaje o icono, presente en el dibujo, la pintura, la escultura, el grabado, el teatro o la literatura. Volcando el fenómeno de la representación a la presentación, a la irrupción del *cuerpo-soporte* como manifestación de la “resistencia” y también como *poiésis*, protesta y liberación frente a la opresión moral, a la que había estado sometido por las

normativas éticas de los discursos del poder, presente en las ideologías de la modernidad. Entonces es pertinente rescatar las palabras de Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel A. Hernández-Navarro cuando exponían: “*Efectivamente, la visualización del cuerpo como soporte constituye una empresa propia de un periodo como el posmoderno que, como indica Amelia Jones, reaccionó virulentamente, contra la represión a la que el modernismo había sometido a lo corporal.*” (29.) De ahí que la noción de “*cuerpo-suplemento*” provenga a la vez de dicha concepción, en cuanto a que el cuerpo es expuesto por medio de un recubrimiento aditivo. De una nueva apariencia que se podría identificar con los dispositivos formales, espaciales y técnicos, con los cuales se reviste y amolda, para llevar a cabo y poner en evidencia un discurso refractario, autenticando su propia negación, su propia ausencia, bajo su aspecto adherido y suplementado por significantes otros: maquillaje, vestuario, decorado, escenografía, lugar, accesorios, etc., y medios audiovisuales y fotográficos. Así, el significado del cuerpo original es anulado, formando un palimpsesto visual, un texto leído a través de otro, un cuerpo leído por otro, por el maquillaje por ejemplo, que sesga o disfraza una parte del rostro, anulándolo y permitiendo una nueva lectura de éste, que a la vez puede ser anulada por el vestuario que corta y fragmenta la primera, posibilitando otra lectura, fragmentada o adherida por la escena, que la enriquece y coarta nuevamente, o por la fotografía o el video que los suple, formando un collage alegórico, donde lo intermitente, lo incompleto y hasta lo caótico tienen

(29.) Cruz Sánchez, Pedro A./ Hernández-Navarro, Miguel A.: *Cartografías del cuerpo (propuestas para una sistematización)*. 2. *La suplementariedad del cuerpo*. Pág. 17. En: *CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO. LA DIMENSIÓN CORPORAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO*. CENDEAC. Gestión Editorial: Ligia Comunicación y Tecnología, SL. Serie Seminarios, 4. Ad Hoc. 2004. Murcia, España.

cabida. Los medios audiovisuales y fotográficos se plantean así, como sustentáculos y registro de la postproducción del *cuerpo-soporte/cuerpo-suplemento* dentro del campo artístico, en cuanto agentes adheridos y suplementados a éste. Referentes que translucen de un modo visible la ausencia de la naturaleza prístina, desterritorializada y desmembrada del cuerpo. Entonces la negación de la *anatomía*, se decora con elementos fragmentarios adicionales, que no instituyen ideología alguna, ningún medio, ni ningún idioma o idiolecto trascendental, material o metafísico, que conduzca al cuerpo a su raíz identitaria, a su paraíso perdido, o que revele su identidad acorde a una presunta integridad física. Así la inscripción del *ser en la nada* se hace factible, bajo el móvil de la inexistencia, que imposibilita al cuerpo de realidad. “*De ahí que reconocer la “suplementariedad del cuerpo” conlleve por tanto, la admisión de que, en verdad, éste es visible porque no es, porque todo él se muestra como un **aditivo** sin presencia real, sin referente, sin “anclaje esencial” alguno que pudiera estabilizar y “emplazar” su imagen.*”(30.)

Por otra parte, el *cuerpo-escritural* se instala desde la perspectiva misma del lenguaje, del cuerpo como motor y expresión de la grafía, de la frase; donde el tratamiento del significante y la manufactura de éste por medio de la sintaxis, la elipsis y la sustitución -las borraduras, correcciones y suplementos-, armarían “*el tiempo en gerundio de la escritura*” (si pudiera decirse de ese modo), la *poieín* del texto, expuesta como performance y personificada en los movimientos y gestos de la artista, que le permiten ensamblar las piezas que construyen la escena poética. Escena en la que se encarna la germinación y puesta en marcha del trabajo artístico-literario

(30.) *Íbid.* Op.Cit.

en su proceso de formación, donde el orden de los signos -señas y movimientos- con respecto a su significado, articularían metonímicamente cada una de las oraciones del texto; cuan trazos, mano, o pulso que componen una narración; encauzando en sí, el rigor de la producción de la letra, y posibilitando mediante la realidad situacional performativa, dar presencia a la confección del relato vivo, a su instantaneidad. Exponiendo la carne que lo abriga, como “*lengua y habla*” y exhibiendo asimismo la epifanía o soplo de la intención estética, que al tornarse tangible, posibilita incluso acceder por momentos a aquella privacidad anónima, inaccesible y solitaria del mundo del escritor, en cuanto al perfil de la inmediatez que forja la frase o el mensaje de éste, sumido a las contingencias espaciales y temporales de su redacción, de su gesto y desplazamiento reproducido por la acción metafórica del cuerpo. Contingencias espaciales y temporales que atraviesan la composición de una obra performática en acto, la que tras su finalización, sólo puede verse en huella envasada en el video o en la fotografía que almacena el signo en su memoria y su ausente inscripción.

De ahí que pueda deducirse el por qué quizá Diamela Eltit, llame a sus acciones de arte -enmarcadas en su producción simbólica performativa-neovanguardista-, como “*su arte de la intención*”, en relación con la conciencia de imposibilidad de un cuerpo *escritural-real* (desdoblado en un envase y/o codificado en un formato ajeno), que se adecue con la intención de libertad que porta su mensaje, y con la propia intención de la artista, fundada en indagar en los procesos de producción de sentido, más que en el objeto finalizado. Referentes estéticos presentes en su poética, que irrumpen en los suburbios, cuando Eltit formulaba su épica declaración:

*“Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro a mi arte como arte de la intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras, digo que relucientes serán conventos más espirituales aún. Porque son más puros que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno más límpidos. Porque sus casas son hoy la plusvalía del sistema: su suma dignidad. Y ellos definitivamente marginados, entregan sus cuerpos precarios consumidos a cambio de algún dinero para alimentarse. Y sus hijos crecen en esos lupanares. Pero es nuestra intención que esas calles se abran algún día y bajo los rayos del sol se baile y se cante y que sus cinturas sean apresadas sin violencia en la danza, y que sus hijos copen los colegios y las universidades: que tengan el don del sueño nocturno. Insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas mis iguales.”*  
(31.)

La alocución de Diamela Eltit se proyectaba desde el medio contextual de sus performances o acciones de arte, concertándose éstas o definiéndose, desde la ya nombrada alusión al cuerpo como significante, soporte/suplemento y escritura, convenida desde el campo artístico, y que permitía repensar al cuerpo, desde la compenetración, empatía o *einfühlung* que sostiene la escritora y artista para con “*el cuerpo sin órganos*”, para con el cuerpo desterritorializado del sistema, nómada, marginal; desprotegido, castigado y convertido en cuerpo residual. Diamela erigía su proclama neovanguardista haciéndose una con el dolor de aquellos cuerpos desdoblados a la vez, en la cisura del cuerpo de Chile, que yacía latente en la historia, en la conciencia ciudadana y el territorio nacional. Conllevando así su marca, la que a través de un acto “estético-cultural”, buscaba purificar y redimir mediante el gesto y el trazo sujeto a la auto-inmolación. Presentando de este modo su cuerpo como *cuerpo sacrificial*(32.), como medium, receptáculo y rito, que transfiguraba los signos de la

(31.) Ivelic, Milan – Galaz, Gaspar: **CHILE ARTE ACTUAL: La Transgresión de los límites** (Cap. 3). 12. LA AMPLIACIÓN DEL ESPACIO CRÍTICO. Pág 217-219. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2004. Valparaíso, Chile.

(32.) Milan Ivelic y Gaspar Galaz escriben con relación a la acción de arte “Zonas de Dolor”, donde Diamela Eltit corta y quema su piel: “*Su cuerpo se hizo efectivamente cuerpo expiatorio y sacrificial al*

violencia suministrada en los sujetos, trasuntando el dolor de éstos en su propia epidermis que actuaba como suplemento (*cuerpo-suplemento*), y que posibilitaba su desdoblamiento en una nueva suplementariedad, en el corte y el flujo, en cuanto incisión, huella y derrame de la violencia, y en cuanto grafía y sintaxis signica del propósito estético y del mensaje *simbólico-escritural*. Es de este modo como en 1980 recurrió a la radicalidad absoluta del gesto, para componer un episodio de su acción de arte titulada “*Zonas de dolor*”, y trazar desde su propia acción corporal, cortes flagelantes, ocupando “*el cuerpo como soporte de signos*”(33.), quemando y cortando su piel, y autopresentándose como mapa metafórico que aunaba la relación dialéctica víctima-victimario, sacrificador-sacrificado, con los estadios indomables de la razón, subvirtiéndolos en un escenario donde la enajenación liberadora hacía de las suyas por medio del pulso que corta, de la sajadura y la dicción corporal de la herida, retratada sobre una misma superficie, sobre un plano de extremidades, sobre el gesto de la mano que irrumpía en la piel y se desvelaba en los brazos y piernas rasgadas, buscando ecualizar asimismo aquellas heridas con las del cuerpo doliente de Chile, con las del “*cuerpo sin órganos*” del Estado, redimiéndolas en un acto de un *cuerpo-sacrificial*. Diamela Eltit, en su novela Lumpérica describió mediante un naturalismo álgido -ausente de pathos-, los cortes detonados en su cuerpo, que evocaron de un modo insólito la redacción fría y la gélida racionalidad con la cual se redactaban los informes políticos de las torturas y desapariciones. Expresiones simbólicas que comulgaban con las “*Zonas de dolor*” de Eltit, asentando la idea del *cuerpo escritural*

*quemar conscientemente sus brazos y realizar sus acciones con los brazos aún lacerados. Las cicatrices son hoy las marcas indelebles de su intensa relación con el dolor colectivo.”* Íbid. Op. cit. Pág. 216.  
(33.) Íbid. Op. Cit. Pág 219.

en el desdoble del libro, bajo el horizonte de una escena real, donde el procedimiento del corte corporal era revelado en su más distante entonación.

*“La distancia que separa los dos cortes es la superficie de la piel que aparece y emerge siguiendo rigurosamente la forma propia de la muñeca” (Pág.166)*

(...)

*“El tercer corte está fallado al interrumpir en una línea oblicua el sentido horizontal de las líneas anteriores (...)*

*La tercera línea –mirada en el conjunto de las otras- acusa una errata o bien el intento por cambiar de recorrido” (Pág.167)*

(...)

*“¿Es realmente un corte?*

*Sí, porque rompe con una superficie dada. Sobre esa misma superficie el corte parcela un fragmento que marca un límite distinto” (Pág. 168)*

(...)

*“Como surco, está hundido bajo una superficie que ha sido penetrada. Si se lo devuelve fotográficamente se lo aplana en el rigor de una nueva superficie, que solamente será rota por el ojo que corta allí su mirada.” (Pág. 169)*

(...)

*“Así este quinto corte se incrusta sobre (o bajo) la epidermis quemada, se ha vuelto a ciencia cierta, barro, barrota, barroca, en su tramado” (Pág. 173)(34.)*

La operación formal del corte a través del cuerpo, era expuesto en la trama novelística (de Eltit) como una composición alegórica enmarcada en los desdoblamientos y desplazamientos del significante devenido cuerpo *-soporte/suplemento-*, y su revelación en su cualidad *escritural* y *sacrificial*, que generaba a la vez múltiples metáforas, y que denotaba el acierto barroco, fónico, sobrecargado de esteticismo recogido en la dicción metafórica de la sangre, y de la herida material, que se presentaban también como estados de tensión y de alerta del cuerpo frente a una situación de acostumbamiento o anesthesis cotidiana, encauzada, exigida y regulada por los dispositivos del poder.

Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel A. Hernández-Navarro escriben al respecto: “*La*

(34.) Eltit, *Diamela: Lumpérica*. 8. **Ensayo General**. Págs. 166-167-168-169-173. Editorial Planeta Chilena S.A. Tercera Edición, Abril de 1998. Santiago de Chile.

<<cotidianeidad>> o <<normalidad>> exige ser definida por tanto como un **estado de sueño**, al cual no puede sino oponerse la **vigilia**, que, en tanto que práctica contracultural, consiste en la utilización del dolor como un mecanismo capaz de lograr un **cuerpo en alerta**, esto es, un cuerpo en continua tensión y “desacomodado”, que suspende la voraz expansión del sistema ideológico imperante”(35.). Así, la inscripción de la herida en Diamela Eltit, su concepción, impresión y manifestación estética, encauzan la voz de la ruptura para con la anesthesis generada por la violencia cultural. Donde la artista por medio de la erosión del cuerpo, de la propia violencia auto-inflingida, metaforizada, y desvelada en el episodio de su acción de arte, buscó redimir y alertar simbólicamente sobre las víctimas del poder marcial. Lo que posibilita conciliar y definir la noción de Arte y Violencia, mediante los principios que la albergan: 1º El compromiso político social de una estética activista que buscó refractariamente denunciar la opresión, apartándose y liberándose de ésta y de las normativas impositivas del poder por medio del lenguaje. 2º Una práctica artística, adosada al concepto aristotélico de “*methexis*”, de participación, que participa de la opresión y de la violencia opresiva que la sume (por medio de la erosión y el atentado), para generar en sí misma, un estado de alerta, de tensión, que viabiliza perturbar y despertar al propio cuerpo de su situación de normalidad, impuesta o compuesta incisivamente por la dictadura. Donde, desde su noción de dolor, Diamela Eltit apeló “*incluso al propio lector; a su herida, a su*

(35.) Cruz Sánchez, Pedro A./ Hernández-Navarro, Miguel A.: *Cartografías del cuerpo (propuestas para una sistematización)*. 3. Suplementos de primer grado. 3.1 El cuerpo doliente. Pág. 19. En: *CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO. LA DIMENSIÓN CORPORAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO*. CENDEAC. Gestión Editorial: Ligia Comunicación y Tecnología, SL. Serie Seminarios, 4. Ad Hoc. 2004. Murcia, España.

*huella, a ese dolor que está agazapado, palpitante, aunque no impide el siempre complejo y alucinante acto de vivir.*(36.)

(36.) *Elit Diamela "Hijo de Ladrón" de Manuel Rojas. La herida.* Artículo publicado en el diario La Nación, Domingo 22 de enero de 2006. [www.letras.s5.com/mr150206.htm](http://www.letras.s5.com/mr150206.htm)



1. *Diamela Eltit: Zonas de dolor, Acción de Arte, 1980.*

(Gentileza Metales Pesados Libros)

#### IV. Alteridad Periférica: política del lenguaje, ruptura y marginalidad en Eltit.

“...como hija de mi padre y de sus penurias, estoy abierta a leer los síntomas del desamparo, sea social, sea mental. Mi solidaridad política mayor, irrestricta y hasta épica, es con esos espacios de desamparo.”(1.)

Diamela Eltit colocó los signos del desamparo en la cúspide de su mirada, en el eje central de su lectura política *universalizante*, donde su propósito esteticista abriga aún el impulso sustancial de una poética en la imagen de la alteridad periférica, de la *otredad* marginal o marginada del centro hegemónico productivo de la sociedad, y en la *otredad* de la conciencia, *desterritorializada*, crítica, o resistente, frente a las instituciones del poder. Aquella *otredad* que constituye el enclave cultural de las minorías, y que la escritora con un timbre naturalista incluso -y sin pretender aunarse a una ideología, buscando salvar al *otro* de su condición brutal dentro de la vida (tras la esperanza redentora del paraíso en el cielo o en la tierra)-, procuró mostrarlas, y tornar vívida a la vez la riqueza humana que salvaguardan bajo sus apariencias ruinosas. Riqueza anulada ante nuestros ojos, negada y *negativizada* por la apariencia desvincijada que la recubría. Riqueza que se revela como signo de refracción y que es señalada como la efigie del peligro por el sistema del poder, que buscó encauzar su expresión sensible, su cualidad humana pregnada de la diferencia hacia su desmantelamiento, conllevándola a una fría y automática forma de desenvolvimiento colectivo, avistada en la homogeneidad transcrita en los tramos asistidos por el

(1.) Eltit, Diamela: **Errante Errática (1993)**. Pág. 174. En: **EMERGENCIAS Escritos sobre Literatura, Arte y Política (Diamela Eltit)**. 2. Edición y prólogo de Leonidas Morales T. Editorial Planeta Chilena S.A. Primera edición: Junio del 2000. Santiago, Chile.

egoísmo y la violencia, cohesionada a los moldes productivos del *libre mercado capitalista global*, que impone día a día el ejercicio de “consumirnos en nuestro propio consumo cotidiano.”

Diamela Eltit fundó su *kunstwollen* o voluntad de arte y la posición política de su voz denunciante de la *otredad*, desde la periferia mental y social. Desde su *einfihlung* -su simpatía simbólica- con los márgenes, que le permitieron exponer así una doble y contrastante enunciación en torno a las cualidades y valores que los caracterizan. Eltit decía: “*Ahí en la marginalidad está lo negativo, el reverso nuestro, lo que permite que nosotros seamos lo que somos. Por otra parte, son una resistencia al sistema, son una fuerza que pueden hacer reventar al sistema. Personalmente yo siempre he sentido una compulsión a estar ahí. Pero al trabajar con esta marginalidad no tengo la intención de que ellos se rediman, al estilo del Realismo Socialista. Me interesa señalar, nada más, y con eso yo me comprometo a fondo. Si tú quieres, se podría relacionar más con el Naturalismo, en el sentido de mostrar algo que es marginal a la sociedad, pero que le pertenece.*”(2.)

El trabajo estético en torno a los márgenes desarrollado por Diamela conllevó a concertar el tratamiento del lenguaje desde la riqueza simbólica de las apariencias de los sujetos situados en la periferia, desde sus ropajes, vestimentas, utensilios; los que, al mismo tiempo, delataron y delimitaron su condición de vida sujeta a escenarios corroídos, a hogares en decadencia, a estelas de vagabundaje y estrechez suburbana, que permitieron asimilar sorpresivamente un contra-sentido en torno a la riqueza

(2.) Palabras de Diamela Eltit en la entrevista: *Los rostros de la marginalidad*. *Apsi* N° 131, 29 de noviembre al 12 de diciembre de 1983. [www.letras.s5.com/eltit200202.htm](http://www.letras.s5.com/eltit200202.htm)

ajena a la demarcada por la ideología del capital y que se articulaba de un modo dialéctico, mediante la economía de la pobreza, acorde a la perspectiva de la memoria, a los objetos desgastados, a los elementos marchitos, que representan aquellos pedazos de la historia prendida al desecho y al anonimato, y que albergan de un modo latente aquella otra historia, la de la vida humana que alguna vez los poseyó, una historia pasada, adscrita a la memoria social y dismantelada por efecto de la escasez o del tiempo. Desechos, fragmentos, marcas del desgaste, pastiches desteñidos y collages barrocos, que otorgaron realce a una condición económica empalidecida por el sistema, y que desde vías desguarnecidas, pronuncia una letanía de lo obtuso, adosada a la miseria, a la sobrevivencia y a la resistencia en el medio político dictatorial o nacional. Diamela Eltit en su novela *Lumpérica* describió las apariencias de aquellos personajes narrando:

*“Aparecen envueltos en extraños ropajes. Todas las modas se anuncian a retazos, pero siempre el colorido es tenue, desteñado. La misma opacidad que se complementa también con sus caras. Más bien una suma de trapos los envuelve: ropa sobre ropa se abrigan.*

*Porque pasar una noche con ese frío a la intemperie requiere de una determinada preparación y es por eso que acuden como complementos a diarios, ramas, desechos, cualquier cosa que por inflamación los caliente.”*(3.)

El referente contextual de la periferia, permitió concertar la necesidad de sobrevivencia, de abrigo y amparo de esos “*cuerpos espectrales*”, que traslucían los

(3.) Eltit, Diamela: **LUMPÉRICA**. 1. Pág. 32. Editorial Planeta Chilena S.A. Tercera Edición, Abril de 1998. Santiago de Chile.

“cortes extracción y los cortes flujos”(4.) del sistema que los reducía a residuo, dibujando el vacío en sus semblantes. Corte-extracción, en cuanto a que la *tecné* operativa del artilugio capitalista coartaba su condición humana “diferente” y coartaba a la vez su conciencia reflexiva, extrayéndola y anulándola, y corte-flujo, en cuanto a que la sustancia cultural e identitaria de su cuerpo, al ser extraída, posibilitó el desborde de su condición en la infertilidad desértica de lo inhumano, asimilado en la crudeza instintiva de la sobrevivencia y la desprotección, y que contrariamente también, se visibilizó en la compulsión y ansiedad por “poseer”, que caracteriza a la sociedad de consumo. Lo que nos traslada nuevamente a pensar en el discurso del poder que desbastó la empatía social comunitaria de la psicología del hombre, la confianza, la seguridad, el derecho a la educación (suplido por la libertad de enseñanza), y que dio como resultado un campo inorgánico de acrecentada incertidumbre, desconfianza y egotismo extremo, opuesto al que suscitó la unión ciudadana que a fines de los 60 y principios de los 70 prendió los motores de lucha en contra de la injusticia social. Así la extirpación de la ya nombrada subjetividad identitaria de un pueblo, produjo el rompimiento del flujo relacional de sus impulsos, del sentido de sus poéticas e instituciones, detonando dislocaciones, hurtos, desorientaciones, separaciones y enajenaciones colectivas, y generando la violencia por medio de la violencia, en donde el enemigo político llegó a confundirse y fundirse con el hermano, el amigo, el trabajador y el igual. Discurso del poder que recubrió además con artificialidades ideológicas sus normas y procedimientos, maquillándolas

(4.) Término extraído y ocupado a partir de: *Deleuze, Gilles / Guattari Felix: EL ANTI EDIPO Capitalismo y Esquizofrenia*. Traducción de Francisco Monge. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1ª reimpresión, 1995. Barcelona, España.

con un *neo-positivismo* redentor -acorde a la idea unificada de “ciencia, *ars*, industria y capital” (5.); cuya promesa de salvación o de bienestar humano, se disgregó y aunó en la frustrada e inalcanzable utopía paradisíaca de la *purificación* o la felicidad. Promesa de salvación que se sostuvo a partir de la recreación ilusoria de ésta, cuyo eco se proyectó laberínticamente en el imaginario del sujeto, que cree esperanzado en ella y en su concreción temporal, hecho que no llega nunca a materializarse y que se sostiene sin embargo en la condición misma de utopía que porta, y que la hace permanecer dentro del territorio chileno, como herramienta perversa del control político de la burguesía sobre el *ello* o la *otredad*.

Cabe citar de este modo a Deleuze y Guattari cuando exponen: “*El perverso es el que toma el artificio de la palabra: usted quiere, usted tendrá, territorialidades infinitamente más artificiales todavía que las que la sociedad nos propone.*”(6.), y acaso... ¿ese no es el lenguaje de las instituciones burocráticas -públicas o financieras- que encauzan el devenir de nuestra cultura, construyendo un mito más falso e ilusorio todavía que el que la sociedad nos plantea en torno al “crecer juntos”, que supone la obtención de una ganancia igualitaria desde la voz de la *otredad mercantil*? ¿y no es ese el habla avistada en la encarnación del “*Milagro económico*

(5.) Augusto Comte inmerso en su estudio del espíritu positivo en relación con el sentido del progreso social de lo humano, presume el establecimiento de la unión armónica entre *ars*, arte, ciencia, industria progreso (capital) a partir del positivismo como ideal, citando ya en 1844: “**Con respecto a esta íntima armonía entre la ciencia y el arte, importa por último observar especialmente la venturosa tendencia que de ella resulta para desarrollar y consolidar el ascendiente social de la sana filosofía, por una consecuencia espontánea de la creciente preponderancia que tiene evidentemente la vida industrial en nuestra civilización moderna.**” [*Discurso sobre el espíritu positivo. Capítulo II: Destino del espíritu positivo. II Armonía entre la ciencia y el arte, entre la teoría positiva y la práctica.* Pág. 127. En *Comte, Augusto: CURSO DE FILOSOFÍA POSITIVA / DISCURSO SOBRE EL ESPÍRITU POSITIVO.* Traducción de José Manuel Revuelta y Consuelo Bergués. Ediciones Folio, S.A. 2002. Barcelona, España.

(6.) *Deleuze, Gilles / Guattari Felix: EL ANTI EDIPO Capitalismo y Esquizofrenia.* Capítulo Primero: **Las Máquinas Deseantes.** Pág. 41. Traducción de Francisco Monge. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1ª reimpresión, 1995. Barcelona, España.

*de Chile*”(7.), que terminó reduciendo el abastecimiento del fragmento por medio del propio fragmento, el producto de la máquina capitalista por el acabado tedioso de una homogeneidad mental, y la anesthesis fijada tras la vitrina del consumo, la información y los programas de evasión masiva, en cuanto los tópicos que esculpen los desplazamientos huecos de la humanidad?. De la humanidad movida por signos de la novedad, la adquisición, el uso, el desecho y el recambio, que controlan y someten el deseo de la población, que codifican su subjetividad, sus creencias y sus formas de vida, y que mediante un sistema de creditaje, de renta y de *cortes*, trama sus impulsos y genera sus alteraciones acorde a las alzas, paralizaciones y caídas de la máquina capitalista global. Una máquina que asimismo registra e instala como patrón de comportamiento, el simulacro de *la participación ciudadana* –en vez del ‘uso directo del ciudadano’- para con la concreción del avalado progreso, fecundado por los índices del capital. Simulacro o creencia que termina potenciando aún más las ganancias del mercado empresarial, y alimentando la hegemonía del poder y el sometimiento a éste.

Jean Baudrillard formulaba al respecto: “*en la estrategia del consumo hay otra cosa*

(7.) Milan Ivelic y Gaspar Galaz, atendiendo a la acepción del “Milagro económico en Chile” consignada dentro del régimen capitalista dictatorial pronuncian al respecto: “*entre los años 1978 y 1981, el país vivía una etapa económica iluminada por el modelo de libre mercado. Durante esos años se produjo la más ortodoxa aplicación de ese modelo que trastocó por completo el comportamiento individual y social frente a la adquisición de bienes. El principio de la libre competencia y el rol subsidiario del Estado, la disminución progresiva de los aranceles aduaneros y el tipo de cambio fijo por casi cuatro años permitieron un escenario económico proclive al ingreso de miles de productos importados que invadieron el mercado nacional. (...)/ Como nunca antes, la publicidad en los medios de comunicación golpeó los ojos y oídos de cada chileno: del rico para que comprara más y más mercaderías y del pobre para que accediera, por primera vez, al voraz circuito del consumo que le había estado vedado. / El vuelco transformador que trajo consigo el imperativo económico consumista afectó, profundamente, la capacidad reflexiva y la crítica de la sociedad en su conjunto. Las voces disidentes apenas tuvieron resonancia. La economía pasó a ser una especie de trascendental ontológico en torno al cual giró toda la actividad nacional (...)/ Ingresó al espacio humano un clima artificial que aparentemente mejoraba la calidad de vida de los chilenos. Pero este concepto se*

*en juego: al dar la posibilidad de gastar y consumir, al organizar la redistribución social (...), al lanzar la publicidad, las relaciones humanas, etcétera, el sistema crea la ilusión de una participación simbólica (la ilusión de que algo de lo tomado y ganado es también redistribuido, devuelto, sacrificado), pero, en realidad toda esa simulación simbólica revela conducir a un sobrelucro y a un sobrepoder.”(8.)*

De este modo, es posible desvelar la violencia generada a nivel mental y social por el poder del capitalismo investido con preciadas telas de homogeneidad ética, con platinadas prendas de serialización y costumbre, que termina convirtiéndonos en una masa androide y nos hace día a día recepcionar lo mismo, producir lo mismo, reiterar lo mismo. Amoldando nuestro *habitus* a la repetición mimética del *modus operandi* de la máquina, abstrayendo el pensamiento colectivo de sus virtudes (analíticas e históricas), desvinculando al ciudadano de la riqueza de un lenguaje identitario y sometiendo su deseo al tecnicismo que lo encierra en la cárcel de lo esquizo y lo superficial. Diamela Eltit aludió en referencia a dicho fenómeno: *“El neoliberalismo en una de sus vertientes se basa en la implantación del sentido común -pensar lo mismo, sentir lo mismo, comprar lo mismo-, un sentido común que se programa para favorecer de manera holgada el consumismo.”(9.)*

*entendió cuantitativamente y se expresó en unidades, porcentajes y cosas. El verbo tener se conjugó masivamente. / Las expectativas económicas que se abrieron provocaron una reacción en cadena que afectó a la sociedad al generarse una psicosis de posesión, de exhibicionismo consumista, de vocación mercantilista. El país fue un gran mercado persa. No hubo interés y tiempo para meditar y reflexionar sobre los problemas reales que parecían ocultarse detrás del torbellino consumista y la espectacularidad del “milagro económico”.* [Ivelic, Milan – Galaz, Gaspar: **CHILE ARTE ACTUAL: La Transgresión de los límites (Cap. 3)**. 12. LA AMPLIACIÓN DEL ESPACIO CRÍTICO. Pág 205-208. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2004. Valparaíso, Chile.

(8.) Baudrillard, Jean: **EL ESPEJO DE LA PRODUCCIÓN. V. El Marxismo y el Sistema de la Economía Política**. REVOLUCIÓN POLÍTICA Y REVOLUCIÓN CULTURAL. Pág. 155. Trad.: Irene Agoff. Editorial Gedisa S.A. Segunda reimpresión Septiembre del 2000, Barcelona, España.

(9.) En entrevista a Diamela Eltit: *"Se Requieren Nuevos Imaginarios en Torno a lo Femenino"*, por Daniel Swinburn. [www.letras.s5.com/eltit260702.htm](http://www.letras.s5.com/eltit260702.htm)

Así, la producción capitalista global instaló el valor de lo baladí en el objeto comercial, fusionando el canon de lo bello con las ecuaciones formales de perfección, revestidas de una apariencia análoga a la imagen simbólica de la musa y la deidad presente en la obra de arte o la artesanía en la antigüedad, pero que al igual que los productos del Art Nouveau a fines del S. XIX, denotó en sí el destino desechable y barato de su materialidad serial: fetiches emplazados y plastificados, que a partir de la carencia del cuerpo ideológico trascendental que suple, adopta el embozo sucedáneo de su apariencia, adentrada de lo insustancial.

Cabe asir de éste modo la idea de la interrupción de los códigos preexistentes, en cuanto a la riqueza simbólica que portaba un *socius* o una nación, y su descodificación y abstracción a la forma del *capital-dinero*. De ahí que la importancia actual de las relaciones humanas, los ceremoniales o las costumbres asociadas con la familia, tienen un valor análogo al plástico, y están reguladas por el flujo del deseo, el *corte*, el desgaste, el desecho, el recambio y la impresión por la novedad. De ahí que se señale que si todo ha sido reducido a la forma del *capital-dinero* y re-codificado por éste no hay ningún eje identitario, ni código que distinga el valor de lo humano con valor de la mercancía, y que las formas relacionales se deslinden o se trunquen cuando la crisis económica o el encantamiento sumido a la novedad por un *otro* determine el curso de su vida material. De acuerdo a lo planteado, Deleuze y Guattari especificaron: “*al contrario que las máquinas sociales precedentes, la máquina capitalista es incapaz de proporcionar un código que cubra el conjunto del campo social. La propia idea de código la sustituye en el dinero por una axiomática de las cantidades abstractas que siempre llega más lejos en el movimiento de*

*desterritorialización del socius. El capitalismo tiende hacia un umbral de descodificación, que deshace el socius en provecho de un cuerpo sin órganos y que, sobre este cuerpo, libera los flujos del deseo en un campo desterritorializado.”(10.)*

La acepción metafórica del “cuerpo sin órganos”, referente al cuerpo social de la nación desabastecida de sus códigos ideológicos y materiales, posibilitó pensar en la carga esquizofrénica que detona el sistema en la vida del ser humano, propulsando su descentramiento mediante el modelo de la máquina “capitalista-consumista-residual” como arquetipo a imitar, y fijando asimismo la ética autómatas en el sujeto desterritorializado, sumido a su propio desgaste, mediante la *adquisición* de su nueva función social: “*consumir*”. De este modo también cabe acotar como el sentido del progreso queda entre paréntesis desde la perspectiva del progreso de *lo humano*, en torno a la noción de *humanitat*, que –retomando a Panofsky- aducía a esa “*agradable mezcla entre saber y urbanidad*”, anclada a la vez en el desacreditado término de cultura. Noción que distinguía la virtud de la razón, la libertad y el respeto en el ser humano, que conformaban la tan ameritada y glorificada *dignitá* de antaño, de la que se hacía merecedor el ciudadano, al destacarse por sobre los bárbaros y animales. Cualidades que, con el arrebató del “*consumo*” interpuesto pulsionalmente en el deseo del hombre, exhiben su pronta desterritorialización del escenario social de éste. El que a la vez, por medio de la operación cuantitativa de la competencia, sujeta y modelada por la industria neoliberal, y por su moraleja sugerida y propulsada en torno al tener más y ser más que el otro -ideada por los principios de la libre competencia

(10.) Deleuze, Gilles / Guattari Felix: **EL ANTI EDIPO Capitalismo y Esquizofrenia**. Capítulo Primero: **Las Máquinas Deseantes**. Págs. 39-40. Traducción de Francisco Monge. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1ª reimpresión, 1995. Barcelona, España.

del mercado del capital-, reprodujo el excedente de su forma en el ser, mediante una ética ciudadana sumida a una nueva barbarie, identificada bajo el canon del individualismo o canibalismo colectivo. Así, el sentido del desarraigo y la fragmentación del otro como impulso final de la libre competencia sumida en los parámetros del consumo y de la institución del poder, se cimentó para siempre en cuanto expresión de dominio, control y sobrevivencia, que retrataron en sí la sobreestimulación del deseo, que cada día exigió más y más flujos de capitales, hasta la extracción del mismo cuerpo y su conversión en cuerpo residual. De este modo el cuerpo sin órganos asumió una nueva corporalidad: la de la barbarie colectiva, subsumida incluso a la “barbarie” para con su misma carne y su misma condición. Síntoma abastecido por la violencia y translucida en el sujeto social.

De acuerdo al sentido de la “*desterritorialización del socius*”, cabe retomar también la idea ya tratada en torno a la caída del sistema de trabajo comunitario, heterogéneo y/o centralizado, y la imposición de una economía descentralizada, homogénea y multinacional, que terminó desterritorializando el organismo económico predecesor y superponiendo los efectos de la “crisis” en la vida de los individuos que se desenvolvían de acuerdo a éste, y que luego, tras la carestía e imposibilidad de desempeñarse material y socialmente dentro de un nuevo paradigma económico-productivo que les era ajeno, y que asimismo les imposibilitaba seguir ejerciendo sus antiguos rubros (ya obsoletos), sólo pudieron asumirlo en su condición de “desposeídos”, de “cuerpo sin órganos”, a partir del “no lugar” que ahora ocupaban y del lugar de negación que los llevaba a desplazarse y a irradiar su nomadía circunscrita a la barbarie engendrada por la sobrevivencia.

Así, Diamela Eltit, atendiendo a los efectos de la desterritorialización del socius, en torno a los sistemas de trabajo, formuló dentro de sus propósitos estéticos-literarios: *“Me ha interesado por años el desmantelamiento laboral en relación a los antiguos órdenes; cómo al terminar un siglo termina un orden fundamentalmente laboral. El sujeto trabajador se organiza en una clase, obrera o popular, comunitaria. Más tarde se desorganiza y entonces queda bastante más solitario, luchando por sus espacios de manera más inorgánica. Estos son personajes inorgánicos que trabajan y viven como pueden y en ese 'como pueden' se van dotando de ferocidad. Es la ferocidad de las comunidades unidas por un desesperado intento de sobrevivir en el sistema, donde ya no hay afectos ni lealtades, todos esos valores del humanismo que fueron tan deseados en una época. En realidad, lo que se forma es una banda que se compromete a permanecer. El fascismo popular.”*(11.)

Es de esta manera como la escritora y artista de *avanzada* abordó en su intención esteticista, la inscripción del fascismo popular que manifestó en su producción literaria y develó en letra y espíritu, extrayendo los signos de la barbarie mental y social avistada en éste, producida por la marca de la deshumanización sujeta al “capitalismo”, por la “desterritorialización del socius” adscrita en el símbolo del capital. Marca develada en la rusticidad del desamparo, en la usurpación, el ultraje, el dominio caníbal sobre el otro, el lenguaje incivilizado, reproduciendo así la fusión instintiva-pulsional de su alienación, a partir de la inscripción metafórica que retrató el comportamiento y la conversión animal del hombre en la sintaxis de su letra.

(11.) En entrevista a *Diamela Eltit: Otro giro a la literatura*. Por MARÍA TERESA CÁRDENAS. [www.lettras.s5.com/eltit080802.htm](http://www.lettras.s5.com/eltit080802.htm)

En su novela *Lumpérica* escribió:

*“Muge en verdad como una vaca lo hace, muge y se arrastra como en serie de parto, pero se toma la garganta y todavía saca más de su sonido. Algo ha pasado que su tono baja, la vaca se recoge en sus marginaciones, la yegua se sosiega, la cosa que ha llegado a ser se detiene de pleno”* (Pág. 61)

(...)

*“¿qué sonidos? ¿qué bestia? ¿qué humano puede elaborar sus trinos? pierde más bien la orientación del que oye; truca y permuta su indeleble brújula al descender a condición vil que la disfruta. Acosada como es en el experimento cuando se trota o galopa para abastecerse. No ceja en su envanecimiento al traspasar a otra especie y a otro estado animal.”* (Págs. 62-63)

(...)

*“Se chupan sus pedazos que no tienen la prestancia del original. Reducidos a primitivos esquemas se rehacen translúcidos en finuras. Esos cuerpos ingravidos susceptibles de ser traspasados hasta la poza de sus líquidos –pero sin aberraciones-expulsados de referentes, especificando que no se sueña en este espacio solar”* (Pág.91)

(...)

*“Santiago de Chile que apareció de modo/ mentiroso y con erratas le han quitado/ construcciones y es por eso que los / pálidos lo acosan como a usted que se creía/ protegido. Ellos están fuera de mediciones/ urbanas, en otra situación, por esto es que/ la belleza acabó por derrumbarse. (Pág. 131)”*(12.)

La belleza de una ideología, contenida de un modo latente en los cuerpos residuales de los pálidos, de la barbarie del desamparo, reveló en su espectro el efecto de la deshumanización, emplazada al lugar de negación en el cual se dispusieron esos semblantes y se fundieron con la imagen del animal vago sumido al salvajismo, que ahora, sin metalenguajes, ni referentes, ni modos de vida a los cuales asirse, pudieron transcribir su expresión vital mediante el significante que los salvaguardaba en la periferia: en “la riqueza sígnica de la alegoría barroca de su lenguaje”.

Los síntomas acaecidos en el “cuerpo sin órganos”, posibilitaron acotar también desde la cualidad suburbana que caracterizó a los personajes de Eltit, la inserción de

(12.) Eltit, Diamela: *LUMPÉRICA*. 3. Págs. 61, 62, 63. 4. Para la formulación de una imagen en la *Literatura*. Pág. 91. 6. Pág. 131. Editorial Planeta Chilena S.A. Tercera Edición, Abril de 1998. Santiago de Chile.

las nociones identificatorias del capitalismo transnacional, que incluso a modo de adjetivos calificativos de éste, se instalaron como componentes abstractos del cuerpo: la oferta y la demanda. Translucidas en la actividad pensante del sujeto vertido en la carencia, en el miedo generado por ésta, en la duda, la asfixia y la tensión. Diamela Eltit en su novela *El Cuarto Mundo* denotó aquel aspecto de la psicología vislumbrada a partir de uno de sus personajes, el que a través del relato en primera persona, reprodujo con extraordinaria lucidez su condición existencial asistida por el sentido fónico de la letra devenida habla escritural. La novelista expuso:

*“La oferta y la demanda se concentraban en mi cuerpo, a instantes degradado, a instantes ascendente. Escudado en la serenidad de la noche, la vigilia ciega me asaltaba tal como una mujer desnuda en un terreno erial o como la magnitud cósmica de un parto.*

*El titubeo culpable de mi mano respondía al clamor de mi carne e invalidaba todos los pudores que pedía a la parte más intangible de mi ser que yacía violado.*

*Vital como la comida, mi apetencia renacía desde la muerte, venciendo mi voluntad.(...)*

*El asalto podía venir en cualquier instante. (...)*

*Debí habituarme a mi cuerpo como hube de acostumbrarme a casi todas las irregularidades de mi vida, acumulando la ira de la víctima destinada a no compartir con nadie su secreto”. (13.)*

La revelación del cuerpo violentado, ultrajado, sumido al abastecimiento de la carencia, al asalto suscrito a través de sí, constató en el pensamiento que acompañó o antecedió a la acción, los antecedentes del valor del capitalismo implantado en los paradigmas pulsionales del comportamiento de la barbarie; las leyes del mercado transcritas en el argumento a partir de la escena tensional de la letra, ecualizada con aquella otra escena, con la escena “incivilizada”, desterritorializada de la esfera productiva de la sociedad.

(13.) Eltit, Diamela: **EL CUARTO MUNDO. I Será irrevocable la derrota**. Págs. 185-186. En **TRES NOVELAS**. Editorial Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme. Primera edición, 2004. México, D.F.

Por otra parte, es pertinente citar la imagen del erial, típica del escenario de la periferia, como un eje temático que cobra una cualidad excepcional acorde a los tópicos o signos de demarcación y desenvolvimiento del cuerpo sin órganos o de la barbarie social en el imaginario de Eltit, y que condensa los encuentros y los enclaves del deseo y la liberación dentro de una poética de la resistencia que valora indiscutiblemente esos modos de insubordinación como expresiones trascendentales de vida. Así, en su novela *Por la Patria*, Diamela tradujo el sentido del hombre instalado en el sitio eriazo, sus anhelos, sus sentimientos, su forma de amar, su ansia de liberación y su esperanza condensada en la calidez del refugio (simbolizada asimismo en el erial). Escribió:

*“La Rucia siente la falta de dinero. Cree que dentro de poco ya no van a tener ni siquiera un pan con que alimentarse. Sabe, está segura que el país está reventado y que es inútil la salida a otro barrio porque están todas las esquinas bloqueadas.*

*Aún, así, supone que todavía pueden salvarse, salir con Coya esa noche y refugiarse en el erial para planificar allí el destino final de su camino. La Rucia sabe que si pasan la noche, si cruzan el eriazo, se libran.” (Pág. 72)*

*“Es algo del barrio que predispone al único y aletargado sentimiento que surge y se extiende hasta la muerte.*

*Berta lo buscaba en el erial. Iba, volvía, se paseaba por allí y de tanto le pasó, al no saber que él ya había sido enredado antes por Coya.” (Pág. 138)(14.)*

La manifestación del Eros, también se hace notar en los enclaves de la novela en cuanto a su doble esencia: como deseo y carencia (carencia por la cual se desea) (15.); contemplándose a partir de la privación y del ideal de consumación de los personajes que aspiran -a través de la voz omnisciente de Eltit-, al deseo de extinguir sus

(14.) Eltit, *Diamela: POR LA PATRIA. 2. NO TE MUERAS*. Pág. 72. **5. TESTIMONIOS, PARLAMENTOS, DOCUMENTOS, MANIFIESTOS. Menos a mi**. Pág. 138. Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.

(15.) *Jean-François Lyotard* aludiendo al mito del nacimiento de Eros, expone el suceso citado en el *Banquete* de *Platón*, en el momento en que Sócrates narra la forma en como Diotima le contó sobre éste, enunciándole que: “*al ser engendrado en la fiesta del nacimiento de la diosa –Afrodita–*”, a partir del encuentro amoroso entre Poros y Penía -Poros, de naturaleza Divina y Penía, humana, mendiga del

carencias materiales y emocionales, al deseo del *Tánatos de éstas*, al deseo de suplir la falta de amor y de suministros, por medio de la entrada a un templo, un refugio, un territorio de ensueño, o un puente de salvación, que se inscribió fantasiosamente en el erial. Cualidades que desvelan la doble orientación del sitio, donde por un lado se percibe como signo de redención en torno a Eros y Tánatos -aspectos manifiestos en la vida en los personajes-; y por otro como zona alusiva de la periferia, del sustrato donde habitan los cuerpos residuales, desterritorializados del centro hegemónico de la producción. De ahí, la riqueza de las aspiraciones y deseos de la barbarie proyectadas en un paisaje desprovisto, en un sitio de negación, que refractariamente, posibilita retratar la belleza de lo humano en el imaginario marginal. Reverberado además, a través de las relaciones, diálogos y pensamientos, el goce espontáneo, concernido también en la fiereza del sexo, en el canibalismo de la posesión amorosa, aferro y usurpación.

La artista de *neovanguardia* aborda la rusticidad de las relaciones marginales como expresión simbólica de lo bello y lo sublime, así es como en su novela *El cuarto mundo* narra el encuentro sexual suscitado en esos márgenes, escribiendo:

*“De pronto, cuando la miseria se me dejaba caer encima, vi la figura detenida a una cierta distancia. La visión casi me paralizó y de inmediato me posesionó un*

Olimpo-, y que aprovechándose Penía del estado de borrachera de Poros e *“impulsada por su carencia de recursos, planea hacerse hacer un hijo de Poros. Se acuesta a su lado y fue así como concibió a Eros.”* Lyotard prosigue su dicción refiriendo a *“la idea de que la naturaleza de Eros es doble (...) participa de la divinidad por parte de su padre, que se sentaba a la mesa de los dioses y estaba henchido (henchido de bebida) por la borrachera divina del néctar, es mortal por parte de su madre, que mendiga, que no se basta a sí misma. Así pues es vida y muerte.”* Es entonces como Lyotard termina su inferencia sobre el deseo citando la acepción de Lacan, cuando éste pronuncia: *“<<cualquier relación a la presencia tiene lugar sobre un fondo de ausencia>>. Así, pues el deseo, que por esencia contiene esta oposición en su conjunción”*: presencia-ausencia, Eros-Tánatos, deseo-carencia. [Jean François Lyotard: *¿Por qué Desear?* Págs. 82-86. En: Lyotard, Jean François: *¿POR QUÉ FILOSOFAR? Cuatro conferencias*. Traducción de Godofredo González. Ediciones Paidós Ibérica S.A., e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona. 1989. Barcelona, España.]

*irreprimible deseo. (...) Sus manos empezaron a recorrerme en forma suave y experta, presionándome con los dedos para apartarme las molestas ropas. Fui recorrido una y otra vez por esas manos que encontraban en mí lo más bello del intercambio público.*

*Sin sentir las piedras a mi espalda, buscaba llegar a la profundidad total luego de que la caricia me preparara hacia ese instante. Completamente fuera de mí, intenté palpar el otro cuerpo, pero sus mismas manos me frenaron.*

*Como desagravio, su boca tapó la mía conjugando el vicio de la saliva(...) En el límite de mis fuerzas, busqué decididamente la consumación, pero la figura huyó dejándome ardidado contra las piedras.*

*Entonces empezó el dolor. Un dolor agudo y genital, provocado por el deseo vivo y demandante. Impúdicamente solitario, me resigné a la gloria individual que por primera vez cursaba totalmente. La satisfacción alcanzó la curva del deseo y la dimensión del abandono.”(16.)*

Eros y Tánatos fulguran a través de las sensaciones, asaltos y pulsiones sumidas a la agudeza de los cinco sentidos propulsores del deseo en los cuerpos potencialmente *animalescos* de la barbarie periférica, que mediante el relato en primera persona traducen la exquisitez invertida del gusto y el goce en su naturaleza instintiva, prístina, que devela la esencialidad del sentimiento placentero en su expresión embrutecida, ajena a todo convencionalismo o norma ritual atravesada por la moral; encauzando en sí la pureza original de la fuerza del deseo, de la consumación de éste en el placer, en el ‘dolor como sentimiento del placer’, o en el sentimiento de agrado, que Kant postula como el signo de lo bello. De este modo Diamela Eltit destaca en su poética esteticista, la inscripción de la belleza retratada en los márgenes, en torno a aquel sentimiento placentero que sacia el deseo libre de moral represiva y carencia material o afectiva. El deseo refractario, manifestado en los cuerpos nómades como cualidad prístina de la primera humanidad. De una humanidad animalesca, desposeída de *humanitat*, donde la cualidad de lo bello como sentimiento placentero yace sumida

(16.) Eltit, *Diamela: EL CUARTO MUNDO. I Será irrevocable la derrota*. Págs. 178, 179. En *TRES NOVELAS*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme. Primera edición, 2004. México, D.F.

al placer “incivilizado” de los sentidos y al “órgano” más primitivo de éstos: el olfato, que se inscribe como forma de reconocimiento y discriminación dentro de la barbarie misma. Sentido primario, que yace aún despierto y cuyo esplendor asido a su naturaleza primigenia, es expuesto como un objetopreciado o de culto -en cuanto a la conservación de la belleza perdida- por el trazo y la letra de Eltit.

Diamela Eltit escribió:

*“Es el olor que me dejan al estar un momento antes que yo llegue y yo voy siguiéndolos con mi olfato desarrollado como los animales o los ciegos. Basta que entre y sé cual es la mesa que me corresponde: olfateo y ocupo la silla de mi madre y le hablo a él las cosas que ella le ha dicho.”(Por la Patria. 1. La Luz, La Luz, La Luz, La Luz del Día. Pág. 19)*

*“Habitado al olor de mi hermana, todo lo demás me parecía detestable. Por primera vez precisé de ella. Mis extremidades la buscaban y no la encontraban, yo caía en un llanto más agónico que el hambre y más urgente que la vida.” (El Cuarto Mundo. I Será irrevocable la derrota. (Pág. 157) (17.)*

La belleza del sentido primitivo del olfato, se ecualiza a la vez con la propia belleza del cuerpo residual, que construye su nadería como modo de vida, exponiendo a través de su desterritorialización o enajenación, el sello de su independencia, de su liberación y descalce de los cánones éticos-morales de lo bello concertados por el capitalismo transnacional, que enmarcan la negación de la belleza suburbana, como “no belleza”, como los signos de su borradura, devenidos alter ego en Diamela Eltit, quien se postula asimismo como parte de la *otredad* periférica, formulando en la siguiente sentencia: *“Las plantas de sus pies son a mis plantas gemelas en su ocultamiento y en la resistencia, que aminorada por el césped, únicamente allí*

(17.) Eltit, *Diamela: POR LA PATRIA. 1. La Luz, La Luz, La Luz, La Luz del Día*. Pág. 19 . Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.

Eltit, *Diamela: EL CUARTO MUNDO. I Será irrevocable la derrota*. Págs. 157. En *TRES NOVELAS*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme. Primera edición, 2004. México, D.F.

*permite el roce diferido con la tierra.”(18.)*

Por otra parte, Eltit rescata la calidez marginal acorde a la perspectiva de las relaciones humanas, que manifiestan un modo de vida sensiblemente conmovedor a través de sus cuerpos, sumidos al diálogo amoroso, al cariño imperecedero de sus marcas en la realidad. Diamela Eltit ensueña y escribe la expresión entrañable de los márgenes, en su obra literaria *Por la Patria*, narrando:

*“él se le pone encima y le habla, le explica despacito como funcionan las cosas, como deben recibir cariño las coas.*

*-Mi muñeca, le dice, mi triunfo que te toco y de a poco vas a sentir como nos morimos cansados y olvida por qué se fue y no vuelve a este barrio y me dejó a ti como regalo y tu misma madre se dio el tiempo para explicarme lo que te gustaba, la extraña manera que tienes cuando pones la cara en la cama y el anca desatas al atado que te enseñaron las contorsiones.*

*Coya que se zafa y se ríe y lo indica con el dedo.”(19.)*

La concepción de lo bello, se adscribe de este modo a través de una suerte de esteticismo que desde la vida de la *otredad*, del otro suburbano, amoroso, expone sus signos, comprometiéndose con los *pálidos de Chile*, para desde ese nomadismo, mostrar la afectividad -homóloga al sentimiento de lo bello-. Calidez afectiva cada vez más imperceptible dentro de la vida burócrata y productiva de la sociedad, propulsada por la *operación desterritorializadora del socius*, del capitalismo neoliberal.

Así Diamela explicita:

*“El estado sufriente de la marginalidad es algo posible (...) Pero yo lo veo más bien como una especie de complacencia. El desgarramiento del cuerpo, cuando es asumido libremente, provoca más bien una extrema felicidad (...) Hay muchas páginas del Naturalismo, por ejemplo, que cuando se salen de lo moral, sienten un*

(18.) Eltit, Diamela: **LUMPÉRICA. 4. Para la formulación de una imagen en la Literatura.** 4.4. DE SU PROYECTO DE OLVIDO: Pág. 94. Editorial Planeta Chilena S.A. Tercera Edición, Abril de 1998. Santiago de Chile.

(19.) Eltit, Diamela: **POR LA PATRIA. 2. No te mueras.** Pág. 69 . Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.

*gran placer en el descubrimiento de la marginalidad, no crea una mirada compasiva sobre estos lugares. Lo que me interesa a mi es descubrir la vida que hay detrás de una situación atroz, la alegría debajo de la miseria, el esplendor que tiene esa pobreza. La gente que no conoce la marginalidad tiende a ver sólo lo horroroso de la situación, pero si no existiera esto, si no hubiera alegría, algo de felicidad, simplemente no habría vida ahí.”(20.)*

Eltit, por medio de los repliegues y desdoblamientos del pensamiento en lenguaje, en grafía, en argumento temático devenido semántica periférica, posibilita asentar las concepciones subjetivas presentes en su producción simbólica, donde la alegría abre paso asimismo a aquella *otra estética*: la del tratamiento del significante y su sintaxis marginal, refractaria a la función escritural de las convenciones y concertada “*en el lenguaje literario transformado por su destino social, -en- la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia.*”(21.)

Entonces Diamela Eltit erige y compone “*la moral de la forma -de su forma escritural-, a través de la elección del área social en el seno de la cual (...) decide situar la Naturaleza de su lenguaje*”(22.). El área social de la periferia, motivo que articula su marginalidad escritural por medio de la diseminación del signo, de la desconstrucción de las voces narrativas y sus desdoblamientos en expresiones fragmentarias de habla residual, cubiertas con retobos de grafías desgajadas. Así su preciosismo lingüístico enmarcado en la resistencia del significante, en *lo obtuso*, en el barroquismo alegórico de su excepcional esteticismo. Diamela Eltit escribe:

*“Pa qué cosa la lleva la correa? ¿qué hermandá se establece? ¿qué bondá  
exuda su ladrido?  
¿S’entiende la fina raza con el quiltro?*

(20.) Entrevista a Diamela Eltit: *Los rostros de la marginalidad*. Apsi N° 131, 29 de noviembre al 12 de diciembre de 1983. [www.letras.s5.com/eltit200202.htm](http://www.letras.s5.com/eltit200202.htm)

(21.) Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura. Parte I. ¿Qué es la escritura?*. Pág. 22. En *EL GRADO CERO DE LA ESCRITURA seguido de NUEVOS ENSAYOS CRÍTICOS*. Traducción de

*labrada tan estudiada forma su correa fina, elaborada en talabartero oficio emerge: collar pa la perra/ señó pa ella/ amo/*

*Trompa o patrón pa la perra  
su custodio que la protege de esos quiltros que la siguen.  
Que arranca la jauría. A sus olore llega y aúlla el perraje  
suelto que ladra a la cuidada perra.” (\*)*

(...)

*“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 **d** es/ garra.”(\*\*)*

(...)

*“a, a, afásica casi, digo invirtiendo las palabras:*

*Soy el último reducto*

*Mantengo intacta la memoria colectiva y metalizada”(\*\*\*) (23.)*

Los ritmos y volúmenes de la letra en cuanto habla escritural, exhiben la sintaxis de la ruptura y la irrupción de la imagen segmentada que transgrede los límites de la forma, y que se integra de un modo expiatorio en la periferia, para, desde allí “*atraer los márgenes al interior del lenguaje*” (24.), propulsando el quiebre discordante que porta y muestra el significante en la narración, y asimismo, el agravio del signo; que incluso a través de la expresión del habla dislocada de los personajes, desvela la imposibilidad misma de ésta. La imposibilidad de un habla humana, desterritorializada del cuerpo y encauzada hacia el estrato de un habla residual. Así, la concepción actual del uso del habla colectiva, se instaló por medio de enunciaciones circunscritas a reduccionismos semánticos y sintácticos -cada vez más agudos en su

Nicolás Rosa. Siglo Veintiuno Editores. 1ª edición argentina, 2003. Buenos Aires, Argentina.

(22.) *Íbid.* Op.cit. Pág. 23.

(23.) *Eltit, Diamela: (\*) (\*\*)* **LUMPÉRICA. 4. Para la formulación de una imagen en la Literatura.** 4.4. DE SU PROYECTO DE OLVIDO: Pág. 101., **8. Ensayo General.** Págs. 162, 163. Editorial Planeta Chilena S.A. Tercera Edición, Abril de 1998. / (\*\*\*) **POR LA PATRIA. 3. Vagarás por las calles llorando.** Pág. 263.. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.

(24.) Palabras de María Eugenia Brito, en: **SUPERPOSICIONES, MANCHAS Y FRAGMENTOS EN LA ESCRITURA DE DIAMELA ELTIT Y PAZ ERRÁZURIZ.** (Por: María Eugenia Brito) [www.letras.s5.com.archivoeltit.htm](http://www.letras.s5.com.archivoeltit.htm)

calidad de excedentes- como referentes del habla nómada, suburbana, del habla negada, de su forma agravante, en sus dislocamientos fónicos y sus desarticulaciones lingüísticas. Exponentes que reverberan en sí el lenguaje esquizofrénico del “cuerpo sin órganos” marginal, de la voz alienada, rizomática, que Diamela Eltit valora como motivo, donde el delirio de lo humano se traduce en oralidad y dicción, que a modo expiatorio contempla y rescata en la figura de *El Padre Mío*, de quien registra su voz, transluciendo el emblema referencial del habla negada por la nueva humanidad.

Transcribe:

*“Don Alejo es Raúl Hiriarte, el cantante. Él posee uno de esos cargos en la representación hospitalaria del Siquiátrico. El señor Colvin me la planeó con el Padre Mío, porque no quería ser superado por ninguna persona relacionada con el compromiso que tiene con el personal de la Administración por el medicamento que es perjudicial para todos ustedes. Lo que subsiste de los ingresos bancarios por el medicamento, es el señor Colvin con el Padre Mío, pero yo no. Pero yo no fui solicitado por ellos para representar las garantías. Les voy a conversar algo más: después que salí de ahí, donde estuve dos años recluso para silenciarme, ya que se pagó un billete importante por mi persona, por lo que le estoy conversando.(...) Pero no a mí. La persona que la tienen asegurada por el televisor y la persona que me mandaron permanentemente, que siguen rechazando sus asuntos hasta el próximo asesinato que están planeando. Es el rey Jorge, es el jugador William Marín de Audax Italiano, es el jugador Enrique Hormazábal y es el jugador Carlos...”(25.)*

El destello vertiginoso de la voz de *EL PADRE MÍO*, de su expresión fónica trasuntada en letra por el pulso de Diamela Eltit, transcribió la elocución de aquel sujeto del vagabundaje, a modo de monólogo, que reprodujo simbólicamente los efectos de la operación de la *desterritorialización del socius* y su desmantelamiento en la historia de Chile, en su memoria biográfica, social, y política; develando el despliegue de lo esquizo en las dislocaciones del habla y su imposibilidad de cuerpo u organismo, como símbolo del chileno actual, que porta en sí un imaginario desgajado traducido

(25.) Eltit, Diamela: *EL PADRE MÍO. I. Su Primera Habla (Grabada en 1983)*. Págs. 21/23. LOM Ediciones. 2ª edición, 2003. Colección Libros del Ciudadano. Santiago de Chile.

en alegoría formal mediante un particular barroquismo. La figura de *El Padre Mío* devela a aquel sujeto cuya vida se muestra a través del destino inmaterial de la existencia, comprendido en su pérdida. Del pasar del tiempo que cambia y deteriora las formas y el espacio, de la decadencia en el medio común, vulgar o marginal. De la cita al pasado que evoca imágenes resplandecientes, decrecidas inevitablemente, y que a la vez son abstraídas de las horas y los lugares para hacerse tangibles en un aspecto desgastado y ruinoso. Un aspecto que investido en la forma del Padre Mío, un sujeto exiliado de la moda y de los atributos del capital, de su escenario contemporáneo y productivo, le otorga la facultad de perecer en el anonimato, de perderse en el olvido histórico concebido por la acción del tiempo y la huella que éste deja con su paso a través del cuerpo.

Así, cabe citar a Diamela Eltit, cuando en su reflexión crítica-literaria trató la novela *El Pasaje* del pintor y escritor chileno ya fallecido Adolfo Couve, para enunciar la imagen del tiempo y los surcos de su accionar corrosivo dentro de la vida, manifestando la sobrevivencia de los cuerpos de la pobreza, concebidos por otra parte, desde la caída de un universo simbólico, que implantaba la carencia y el destino nómada sobre los seres que antaño provenían de una estirpe de nobleza, bañada en un privilegio económico y cultural. Privilegio del que ahora yacían apartados, y que desde su anonimato y apariencia, mostraba los signos de su pasado glorioso o magistral, desgastado asimismo por efecto de Chronos, encarnado en los rasgos y vestimentas del cuerpo fragmentado o residual. De los sobrevivientes de un sistema que Diamela Eltit toma para desarrollar su análisis crítico del personaje de María Carter, dama de día y cortesana de noche, que le sirvió como dispositivo fundamental

para retratar aquel rol vil e innoble de la prostituta, ejercido con el fin de obtener los recursos que le possibilitaban aplacar los síntomas de la pobreza, cuando en los episodios de la novela couveana se citaba la aparición del crepúsculo dentro de su medio existencial. María Carter es quien provee de aquellas escenas de goce y alegría, quien porta los signos del desgaste -sujetos al accionar del tiempo-, quien es madre y mujerzuela a la vez, para abastecer a su hijo Rogelio que padece de las condiciones de la escasez en un ambiente humilde o marginal.

Eltit expresa:

*“La novela apunta a realidades temporales duales: por una parte, la clausura definitiva de ciertas formas de vida, lo que cita el tiempo ya finito de la narración, pero, a la vez, parte de ese modo de vida permanece intacto en el presente nacional, lo que alude a una inmutabilidad de una porción de convenciones (...)*

*María Carter es una doble de sí: madre diurna y mujer nocturna, apela a estas dos instancias para mantener un mediano equilibrio en el reducido espacio que su condición social le ha asignado.”(26.)*

La inscripción dialéctica de la *otredad* transcrita en María Carter, en la ambigüedad de su rol como dama de día y cortesana de noche, refleja la doble cualidad que porta el personaje couveano sujeto a la sobrevivencia, a la vida aristócrata olvidada y hecha añicos y al jolgorio en el cual se sume en su condición fraccionaria, bajo la vileza y el desgaste; que a la vez la circunscribe en una imagen digna, la de la madre que encarna la gloria de una nobleza venida a menos y la permanencia de ésta en los rasgos de su piel, permitiendo entrever su pasado ostentoso en la miseria de sus vestidos, más allá de los objetos del menoscabo, que acompañaban las horas de su presencia y vivencia junto a su hijo, donde la decrepitud de una vida se establecía en los espacios nimios

(26.) Eltit, *Diamela: Incrustado entre el tiempo y el espacio*. Pág. 118. V **Recensiones. 1**. En: *EMERGENCIAS Escritos sobre literatura, arte y política*. Editorial Planeta Chilena S.A. Primera edición: Junio del 2000. Santiago, Chile.

de una calle de la ciudad.

Cabe citar a Adolfo Couve cuando escribía:

*“La madre difería en todo de su hijo. Llevaba las medias con los puntos corridos y se cubría con un chaquetón de hombre arreglado por ella misma. No usaba maquillaje y sólo la hermosura de las manos denunciaba su fineza, de la cual aparecía ahora desprovista.” “Avanzada la noche regresaba la señora Carter. Sus zapatos resonando en la acera se escuchaban cada vez más fuerte al ingresar en el pasaje. A Rogelio no le cabía la menor duda de quien se trataba.(...) Daba la impresión de que llegaba acompañada de alguien, por el alboroto que hacía.*

*Envuelta en su apolillada estola de pieles, que luego arrastraba por los peldaños, iba recitando, algo ebria, poesía y arengas militares:*

*Entonces el capitán, viendo  
que la embarcación se hundía,  
lanzó el postrer cañonazo.*

*Este último verso coincidía siempre con el portazo con que cerraba su pieza y las carcajadas que allí se seguían.”(27.)*

El signo cultural y corporal del esplendor proveniente de un alto linaje es posible percibirlo en María Carter mediante la delicadeza de las costumbres, que la investían de poesía y exquisitez en su lenguaje, dispuesto a lidiar con las exigencias de la economía para solventar desde la vileza y con la vileza, su propia carencia, que por otra parte, le proveía de valor dentro del entorno de decadencia, permitiéndole exhibirse más allá de la cualidad de lo grotesco y negativo y de las reglas impositivas del sistema alienante de una ética del poder.

De ahí la condición de Carter como imagen de lo bello, que permite recordar las palabras de Adolfo Couve cuando exponía que: *“encuentro que hay mucha intensidad en lo marginal. Todo eso colinda con la belleza. La belleza se da siempre por el lado de lo áspero (...) La belleza, no va por lo "lindo.”(28.),* expresión que comulga con los

(27.) Couve, Adolfo: *El Pasaje*. I. Págs. 235, 250. En: *CUARTETO DE LA INFANCIA*. Compañía editora Espasa-Calpe Argentina. S.A./ Seix Barral. Primera edición: Octubre de 1996. Buenos Aires, Argentina.

(28.) Palabras de Adolfo Couve, en: *Los grandes artistas viven la eternidad aquí. ÚLTIMA ENTREVISTA A ADOLFO COUVE*. Por: Cristián Warnken. <http://rie.cl/?a=892>

propósitos esteticistas de Diamela Eltit, al rescatar la escritora y artista de avanzada la vida que se esconde dentro de la marginalidad, la belleza de los márgenes, enarbolada en su producción simbólica, en su alter ego que la posibilita y delata.

Eltit atiende al significante cuerpo, para exponer a partir de su retórica –corporal-, desdoblada desde sí en cuanto cuerpo soporte/suplemento o escritural, su estética accionista, que asimismo le permite desarrollar y representar simbólicamente, su unión con los individuos del desamparo, y una inscripción real y metafórica -a partir de la *poiésis neovanguardista*- solventada por un cuerpo político, expandido, replegado de suplementariedad. Así, la dicción performativa es pronunciada por Diamela en la esfera cercada por la denuncia, esfera que situaba su cuerpo en un solo espacio y un solo lugar: en el *“cuerpo expandido, capaz de abarcar, de comprender entre sus movedizos límites, todas aquellas imágenes y representaciones que, por lo común, han ocupado un espacio periférico y marginal dentro de la cultura occidental.”*(29.) Un cuerpo expandido que le permitía asirse al otro deteriorado, espectral, distante y destellante en el medio popular, y que a la vez en su virtud expansiva, desbordante de aquellos tópicos capitalistas tardo-modernos, le imposibilitó llegar a convertirse *“en otra forma de homovisión, igual de perniciosa y estéril que aquella a la que, en un principio, se pretendía cuestionar”*.(30.) Así, en su virtud de *cuerpo expandido*, Diamela Eltit erigió una acción de arte que abarcó un compromiso político, estético y amoroso con los márgenes, a través del cuerpo

(29.) Cruz Sánchez, Pedro A./ Hernández-Navarro, Miguel A.: *Cartografías del cuerpo (propuestas para una sistematización)*. 3. Suplementos de primer grado. 3.3 El cuerpo activista. Pág. 27. En: *CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO. LA DIMENSIÓN CORPORAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO*. CENDEAC. Gestión Editorial: Ligia Comunicación y Tecnología, SL. Serie Seminarios, 4. Ad Hoc. 2004. Murcia, España.

(30.) Íbid. Op. cit.

ceremonial. Del hieratismo simbólico y el cortejo de comunión afectiva con la *otredad* periférica, donde la presencia del otro estaba ahí para recordar los principios que la mueven y avalan, como consumación de aunamiento en el rito, en el cuerpo propio de su estética de la veladura. Así, en 1983 realizó una pieza que se tituló: “*Trabajo de amor con un asilado de la Hospedería de Santiago*”, en donde Diamela Eltit besó a un mendigo, consolidando su compromiso con la marginalidad. ‘Motor deseo’ que resuelve en el Eros el destello escalofriante del signo, y lo que ella denominó su “arte de la intención” (31.)

La escritora y artista de avanzada escribió:

*“Su cintura es a la mía gemela en su inexistencia.  
Su cintura es el punto definitivo de abandono.  
Su cintura es la penitencería / es el éxtasis del final.  
Su cintura es gemela a la mía en la pertinaz insistencia  
en esta vida, es marginación.  
Su cintura ¡ay su cintura! es gemela a la mía en la transparencia al alma.  
Su alma es material.  
Su alma es establecerse en un banco de la plaza y elegir  
como único paisaje verdadero el falsificado de esa misma plaza.  
Su alma es cerrar los ojos cuando vienen los pensamientos  
Y reabrirlos hacia el césped.  
Su alma es este mundo y nada más en la plaza encendida.  
Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra.  
Su alma es no llamarse diamela eltit/ sábanas blancas/  
cadáver.  
Su alma es a la mía gemela.”*(32.)

(31.) Arte de la intención en relación con el hacerse una con los márgenes y de explorar los procesos de producción de sentido y significación, a partir del arte de acción.

(32.) Eltit, *Diamela: LUMPÉRICA*. 4. Para la formulación de una imagen en la Literatura. 4.4. DE SU PROYECTO DE OLVIDO: Págs. 96, 97. Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.



2. *Trabajo de amor con un asilado de la Hospedería de Santiago, 1983.*  
*El Beso con el Mendigo. Acción de Arte.*

(Gentileza Metales Pesados Libros)

V. Heterotopía: espacios otros, desvío y ciudad, en la estética de la intención, la letra y el cuerpo de Diamela Eltit.

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

*Imaginar este espacio incluido en la ciudad.*

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

*Imaginar desolado este espacio.”(1.)*

Diamela Eltit, introdujo una mirada heterotópica de la ciudad, desde la perspectiva histórica que comportan ciertos lugares públicos y que tras la “*desterritorialización del socius*” interpuesta por la dictadura militar, y de los gravámenes del régimen en su primera manifestación, se develan mediante el *estado de excepción* que cobra el territorio, auto-presentándose desde la literalidad misma de la palabra como “*estado de sitio*”, como *espacio en estado de sitio*, “des-asido” de su cualidad normal, funcional, y transformado en lo que Michel Foucault denomina “*espacio otro*” o *heterotopía*. Lugar desviado de su categoría de origen, que alberga en sí el sentido de un contra-emplazamiento, la anulación, inversión o suspensión de su primer destino utilitario, de sus elementos compositivos, de su significado cultural y simbólico.

La asimilación consuetudinaria de los ciudadanos de los signos o sitios fracturados por su desvío, permite que a éstos se los reconozca como receptáculos activadores de Mnemosyne por medio de la fractura. Dispositivos que, en su situación alienada

(1.) Eltit, Diamela: *LUMPÉRICA*. 6. 6.1. Pág. 129. Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.

representan o conllevan de un modo latente, la epifanía y manifestación de la memoria en la conciencia colectiva por presentar la cualidad de ser esa: “*especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo efectivamente localizables.*”(2.) Foucault expone y define dichas zonas refiriendo: “*que son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan* –pronuncia que los llamará por oposición a las utopías- *las heterotopías (...) espacios diferentes, (...) que son una especie de contestación a la vez mística y real del espacio en que vivimos.*”(3.)

Así, el aspecto de contestación de los “espacios otros” se articula en base a los *emplazamientos* (4.), tratados acorde a su función en la ciudad y a la concepción que presentan dentro de la urbe, en la que operan mediante su forma relacional espacial y en la que se identifican como: árboles, enrejados, automóviles, pasajes, etc., donde asimismo, el “*emplazamiento humano*” concibe su sentido de contextualización, su ética identitaria, participando con éstos a partir del significado funcional que culturalmente o históricamente portan. Mas, cuando la heterotopía se manifiesta, postula en sí la aparición de un “contra-emplazamiento”, donde el significado del lugar se desvía y enajena en la voz de otro sitio, pasando a transformarse en ese

(2.) Foucault, Michel: ***Espacios otros: utopías y heterotopías.***

<https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/425/1/P005p.pdf>

(3.)Íbid. Op. cit.

(4.) Foucault expone: “*El emplazamiento se define por las relaciones de proximidad entre puntos o elementos; formalmente se las puede describir como series, árboles, enrejados. / Por otra parte, es conocida la importancia de los problemas de emplazamiento en la técnica contemporánea: almacenamiento de la información o de los resultados parciales de un cálculo en la memoria de una máquina, circulación de elementos discretos, con salida aleatoria (como los automóviles, simplemente, o los sonidos a lo largo de una línea telefónica), identificación de elementos marcados y codificados, en el interior de un conjunto que está distribuido al azar, o clasificado en una clasificación unívoca, o clasificado según una clasificación plurívoca. (...) Pero los que me interesan son, entre todos los emplazamientos, algunos que tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros*

espacio de ficción que incluso refuta o pone en cuestionamiento los espacios convencionales de la vida misma, como también su principio creador.

De este modo el concepto de *estado de sitio* en el cual se transforma el territorio nacional y el espacio público de la urbe y la ciudad de Santiago, principalmente durante el primer decenio del autoritarismo, fractura y desvía aquella esencialidad urbana, identificada con las formas de relación humana; quedando alienada de su función original y convertida en su imagen reversa. En un espacio de desolación que adscribe la cualidad de la guerrilla dentro de sus instalaciones, en las que se impone la tiranía del poder, sometiendo a vigilancia extrema el lugar, y asimismo a los ciudadanos que circulan por éste, observados con suspicacia, controlados, e incluso concertados como enemigos, sin importar su índole o su edad.

Así, la plaza pública es transformada en *estado de sitio* exhibiendo su cualidad de contra-emplazamiento, de heterotopía, de acuerdo a la inversión o desvío de su función histórica, que apelaba al encuentro, distracción o contemplación ciudadana, materializada en los signos identificatorios que la posibilitan: árboles, bancos, piletas, iluminarios, e incluso “estatuas-monumentos”, símbolos ideológicos de la nación, que ilustran el aspecto recordatorio de la historia de Chile y su conformación como “*estado social y libre*”. Emplazamientos que tras su intervención dictatorial, quedaron convertidos en *espacios otros*, al momento en que el recreo, el descanso y el

*emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran, por sí mismos, reflejados o reflexionados. De alguna manera estos espacios están enlazados con todos los otros, que contradicen sin embargo todos los emplazamientos, son de dos tipos(...): Las utopías (...) emplazamientos sin lugar real (...) –y las heterotopías- especies de utopías efectivamente realizadas (...) lugares –que- son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan.”* En: Michel Foucault: **De los espacios otros “Des espaces autres”**, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en Architecture, Mouvement, Continuité, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. <http://www.scribd.com/doc/4650039/Foucault-M-De-los-espacios-otros>

paseo que enmarcaban, fueron evacuados de su tópico y despojados de su rol banal. Entonces los árboles, bancas, piletas, iluminarios y estatuas-monumentos, pervivían vaciados de sus cualidades, que estaban siendo negadas o representadas en su pura apariencia, como un *cuerpo sin órganos* simbólico y material. Donde su empleo arquitectónico-social, era reducido a la inercia y prohibido para el transitar humano, siendo alineado con la idea de cárcel o espacio de clausura.

Diamela Eltit compone su novela *Lumpérica* tras el avistamiento de la plaza pública de Santiago como aquel espacio heterotópico; advirtiéndolo como un lugar de ficción, de arrebató incluso para con su destino utilitario, desabastecido de contextualidad banal o prosaica y que a la vez ponía en evidencia los convencionalismos culturales provenientes de los estratos de poder, que desvirtuaban su rol y asimismo su papel de emplazamiento público. Eltit formulaba: *“A mí siempre me impactó el hecho de que durante el toque de queda la gente se relegara a sus espacios privados, a clausurarse, pero que siguieran existiendo las cosas que estaban hechas para que la gente, precisamente, circulara por las calles. Entre esas cosas siempre me preguntaba por el sentido de la iluminación, de los faroles, de los avisos luminosos, de las plazas iluminadas. Todo eso existía para nadie, era inútil a la sociedad, aun cuando se seguían encendiendo las luces, como si la gente circulara.*

*Ese espectáculo de desolación iluminada me llamó mucho la atención y está muy presente en la novela.”*(5.)

La heterotopía revelada en la plaza pública, es tratada con el carácter alegórico que

(5.) Entrevista a Diamela Eltit: *Los rostros de la marginalidad*. Apsi N° 131, 29 de noviembre al 12 de diciembre de 1983. [www.letras.s5.com/eltit200202.htm](http://www.letras.s5.com/eltit200202.htm)

sobrelleva, en conjunto con los emplazamientos afines a su estado de excepción, tanto a nivel conceptual-lingüístico como a nivel pragmático real. Así la adecuación temática y narrativa de la plaza en el imaginario de Eltit, albergaba sus rupturas, sus metáforas contrapuestas, sus significados inentendibles, herméticos, sus signos de transgresión histórica, que podían ser percibidos en los significantes: “*plaza, lugar de disipación, encuentro, integración, cárcel, ruina, aridez, privación*”, con el fin de enunciar e integrar en una misma inscripción narrativa, los signos o cualidades contrastantes y crípticas que caracterizaban los retorcimientos metafóricos de la contemporánea alegoría, tratada formalmente en su escritura desde una mirada política. De esta manera personificó y desplazó en su novela *Lumpérica* la cualidad de “el iluminario público” a la forma figurada de “el luminoso”, y escenificó el ambiente de desolación, situando la presencia “los pálidos” como metáforas de la alienación vívida, que convertía a las personas en espectros, desnaturalizados, despigmentados, desviados de su humanidad o de su virtud expresiva epidérmica-corporal. Alienados, que se adecuaban con la imagen del “cuerpo sin órganos” o del cuerpo residual, a raíz de la imposición del poder fascista de la dictadura, que se inscribía en la desideologizada plaza pública, exponiéndola en su condición retorcida, fragmentaria, incompresible, alegórica, residual.

Diamela Eltit, en su novela *Lumpérica* escribió:

*“La luz del luminoso, que está instalado sobre el edificio cae en la plaza. Es una proposición de insania para recubrir a los pálidos de Santiago que se han agrupado en torno a L. Iluminada nada más que como complemento visual para sus formas.*

*Porque este luminoso que se enciende de noche está construyendo su mensaje para ellos, que sólo a esa hora alcanzan su plenitud, cuando se desplazan en sus recorridos previstos.*

*Como atentados en sus amenazantes presencias.*

*Por eso el luminoso, en plena autonomía, los llama con nombres literarios, por ejemplo decía/*

*Sándalo, mas el impulso murió al caer sobre su erizada piel en la metamorfosis de tan cúlmine especulación.” (6.)*

La *otredad* de la letra en el significante barroco de Eltit, porta consigo la mirada *heterotópica* de los emplazamientos y “lugares otros” de la realidad, permitiendo el repliegue de su significación y posibilitando la inserción y contemplación de la insubordinación lingüística frente a los esquemas normados, bajo el alero de lo que Michel Foucault denominaba *Heterotopía de desviación*, para referir en este caso, a aquel collage de palabras, frases o conceptos que al igual que aquellos cuerpos esquizos que son recludos en un espacio ajeno al que la sociedad impone o exige, se revelan encarando los mismos síntomas, pudiendo establecerse dentro de una *heterotopía de desviación*, de un sitio descarriado de los rieles del orden, la secuencia y la sintaxis literaria. Un sitio localizado intencionalmente fuera de todo lugar. Un sitio donde el lector se enfrenta a una visión autónoma e independiente de la escritura, y que es refugio y reclusorio de la libre expresión de la letra y de sus comportamientos inaceptables de rebelión. Un sitio que atemoriza y desproporciona los ejes normales del sentido y sus horizontes pragmáticos fijados en la simpleza de la recepción y la acción del entendimiento. Un sitio que alberga signos de cualidades irregulares, de comportamientos críticos semejantes al de los seres rechazados y mal llamados improductivos por la sociedad: el esquizo, el delincuente o el rupturista, e incluso el ser honesto que por su edad o su condición enfermiza se acoge a jubilación. De esta manera es posible acotar aquel paralelismo entre la virtud y el rol que cumple la novela de Eltit y las *heterotopías de desviación*, rescatando las palabras de Michel

(6.) Eltit, *Diamela: LUMPÉRICA*. 1. 1.1. Pág. 11. Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.

Foucault, cuando las definía diciendo que: “*son aquellas en la que se coloca a los individuos cuyo comportamiento resulta desviado respecto a la media o a la norma exigida. Son las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas; son también naturalmente las prisiones*”(7.). Entonces, una heterotopía de desviación se desdoblaría también en el espacio escritural de Eltit, acorde a la condición de semejanza para con los lugares que se develan como centros correccionales, destinados a albergar las conductas y expresiones desalineadas de la regla, para con los sitios descarriados de su cauce y que funcionaron como centros de tortura o prisiones políticas improvisadas en la época de la dictadura militar: estadios deportivos, bodegas de alimentos, islas, gimnasios, hospitales psiquiátricos. Prisiones que describieron a la vez las condiciones indignas que calificaban a dicha *Heterotopía de desviación*, en la cual se desplazaban y habitaban las víctimas del sistema, manifestando sus desgarramientos alienantes ante la esfera mundial.

La escritora y artista de avanzada denota en su novela *Por la Patria* aquella cualidad detallando:

*“La claraboya tiene mil, un millón de cristales. Es un vidrio reforzado que lo vuelve tosco y terco a las tormentas y deforma todo en concavidad. (Pág. 171)*

*“La cubierta de la mesa está manchada de polvo y grasa.*

*Sobre ella se distribuyen desordenadamente una gran cantidad de medicamentos.*

*Las píldoras son de baja monta, de corto efecto. (...)*

*En la noche, veinte manos adiestradas llevan las pastillas a la boca y las tragan sin ayuda de agua. (...)(Pág. 176)*

*“En silencio me lleva hacia una de las esquinas del galpón y allí me ayuda a sentarme en el suelo, cuidando de que no me azote contra la pared(...)*

*Después de un rato me dice:*

*-¿Qué porquerías te han dado? ¿Qué pastillas te están suministrando?” (Pág. 178)*

*“El piso es de cemento puro y agrietado en las disparejas orillas. Cuadrado, plomo, polvoriento: receptor y receptáculo de minucias residuales, contiene en su inclinación veinte camas metálicas y permite a la mirada a ras de suelo, la visión de*

(7.) Foucault, Michel: *Espacios otros: utopías y heterotopías.*

<https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/425/1/P005p.pdf>

*veinte pares de zapatos plomizos, polvorientos, agrietados en las costuras. Algunas de las mujeres caminan descalzas cuando la necesidad es urgente, cuando la pesadilla no distingue el espacio ambiguo de lo real.” (Pág.179)(8.)*

El sitio se concibe a través de las marcas de la “heterotopía de desviación”, como aquel *espacio otro* de la sociedad, espacio que exhibe en sí su rechazo por la masa homogénea, y que encauza a la vez el contra-emplazamiento para con sus propios dispositivos de conformación, así el *transporte* de la imagen del galpón y su función como almacén o depósito de objetos o alimentos destinados a solventar las carencias y modos de vida de lo humano, convertido en la imagen del galpón como espacio adverso, como centro psiquiátrico del control y castigo. Alienante de la propia vida y portador del espectro sombrío de la sociedad: su marginalidad, por cuanto a su manifestación *desviada* y su condición antiprogresista sostenida por los solventadores del capital. Heterotopía que aglutina a los seres desalineados, cuya condición enfermiza, nómada o anti-productiva (cesantía), devela su inadecuación catastrófica con la sociedad. De este modo calzan las palabras de Michel Foucault cuando pronunciaba que: “*puesto que en nuestra sociedad donde el trabajo es la regla, la ociosidad forma una especie de desviación.*”(9.)

Por otra parte, la *Heterotopía de desviación*, conllevaba en sí de un modo ambivalente, e incluso suplementario, la cualidad que enmarcaba a las heterotopías de crisis, en relación con los espacios destinados al resguardo, a la reclusión, al amparo de sujetos socialmente considerados como individuos en estado de crisis, y a los

(8.) *Eltit, Diamela: POR LA PATRIA. II. Se funde, se opaca, se yergue la épica.* 1. ELLA SIEMPRE TIRO PA REINA. Págs. 171, 176, 178, 179. Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.

(9.) *Foucault, Michel: Espacios otros: utopías y heterotopías.*  
<https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/425/1/P005p.pdf>

cuales se los conducía lejos del centro, para que distanciados, se les corrija, para que desplomaran allí sus crisis *neuróticas*, y para que pudieran desarrollar asimismo, en dichos espacios un sistema relacional de vida paralela a ésta.

Michel Foucault exponía que: “*tal vez no se pueda encontrar ni una sola forma de heterotopía que sea absolutamente universal (...) –mas- hay una cierta forma de heterotopía que llamaría heterotopías de crisis, es decir que hay lugares privilegiados o sagrados o prohibidos, reservados a los individuos que se encuentran, respecto a la sociedad y al medio humano donde viven, en estado de crisis. Los adolescentes, (...) las mujeres en estado de parto, los ancianos, etc.*”(10.) , los enfermos, los esquizos, los marginales, y así los “invertidos” que viven en parajes periféricos, en cuanto lugares prohibidos o negados; donde alzaban sus desvalidos modos de sobrevivencia, donde descargaban su *pathos*, como expresión de vida. De esta manera, los signos de la decadencia, adscritos *al cuerpo sin órganos* (en cuanto sinónimo de lo improductivo), podían reproducirse en las heterotopías de crisis plasmadas de lo marginal. Heterotopías de crisis que se exponían a la vez como los *espacios otros* de la sociedad, donde el grito y la *loca furia* hacían de las suyas, mediante la exaltación desnaturalizada del destello humano en situación terminal.

Diamela Eltit escribió -con la voz puesta en su lugar de habitación-, sus sentimientos y reflexiones personales, sujetas a las alteraciones desmedidas de su duelo político-existencial. En su novela *El Cuarto Mundo* narró a partir del desdoblamiento de la dicción fónica de su personaje:

“*SOY VÍCTIMA de un turbulento complot político en contra de nuestra raza. Persiguen aislarnos con la fuerza del desprecio.(...) Ella piensa que mi padre está*

(10.) Íbid. Op. cit

*coludido con esa nación y que nosotros somos la carroña. Me ha confesado que su devoción al placer ha abierto las puertas a este desastre que conjuga casi todas las plagas. Piensa que el niño es una plaga y que su llegada producirá un efecto atemporal, el justo efecto que mi padre espera para destruirla.” (Pág 223)*

*“Me siento cercada por cuerpos prófugos, por pedazos de cuerpos prófugos que antagonizan la cárcel del origen. Me siento herida por cuerpos que han capitulado las condiciones de su derrota. Me siento indigna de tener un cuerpo.” (Pág. 227) (11.)*

La conciencia de la crisis, materializada en torno a la “heterotopía de crisis” de la ciudad y el espectro suburbano como lugar prohibido, circunscribe y registra la plaga de los sujetos descarriados, desplegados en la voz de Eltit, quien atendiendo al relato en primera persona, inscribió el signo de *su desvío*. Signo que sin embargo reveló la marcha metafórica o desconstructiva del significante y de los volúmenes de la grafía en los planos de la composición, en cuanto “estados de perturbación y tensión” descargados en su asfixia, asistiendo a la epifanía expresiva de una auto-enajenación, inquietante o absurda. De este modo es posible acotar las palabras de Michel Foucault cuando exponía: “Las **heterotopías** inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye las frases –aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” (una al otro lado o frente de otras) a las palabras y las cosas.”(12.)

Así, el calce con la escritura de la literata se contempla en el retorcimiento o resquebrajamiento del significante por medio de la voz, de su contenido o significación, que edificaba un espacio otro deslindado de situaciones prosaicas, y

(11.) Eltit, *Diamela: EL CUARTO MUNDO. II. Tengo la mano terriblemente agarrotada*. Págs. 223, 227. En **TRES NOVELAS**. Editorial Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme. Primera edición, 2004. México, D.F.

(12.) Foucault, Michel: **LAS PALABRAS Y LAS COSAS Una arqueología de las ciencias humanas. Prefacio**. Pág. 3. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Siglo veintiuno editores. Trigesimosegunda edición en español, 2005. México, D.F.

enajenado de las cualidades míticas de una ficción, donde “la otredad del habla”

-transpuesta en el llano de la grafía- caracterizaba el desvío alucinado de los contra-emplazamientos, de acuerdo a la virtud delirante, aleatoria y animalesca de la letra, develada en sus novelas *Lumpérica* y *Por la Patria*, cuando escribía:

“*Muge en hospitalario tono buscando así la otra cercanía, complicitario ruido se conforma y muge con su elevado cuello, con su penoso hocico en el que briznas de pastos llenan huecos. Sube su tono, pregona su alarido, llama y se anuncia en su desespero –copia animal enfermo- tiñe bestia en celo, aunque de verdad su garganta es capaz de llegar hasta el relincho. (Lumpérica XVI Pág. 70.)* (\*)

“-a, a, aparta Ju Juan l’arva y pájaro d’estío de hastío  
(me sorprende este lenguaje)  
Sigo.

-caliz en frente de ma ma mala muerte y  
entraña pecado en la tierra que ya mujo,  
pujo d’esta tierra ya nacional y anal la  
cobertura l’altura del monte y la fluidez  
de la ladera.” (*Por la Patria*, Pág. 288) (\*\*)(13.)

La imagen del desvío, posibilita vislumbrar en su situación o estado, la cualidad de lo esquizo como flujo abrasivo, planteado asimismo a través de las erosiones surcadas por *la violencia de la letra* (enunciado derridiano) desde la base misma de la “escritura-ciudad”, pensada como *estado de sitio* homologado con el concepto de prisión, y homologado a la vez con la **institución arte** (mirada con desmedro por los altos poderes de la sociedad, y recluida en sí a una marginalidad absoluta). “Escritura-ciudad” rechazada por los aparatajes de la producción simbólica adscrita al epíteto de la ganancia exhibitiva o del discurso del poder, que termina recluyendo todo bien simbólico foráneo a sus preceptos, en los “*espacios otros*”. En el lugar

(13.) *Eliit, Diamela: (\*) LUMPÉRICA. 3. XVI. Pág. 70. Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile. / (\*\*\*) POR LA PATRIA. 3. Vagarás por las calles llorando. Pág. 288. Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.*

heterotópico al que fue relegada también la escritura de Eltit, perfilándose como el sitio de su desplomo o insurrección. Su “heterotopía de crisis o desviación”, que incluso le permitió formular el siguiente pronunciamiento:

*“Elegir el arte, es señalarse larva. Confrontar consciente o inconscientemente la sanción, la fisura entre margen e institución. Casi doblaje de una esquizofrenia.  
¿Por qué margen?  
¿Margen de qué?  
Ser arista borde de un triángulo significa, demarca o un resto o un exceso. La gestación es algo semejante. Se expulsa y se guarda.”*(14.)

Lugar del arte y la literatura, que se ecualizó con los signos reclusorios de la prisión o la clínica psiquiátrica; ésta última en su emplazamiento real: en su contra-emplazamiento, que denotó el significado eufemístico de *Centro de Salud Mental*, para con los artificios que lo representan; y que en su función invertida controló y propagó la enajenación del sujeto en vez de sanarlo. Orientaciones que pudieron conllevar en sí a la enfermedad crónica, tal como lo exhibe la figura de *El Padre Mío* a través de su parlamento. Figura que se presenta como el *einfühlung* de Diamela Eltit y cuya habla tradujo desde su proyecto experimental, literario y exploratorio, en el que azarosamente lo conoció. Evidenciando las marcas de la heterotopía de desviación en *El Padre Mío*, cuando éste expuso:

*“Pero a mí me planearon por asesinato y enfermo mental y se pagó un dinero importante por mi persona, pero no en complicidad. Porque yo fui planeado por asesinato y enfermo mental y depravado por el trago en la locución, en los periódicos, en la Comisaría, en el Juzgado, en el Open Door y en el Psiquiátrico, donde me dejaron cómplices influyentes, por lo que está planeado una vez más. Pero yo puedo solucionarles eso. Tienen que conseguirme el medicamento para el procedimiento del ilusionismo, para las indicaciones de quienes son los Ilustrísimas que representan los cargos de las garantías.”* (III. Pág. 41-42). (15.)

(14.) *Diamela Eltit: Yacer incubada oval en la fotografía*. Ponencia de D. Eltit en FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) Documento FLACSO N° 46.

(15.) *Eltit, Diamela: EL PADRE MÍO. III. Su Tercera Habla (Grabada en 1985)*. Págs. 41, 42. LOM Ediciones. 2ª edición, 2003. Colección Libros del Ciudadano. Santiago de Chile.

De esta manera, las marcas de la desviación en un significante y sujeto en crisis, permite que Eltit repliegue sus ribetes hacia sus propósitos estéticos, entablando una solemne declaración de principios, donde su experiencia vinculada con las minorías, le otorgó la validez a su posición de resistencia. Permitiéndole adherirse al replanteamiento de los propósitos de la producción artística y literaria desde los aparatajes críticos que ésta contempla, y posibilitándole cuestionar la propia conformación de los modelos de producción desde un lugar o mirada heterotópica cuyos contra-emplazamientos, ilustraron el sentido perverso de la realidad, en cuanto al pronunciamiento del poder por medio de la indiferencia, el silenciamiento o la diseminación de una vida, que no contempla los atributos formulados o validados por la institución, siendo desterritorializada de sus dominios. Así el carácter de lo marginal recluso simbólicamente en el tiempo.

Cabe citar además, la experiencia estética que desde el entorno -o la memoria “biográfica-cultural”-, bosquejó la heterotopía de crisis o desviación en la que fue reclusa en su momento su propia expresión lingüística. Cuando su novela *Por la Patria*(16.) fue rechazada o destinada al anonimato colectivo por la crítica literaria -y los lectores obedientes a los dictámenes de circulación y paralización editorial-; o cuando su obra artística realizada junto a Lotty Rosenfeld, titulada “*Traspaso cordillerano*” fue también invalidada en un momento inexplicable por la crítica nacional. Un video-instalación creado para el Concurso Anual de Arte de 1981 del

(16.) Diamela Eltit formula: “*Publicar bajo dictadura era, sin duda, el despoblado. Pero, en mi caso, por el tipo de trabajo que hago, me acompañará siempre un lugar que es bastante reducido. Y está bien. Creo que todo aquel que publica un libro espera gestos culturales de recepción, la verdad es que yo pasé “la prueba de fuego” cuando me di cuenta que soportaba perfectamente la salida de mi novela *Por la patria* el año 1986 en medio de una gran indiferencia crítica.*” [Errante Errática. Pág. 171.

Museo Nacional de Bellas Artes, lugar que había sido intervenido y condicionado a los mandatos de la dictadura marcial, y en el cual se exhibió el trabajo de Rosenfeld y Eltit que consistió –rescatando las palabras de El Mercurio de la época-: “*en una plataforma de cerámica con luces de neón en un extremo que se dirigen a cuatro monitores, en los que se exhiben escenas cordilleranas con audio de una operación al cerebro*” (17.). Obra que bosquejó en sí el carácter heterotópico del arte en Chile a partir de la circulación, exhibición y rechazo. Donde, por una parte contempló un *desvío* y resistencia frente a la institución, llevando a cabo el utópico deseo de recuperar el *espacio museo (espacio otro)* por medio del mensaje libertario que portara una obra que rompía -a la vez- con la especificidad disciplinaria del arte de la tradición y el sentido elitista de éste; y por otra, contempló la desaprensión de toda resistencia, al momento en que el mensaje de libertad y ruptura que portaba, fue pensado y articulado por metáforas crípticas desvestidas de legibilidad literal, que potenciaron el rasgo connotativo y subjetivo del signo (imposible de ser dilucidado en una imagen clara, unívoca y real) y el aunamiento con la tendencia museal contemporánea dictatorial. Así, la condición de obra heterotópica, impensablemente se adecuó con la del *Museo –pinochetista-*, que en sí es ya una heterotopía, atendiendo al pronunciamiento crítico de Michel Foucault, cuando aludió que es aquella *heterotopía del tiempo que se acumula hasta el infinito*. Desviada de la

En: **EMERGENCIAS Escritos sobre Literatura, Arte y Política (Diamela Eltit)**. 2. Edición y prólogo de Leonidas Morales. Editorial Planeta Chilena S.A. Primera edición: Junio del 2000. Santiago, Chile.] (17.) La obra de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld titulada “*Traspaso cordillerano*”, adscrita a la categoría de video-instalación, obtuvo el gran premio del Salón del Concurso de la Colocadora Nacional de Valores en el año 1981, siendo exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Santiago. Diamela Eltit postula: “*Lo que sí resultó interesante fue que cuando nos ganamos el Gran Premio con Lotty, El Mercurio sacó un artículo en contra cuestionando qué significaba*

simultaneidad, de lo efímero, de lo perecedero, en cuanto a que sus cualidades lo muestran como lugar, receptáculo y soporte de las obras de arte elevadas a una esfera inmortal.

Foucault pronunció con respecto a ello: “*museos y bibliotecas son heterotopías en las que el tiempo no acaba nunca de amontonarse y encaramarse hasta la cúspide de sí mismo*”(18.). Espacio museal que fue controlado por el poder militar, exponiendo los tópicos de vigilancia que censuraban la producción simbólica, su expresión y exhibición. Lo que inevitablemente hace pensar sobre las virtudes de la obra *Traspaso Cordillerano* cuando fue expuesta allí, pues fue premiada y avalada por la institución, ya que fue la obra que ganó el concurso de ese año, y además permitió reflexionar sobre una posible relación con el poder, acotando la posición de Buchloh(19.) cuando escribió sobre la problemática estética de aquellas obras refractarias y su estilo, que albergaron la intención latente -a nivel de sus contenidos- de participar del poder (de alguna u otra manera), y que por ello hicieron uso de las cualidades dúctiles del lenguaje, el que podría aproximarse a lo hermético o ilegible, con el fin de no ser descifrado y de alejar toda posible amenaza de peligro. Lenguaje que es fácilmente manipulable y que puede llegar a conformar un código propicio para la sustentación

*este premio para este mamarracho, críptico, cerrado, horrible. Tuvimos todo el rechazo del Mercurio para el premio.” [En entrevista de Robert Neustadt: DIAMELA ELTIT. Pág. 100. / Neustadt, Robert: CADA DÍA: LA CREACIÓN DE UN ARTE SOCIAL. Editorial Cuarto Propio, 2001. Primera edición. Santiago, Chile.]*

(18.) Foucault, Michel: *Espacios otros: utopías y heterotopías.*

<https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/425/1/P005p.pdf>

(19.) Benjamin Buchloh expone: “*Cuando la única opción que se le deja al discurso estético es el mantenimiento de su propio sistema de distribución y circulación de sus formas mercantiles, no resulta sorprendente que <<toda audacia se haya transformado en convención>> (...) sus distintas partes se sostienen mutuamente formando una intrincada red de significados históricos que, sin embargo puede leerse de un modo distinto de las intenciones del autor o de los intereses del público y de los historiadores del arte, que conforman su recepción cultural. Esta transformación subversiva de la producción estética en lisa y llana afirmación, se manifiesta necesariamente en cada detalle de la*

del mercado de bienes simbólicos asido a cualquier tipo de ideología que rija en su momento el poder, y que pueda aprehender a perpetuidad el propio discurso estético dentro de ese mercado, para evitar una posible sucesión de un *otro*, y un desplazamiento de su lugar *o proscenio*. Así, tras el logro irremediable de la obra de su deseo de *participación* dentro de la escena del poder, es posible concluir en forma evidente el fracaso de aquella obra como obra refractaria, pues ha devenido signo de la convención, digno de estudio y alabanza, para su gloria, aprobación y solvencia en el tiempo, donde la palabra refracción es la farsa de su propio destino, que yendo aún más lejos, y atendiendo a la tesis de Buchloh, ya podría haber sido fecundado antes de su cimentación, por los perversos constructos o conveniencias de la escena de bienes simbólicos que en Chile se traduciría en un minúsculo y dividido grupo de poder. Escena local que diagrama e incide abiertamente en los modos de producción simbólica, en sus poéticas, e incluso en su inscripción refractaria, posibilitando articular bajo sus prefijos; el estilo, los discursos, movimientos, obras y formas de reflexión estética o artística. Prefijos que posibilitan prever el emplazamiento e impulso de una obra de arte bajo determinados caracteres estilísticos, e incluso los atisbos que debería portar para que su concepción marginal -bajo la premisa de la

*producción. (...) Su <<novedad>> consiste precisamente en su actual disponibilidad histórica, no en ninguna clase de auténtica innovación de la práctica artística. (...) La cultura oficial (...) canoniza los constructos estéticos con el apelativo de <<sublimes>> cuando los artistas en cuestión han demostrado su capacidad de mantener el pensamiento utópico a pesar de las condiciones de reificación, o bien cuando, en vez de intentar cambiar activamente esas condiciones, se limitan a transponer sus intenciones subversivas en el dominio estético. (...) Su función ideológica ha sido definida por Jameson en otro contexto: "Hay que entender la alegoría nacional como un intento formal de unier la creciente brecha entre los datos existenciales de la vida cotidiana en un estado-nación dado y la tendencia estructural del capital monopolista a desarrollarse mundialmente, a una escala esencialmente transnacional." Buchloh, por otra parte aborda la problemática de Walter Benjamin develada en su investigación: *El Origen del Drama Barroco Alemán*, transponiendo de este modo las siguientes citas o expresiones rescatadas del propio pronunciamiento del autor (Benjamin): "me las he*

novedad-, devenga arquetipo de la producción, resultando un código del mercado reproducido con los parámetros de lo *nuovo*, la repetición cíclica o la diferencia, acorde al reconocimiento formal esteticista de su estilo, que lo condiciona luego a posar indefinidamente en la vitrina de la convención. Prefijos que le permiten incluso usar los contra-emplazamientos, y las distintas lecturas y conversiones dentro de los estatutos de las dobles apariencias, donde las marcas de la resistencia revelan su inagotable interpretabilidad, su moda y aquella expresión banal y bancaria que en su inscripción inicial rupturista, podría haberse tasado con el despreciable epíteto del “*cheque a fecha*”, asegurador del porvenir de los estamentos e instituciones que hacen uso de los bienes estéticos o artísticos para sostener su arenga política, sus rotaciones y cambios de mando, acorde a las leyes con las cuales se abastecen: la oferta y la demanda. Tesis de Buchloh, que en relación con el trabajo visual heterotópico de Eltit y Rosenfeld, y de acuerdo al momento en que éste fue aprobado, premiado y exhibido dentro de la institución, también es posible refutarla o negarla, pues aquel trabajo asimismo fue rechazado por la crítica oficial, que desarraigó la obra posteriormente de la concepción misma del arte (20.), y la devolvió a su estado inicial, como ejemplo del desvarío lúdico de dos artistas a las que terminaron por

*visto tan extensamente con los problemas artísticos de la alegoría, los emblemas y los rituales. (...) Por eso un estudio del barroco no es un mero pasatiempo archivero o anticuario: refleja, anticipa y ayuda a comprender el oscuro presente.” [Buchloh, Benjamin: **Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea. El carnaval del estilo.** Págs. 107-134. En **ARTE DESPUÉS DE LA MODERNIDAD Nuevos planteamientos en torno a la representación.** Brian Wallis ed. Traducción: Carolina del Olmo y César Rendueles. Ediciones Akal, S.A. 2001. Madrid, España.]*

(20.)Dentro de los comentarios manifestados por la crítica oficial de la época explicitados en el diario El Mercurio, aparecen las siguientes expresiones: “<<**no está dentro de las artes plásticas, sino de las artes lúdicas, del latín juego**>>. Así lo explicó ayer el crítico de arte Víctor Carvacho (...) Esa escultura, perteneciente al “video-arte”, según se dijo cuando obtuvo el premio, consiste en una plataforma de cerámica con luces de neón en un extremo que se dirigen a cuatro monitores, en los que

recluir de su logro, y que nuevamente hizo repensar la idea de la heterotopía de crisis para con el lugar relegado a la obra y las artistas; quedando también la hermenéutica buchloniana, suspendida dentro de los límites heterotópicos de ésta. Dentro de su infinita lectura y refracción, dentro de su negación, aprobación y su censura quizá, para con el mismo propósito estético que la viabilizó, asintiendo así a la expresión de Foucault cuando decía: *“las heterotopías (...) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases.”*(21.) Poder que a la vez otorgó el engaño en el acierto a través de su manifestación, y que anuló así toda posibilidad unívoca de traducción.

Por otra parte cabría también pensar en la heterotopía desde el espacio mismo del artista y escritor, de la artista y escritora Diamela Eltit. Heterotopía que en su cualidad autoral e histórica, participó y se identificó enfáticamente con la desterritorialización del socius y su conversión en cuerpo residual, en una época en que los dispositivos y mandatos del poder yacían al acecho, a la espera del trabajo del escritor o artista, para desarticularlo, negarlo o aprobarlo, lo que determinó que Eltit en esos años señalara:

*“la situación impuesta por la dictadura chilena obligó a aquellos que teníamos una posición democrática y aún más, de izquierda, a una cuidadosa utilización del lenguaje. Como ciudadana habitante de esos años extraordinariamente difíciles pude*

*se exhiben escenas cordilleranas con audio de una operación al cerebro. Sus autores son Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld. (...) <<lo que se ha determinado en clasificar como artes plásticas son obras decorativas que sirven estéticamente en una casa. Esa obra es nula e inútil.>>” / “el crítico José María Palacios, señaló que personalmente <<no me llega>> (...) se trata de una línea que estéticamente no tiene mayor futuro. <<Es una etapa que se va a superar. En Estados Unidos y en Europa se ha desarrollado mucho. Pero, lo más negativo que tiene es la repetición de otras cosas. No hay creatividad.>>” / “El escultor Samuel Román fue más categórico al calificarla como <<leseras y payasadas que se hacen a veces en Chile>>.” (Diario El Mercurio, 18 de noviembre de 1981.)*

(21.) Foucault, Michel: **LAS PALABRAS Y LAS COSAS Una arqueología de las ciencias humanas. Prefacio.** Pág. 3. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Siglo veintiuno editores. Trigesimosegunda edición en español, 2005. México, D.F.

*presenciar cómo la instalación de la dictadura implicaba el radical retiro de una parte del lenguaje que aludía a los pasados léxicos políticos. Por otra parte, tanto la oralidad como la escritura se volvieron terrenos resbaladizos que fueron intervenidos por la autocensura, que es la peor forma de censura. Entonces los lenguajes se volvieron “peligrosos” porque podían “delatar”. Allí pude dimensionar el lenguaje como algo estratégico y crucial. Lo importante empezó a radicar más que en “lo dicho”, en lo “no dicho”, o bien en las zonas fluctuantes y ambiguas que permitían la censura y la autocensura. Una parte del poder pasó por el lenguaje (...) –prosigue- la experiencia de ser una mujer con estudios en letras me puso frente a una realidad ineludible: que el lenguaje no es inocente, es poroso, múltiple y constituye, en último término, una de las políticas más decisivas en términos de sobrevivencia y de exterminio.”(22.)*

Así la cualidad de peligro en el decir es lo que alzó el significado alegórico o críptico, y lo que recordó la postura de Walter Benjamin (23.) al enfrentarse con las problemáticas estéticas suscitadas en torno a su investigación sobre *El Origen del Drama Barroco Alemán*, donde develó a través de las formas de producción simbólica del Barroco, antecedentes actuales que le sirvieron para entender la crisis en Alemania, adscrita al devenir del Nazismo. Entonces el sentido de la alegoría, los emblemas y rituales, que se conformaron en los iconos de la gloria, el disfraz y el disimulo, y en la amenaza de afección y castigo por el poder opresor. Así, la alegoría o heterotopía que –como diría Octavio Paz- se transformó en “*una bufonería infernal*”-, figurada en los recursos retóricos, temáticos y lingüísticos con los cuales es tratado el significante para evidenciar su retorcimiento rizomático y sus signos quebradizos, ruinosos y metafóricos, tanto a nivel de la letra o habla escritural.

Heterotopía que, por otra parte, se vislumbró además en los propósitos neovanguardistas del *Colectivo de Acciones de Arte*, en el cual participó Eltit, junto a

(22.) *Un territorio de zozobra* Entrevista con Diamela Eltit Por: Claudia Posadas. Espéculo N° 25. noviembre 2003 - febrero 2004 Año IX. [www.lettras.s5.com/de281207.html](http://www.lettras.s5.com/de281207.html)  
(23.) Ver nota 29. Pág. 102, 103, 104.

Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita y Fernando Balcells (1979-1985), adscribiéndose en la forma de los trabajos visuales o acciones de arte desarrolladas (por el CADA) en los sitios marginales pregnados de crisis; y en la forma material y simbólica en como los cuestionamientos o ataques a los circuitos tradicionales de exhibición y producción artística, cobraron en sí su virtud alegórica, asentando la noción “Arte-Vida/Arte-Política”; con el propósito de lograr la transformación de la sociedad y la vida, por medio del desarrollo del pensamiento humano, y la conformación de una conciencia e imaginario afín a la realidad contextual y cotidiana del sujeto. Propósitos que buscaron activar a la vez, modos de pensamiento y reflexión crítica heterogénea, en oposición a la enajenación mental homogeneizante vivida por los individuos mediante la violencia publicitaria del consumismo, en cuanto forma de encauzamiento político y sumisión del deseo y de la psicología colectiva, hacia la anesthesis y embriaguez histórica-cultural.

De este modo la participación abierta con la ciudadanía, era uno de los motivos del CADA, materializados en los signos estéticos destinados a la ampliación del imaginario social, como marca de resistencia, que por otra parte, buscó problematizar en torno a la conformación de los modelos de producción, los discursos y los medios de exhibición del arte, que transformaron la actividad artística en un objeto de lucro o en un bien de elit, distanciado y distante de los espacios comunes de vida del individuo, y ajeno a su medio real; que generalmente era privado del acontecimiento artístico y de su fin universal. Así, la búsqueda por la apertura y ampliación de los espacios de producción artística hacia los espacios sociales de vida, fue una constante del CADA, que salió en la búsqueda del ser humano introduciéndose en sus calles, en

los sitios públicos, para instalar allí, nuevos soportes y dispositivos que sirvieron para el sustento, reproducción y registro de sus obras, que se distanciaron del cuadro, la materialidad tradicional y de la cualidad aurática de la pieza única, desarrollando una proclama refractaria que rompió con la especificidad discursiva de los medios autónomos, y abrió sus ejes al campo cultural.

Diamela Eltit expuso: *“el trabajo del CADA se abocó a establecer una producción cultural que no cesó de explicitar apasionadamente el malestar, la crítica, la abierta disidencia no sólo con la realidad dictatorial sino además con otras prácticas artísticas. La calle en oposición al museo, lo serial frente al objeto único, la relevancia del sujeto popular en oposición al unívoco dominio burgués, la sostenida lucha por la recuperación de la inscripción ciudadana, lo inclusivo sobre lo exclusivo fueron los tópicos que marcaron su breve transcurso.”*(24.)

Es de este modo como los distintos propósitos estéticos del CADA se concibieron bajo la consigna de la *“Neo-Vanguardia”*, presentando signos homólogos a los de la vanguardia del Siglo Veinte, en cuanto a la pretendida fusión del arte con la vida, afín a un arte comprometido con la acción social; como también al reparo neovanguardista hacia la institución *“Arte”*, hacia el museo o galería y los formatos estéticos convertidos en un bien de lucro.

La obra del CADA, acorde al lenguaje de la crisis, posibilitó trazar diversos *“contra-emplazamientos”* visibilizados en *“un campo de propuestas estéticas (...)*

*–que formulaban-, entre otras marcas <<la exigencia de evidenciar en la obra lucidez*

(24.) Eltit, Diamela: **CADA 20 AÑOS**. Págs. 158-159. En: **EMERGENCIAS Escritos sobre literatura, arte y política**. Editorial Planeta Chilena S.A. Primera edición: Junio del 2000. Santiago, Chile.

*analítica acerca de la condicionalidad social e ideológica de su propio ejercicio(...)*  
*–y- una tensa lógica de confrontación entre su status (y su voluntad) de marginalidad*  
*y las distintas estancias institucionalizadas>>’”(25.).* Propuestas estéticas que la auto-  
designada crítica cultural Nelly Richard denominó como Escena de Avanzada.

La heterotopía del CADA se enmarcó en la intención de aunar “márgenes e institución”, contra-emplazamientos que se reverberaron en la idea del “museo como calle”, o de la periferia como lugar de operaciones y exhibiciones artísticas, destinadas en un primer momento al museo. Así, la desfuncionalización y el desplazamiento sígnico, su re-adequación y re-lectura. Así también las premisas del sitio exhibitivo descontextualizadas de su lugar, y dispuestas en un medio ajeno: la calle, situando en sí la cualidad de la heterotopía de desviación y además la disposición de la sala de exhibición en el lugar del público masivo. Signos de refracción que articularon la materialización del espacio público como soporte estético, desviándose éste de las cualidades funcionales, históricas y arquitectónicas de su sino. De este modo también la irrupción o acogida de las acciones de arte que portaron materiales y sustentáculos desmembrados de la convención, como las piezas ***Para no morir de hambre en el arte*** e ***Inversión de Escena (1979)***, en donde los signos que conformaron su sintaxis alegórica eran: una página de la revista *Hoy*, que estaba cohesionada a un momento temporal en el que a la vez camiones lecheros vacíos se desplazaban por la ciudad, revelando el carácter de la heterotopía en la pérdida funcional del rol del camión repartidor de leche, el que contrariamente se

(25.) Oyarzún, Pablo: *Arte en Chile de Treinta Años. Oficial Journal of the Department of Hispanoamerican Studies, (University of Georgia-1988)*. Citado por Nelly Richard en: ***LA INSUBORDINACIÓN DE LOS SIGNOS. Una cita limítrofe entre Neovanguardia y Postvanguardia***. Pág. 40. Editorial Cuarto Propio, 1994. Santiago, Chile.

exhibió como intervención artística en el espacio público, asumiendo caracteres neovanguardistas. Camiones lecheros que se dirigían en dirección al Museo Nacional de Bellas Artes, hacia aquella heterotopía del tiempo que se proyecta al infinito –como diría Foucault-, que asimismo era intervenido por el colectivo con ayuda de otros artistas colocando en su frontis un gran lienzo blanco, metáfora de clausura para con la institución. Significante que además es aunado con la pieza artística que consistió en la entrega de medio litro de leche en sectores periféricos, cuyo registro audiovisual, reverberó el programa de Salvador Allende en torno al derecho ciudadano de la obtención de medio litro de leche para contrastar la desnutrición infantil. Registro que a la vez era exhibido en una galería, junto a otra obra, una instalación que comprendía un dispositivo audiovisual sellado y guardado en una caja de acrílico, que portaba el discurso “*No es una Aldea*”, envasado y expuesto a modo de un archivo clasificado, y cuya dicción fue emitida al exterior del edificio de las Naciones Unidas en Santiago. Discurso que aludió al hambre y el dolor como referentes de la crisis del hombre; y cuyo receptáculo -una cinta magnética-, se mostró junto a las bolsas de leche y la página abierta de la revista *Hoy*, conformando la intervención o acción artística, que destacó por las múltiples metáforas relacionales devenidas en sí contra-emplazamientos. Donde la cinta magnética yacía emplazada en un micro-espacio, despojada de su medio que podría ser normalmente un estudio audiovisual; y, por otra parte, donde los litros de leche, cuyo ordenamiento habitual obedecían a cajas de repartición destinadas a centros de abastecimiento y adquisición del producto; aparecían desviadas de su rol consuetudinario, advirtiéndolas en la galería de arte que se adecuaba además a la situación de la página de la revista *Hoy*.

Una página que desviándose de la cualidad periodística e informativa de la revista, portó un significante de cualidades estéticas ajeno a su rol, denotando su virtud desplazada desde el campo del periodismo hacia el campo del arte, pero dentro de un espacio informativo medial masivo –la revista-, entonces el carácter heterotópico de la intervención que desalineó a la vez el lugar de reportaje como inscripción del arte.

La hoja decía:

*“Imaginar esta página completamente blanca.  
Imaginar esta página blanca  
accediendo a todos los rincones de Chile  
como la leche diaria a consumir.  
Imaginar cada rincón de Chile  
privado del consumo diario de leche  
como páginas blancas por llenar.”*(26.)

Inscripción que es pieza de una obra y que desde un mensaje de denuncia social, reveló su doble aspecto; en cuanto expresión metonímica de una instalación efímera y en cuanto objeto artístico, envasado y registrado por la fotografía y el video; que encauzaron su post-producción en un *formato otro*, ajeno al de las condicionantes históricas y formales que la permitieron, y a las contingencias espaciales y temporales presentes en el momento de su creación.

(26.) Neustadt, Robert: *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Pág. 137. Texto inserto en *Revista Hoy N° 115, del 3 al 9 de Octubre de 1979*. Editorial Cuarto Propio, 2001. Primera edición. Santiago, Chile. Editorial Cuarto Propio, 1994. Santiago, Chile.



(\*)

3. CADA: INVERSIÓN DE ESCENA. Acción de Arte, 1979.

(\*) Para no morir de hambre en el Arte. 1979.

Cabe sumar a los antecedentes ya retratados, un nuevo desdoblamiento del significante abocado a la pérdida autoral, donde el carácter metafórico de la producción simbólica del CADA, plasmó además el sentido de la indiferenciación y la anulación de jerarquías tanto a nivel del uso de los materiales, los dispositivos tecnológicos, la acción urbana, y el rol de sus integrantes; en el cual ninguno se distinguía del otro y la participación colectiva excedía lo personal y privado, rompiendo con las categorías del ego. Virtud que al añadirse el sólo hecho del ensamble y la composición de las piezas desde materialidades diversas y ajenas entre sí, logró establecer el valor de lo inclasificable, la imposibilidad de identificación estilística y la fusión de componentes múltiples en una sola inscripción, que los hizo perderse en el anonimato, donde la lógica definitoria del “qué es” o “qué representa” no tenía sentido; y donde el emblema demostrativo de las concepciones -de mundo- rígidas y lineales, tampoco lo tenían.

Ahora, en cuanto al desmantelamiento del nombre de autor y su cualidad del estilo singular; es meritorio asimilar la premisa de “*la muerte del autor*” en la poética del CADA, donde, en lugar de éste, el *autor otro* o *heterotópico* tenía pertinencia y valor. Un autor que situado en el anonimato de un código o una sigla abstracta circunscrita al significante CADA, impuso el hacerse consciente de que el artista o el autor como creador original y único, había sido suplantado por cientos de obreros y trabajadores anónimos, que atendiendo a los postulados de Marx, ya no podían reconocerse en sus productos, ni podían decir “esto lo hice yo”, ni colocarle un precio a su producción, pues todo lo que generaban, pertenecía al poder empresarial de la industria. Es así como el CADA se identificó con el rol del desconocido obrero o productor, que tornó

y aún torna posible que la vida se realice. Nelly Richard expuso al respecto: “*En los trabajos del C.A.D.A., la página del libro se desdibuja hasta fundirse en el paisaje de Chile que la desplaza y reemplaza. La imagen del autor se desindividualiza hasta perderse –multiplicada- en el anonimato*”(27.)

En relación con la concepción de la ciudad como cuerpo metafórico, el CADA simbolizó los problemas que aquejaron al ser humano, colaborando con la edificación de un nuevo imaginario, por medio del flujo de pronunciamientos refractarios en contra de los mecanismos de poder que situaron el fenómeno de la vida de la ciudad dentro de los arpegios heterotópicos de la desviación -la desviación de la historia y la memoria colectiva, la desviación de la libertad, la desviación de un socius heterogéneo en una urbe también desviada de su construcción y función esencial democrática-. De este modo el sentido “utópico” o vanguardista por querer recuperar la esencialidad perdida de la ciudad, o de propulsar puntos activos de participación ciudadana por medio del arte, se materializó en la búsqueda de heterogeneidad reflexiva y democrática, que era la meta esencial del CADA.

Es así como Diamela Eltit expuso: “*El CADA buscó convertir la ciudad en una metáfora. Materializó, mediante gestos sucesivos, el hambre de ciudad, es decir, el imperativo de instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con una persistencia cruel, a aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites.*”(28.). Antecedentes que dentro de la escena

(27.) Richard, Nelly: *LA INSUBORDINACIÓN DE LOS SIGNOS. Una cita limítrofe entre Neovanguardia y Postvanguardia*. Pág. 43.

(28.) Eltit, Diamela: *CADA 20 AÑOS*. Pág. 158. En: *EMERGENCIAS Escritos sobre literatura, arte y política*. Editorial Planeta Chilena S.A. Primera edición: Junio del 2000. Santiago, Chile.

suscitada por las acciones de arte del CADA, se inscribieron como motor de su alegoría sígnica, conformada tanto por el mensaje, como por la metáfora del soporte ciudad, y de sus espacios y emplazamientos diversos y divergentes, por su variedad, discordancia, fusión, y también por la anulación de los conceptos y funciones de la calle y los establecimientos públicos. Funciones que desviadas de su orden regular por el autoritarismo militar, impedían la libre manifestación de las demandas ciudadanas y el rol social de sus instituciones, como también la cualidad circulante de sus transeúntes, que terminaban convirtiendo sus establecimientos estatales en *espacios de rebeldía*. En *desvíos* bajo las múltiples metáforas remarcadas por la pérdida de los roles históricos de los estamentos públicos y la transformación abstracta de éstos en espacios de privación. Hechos inadmisibles que se asentaron y propagaron por la ciudad, develando en sí la base discursiva y el sentido figurado del lenguaje político y cultural, que se advirtió en la suplantación de las cualidades de los signos, iconos y roles históricos de una nación por otros, que a la vez negaban el papel primario de éstos, proyectándose en una multiplicidad de formas de alienación irreconocibles y circulantes sumidas a las ordenanzas y estrategias del poder militar o capital, que transformó la vida de los sujetos.

Como reseñas metafóricas del totalitarismo imperante materializadas en los circuitos callejeros, se avistaron los anuncios, se n ticas o mensajes publicitarios; asentados a modo de moraleja y cuya finalidad buscaba modelar al hombre de acuerdo al compás de los propósitos mecanicistas o capitalistas de la industria. Discursos y formas de pensamiento propulsadas en el espacio urbano, y que irónicamente permitieron rescatar las palabras de Derrida cuando pronunciaba que la: "*Metaphora*

*circula en la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipos de trayectos, con encrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones o prescripciones de velocidad. De una cierta forma –metafórica, claro está, y como un modo de habitar- somos el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros, comprendidos y transportados por metáfora.”*(29.), por la retórica de sus impulsos, por el sistema del poder que la inscribe y viabiliza.

Es entonces como Diamela Eltit articuló sus acciones de arte, con la conciencia de una ciudad intervenida no sólo materialmente sino también metafóricamente, a nivel retórico, de pensamiento y lenguaje traducido por la metralla y el emblema capitalista. Para esto portó en sí los dispositivos neovanguardistas del CADA dentro de su producción, y fue más allá, al focalizar el acto de sus performances dentro del espacio marginal donde la presencia del hombre modelado de acuerdo al capital no tenía cabida, y donde la crisis humana se translució en los sobrevivientes denigrados y rechazados por un sistema político que les negó toda perspectiva de existencia. Fue allí donde las performances de Diamela se descubrieron bajo la consigna de un “*arte de la intención*”, que buscó aunar lo individual con lo colectivo; entregando un mensaje artístico al cuerpo doliente de Chile; a su miseria y limosna heredada por el régimen; a sus espacios, como lugar místico o estético que abrazó -o abrasó- en su arpegio inmemorial. Propósitos que devinieron hábito denunciante de dignidad social y configuraron sus performances como sello de esos *espacios otros, o heterotopías de crisis* donde los testimonios de la pobreza yacían vivificados por la experiencia del

(29.) Derrida, Jacques: *La retirada de la metáfora*. Pág. 35. En: **LA DESCONSTRUCCIÓN EN LAS FRONTERAS DE LA FILOSOFÍA** *La retirada de la metáfora*. Traducción de Patricio Peñalver Gómez. Ediciones Paidós Ibérica, S.A 1989, Barcelona, España.

dolor, por la escenificación constante del deterioro, del fragmento del ser latente en la vida, trasuntado en la dicción de lo artístico como expresión cultural que integra en sí al *otro*.

Cabe citar, el sentido del arte de acción en Diamela Eltit, reafirmando a partir de las palabras de Kristine Stiles, la consigna de su accionismo, su “*arte de la veladura*” o “*arte de la intención*”. Stiles pronunciaba: “*el arte de acción (...) acopla lo emocional con lo político, lo psicológico con lo social (...) el arte de acción hace evidente la interdependencia demasiado olvidada de los seres humanos entre sí.*”(30.)

Parámetros adscritos en la producción simbólica de Diamela Eltit, en su trabajo humanístico y en el mensaje de denuncia con el cual ella misma se identificó, a partir de la experiencia obtenida en los espacios fragmentados de la ciudad, y en el estallido marginal de vida que en ellos se depositó, y que también le permitió rescatar los valores de la periferia, en cuanto a que los seres humanos que allí vivían eran verdaderos cuerpos de la resistencia, en oposición a los cuerpos ciudadanos alienados y sometidos a los antojos del autoritarismo patrio. Autoritarismo que hizo de la ciudad un campo formal y discursivo de experimentaciones enfermizas, traducidas en la más vívida heterotopía, que Diamela trató al cuestionar la relación entre los cuerpos políticos, artísticos, y humanos de la urbe; los síntomas inaceptables, dolientes o delirantes de sus instituciones; y los valores anómalos y esquivos de éstas; apreciados en sus calles y en el horizonte suburbano de la ciudad. Eltit expresó: “*yo estaba totalmente comprometida con las acciones de arte (...) No pensé nunca en galerías*

(30.) Palabras de *Kristine Stiles* transcritas por *Juan Vicente Aliaga* en su ensayo: *El cuerpo de la discordia. Algunos comentarios sobre la violencia y el feminismo en el accionismo de los setenta*. Pág. 245. En: *Domingo Hernández Sánchez (Editor): ARTE, CUERPO, TECNOLOGÍA*. Ediciones Universidad Salamanca. 1ª edición, 2003. Salamanca, España.

*porque para mí no tenía sentido. Lo que sí tenía sentido era seguir un poco la línea del C.A.D.A que era la relación Arte, Cuerpo y Ciudad*”(31). Relación que se patentizó asimismo en el desentrañamiento de la relación binaria entre ‘cuerpo y poder’ por medio de su obra, en cuanto a que éste último se delató en las heridas y las marcas de la violencia, y en los signos de la discriminación y el silenciamiento de Chile.

Eltit marcó su postura ‘*arte, cuerpo y ciudad*’, elaborando en 1980 su acción artística titulada “*Zonas de dolor*”, en la que tras quemar y cortar su piel, se desplazó por las aceras de un prostíbulo de la calle Maipú, adquiriendo su desdoblamiento metafórico *en cuerpo-soporte/suplemento y cuerpo fluyente* de una acción de arte, en la que se auto-presentó a la vez como un mapa metafórico del espacio urbano, como una heterotopía desviada, a través de las heridas que figuraban en las marcas de su dolor translucidas como marcas del dolor de Chile. Eltit intervino además el espacio del prostíbulo, en donde leyó una parte de su novela *Lumpérica* -aún en proceso-, y en cuyo paraje externo, proyectó diapositivas que instalaron su imagen, su rostro sobre los muros del lugar. Compenetrándose y formando parte de aquel sitio, de su memoria, de su historia, de su padecimiento, y participando de éste en un acto simbólico, a través del cual también procedió a lavar las calles del prostíbulo, limpiándolo de las marcas y huellas de la suciedad, de la *mancha impregnada por el desamparo*, por la herida generada por Pinochet y la milicia. Milan Ivelic y Gaspar Galaz pronunciaron al respecto: “*sitúa su cuerpo, su imagen y su palabra, mientras*

(31.) En entrevista de Robert Neustadt: **DIAMELA ELTIT**. Pág. 100. / Neustadt, Robert: **CADA DÍA: LA CREACIÓN DE UN ARTE SOCIAL**. Editorial Cuarto Propio, 2001. Primera edición. Santiago, Chile.]

*lava la calle, purificándola, en un acto simbólico de penitencia*”(32.). Reconstruyendo asimismo el lugar, bajo la ficción de la heterotopía que mediante las metáforas visuales, corporales, lingüísticas, desviaron el carácter habitual del sitio, cambiándolo y yuxtaponiendo en éste múltiples significados, a partir de los medios y soportes que actuaron como emplazamientos de la realización artística-literaria. Emplazamientos que en su diferencia y contraposición espacial, transfiguraron el vuelco heterotópico del medio marginal en un espacio estético representativo, y colindante con el escenario teatral, como significante artístico. Así, la poiesis de Eltit : “*la heterotopía -de- poder de yuxtaponer, en un solo lugar real (...) varios emplazamientos que son ellos mismos incompatibles entre sí.*”(33.) Así la trama, el pulso y la sensibilidad poética de la artista que se vislumbraron en las conjunciones: *espacio del arte/espacio periférico; prostíbulo/museo; escenario de la decadencia del cuerpo/escenario metafórico de lo bello; márgenes/institución; sembrando de heterotopías los significantes –otros: video, performance, novela-, aunados en una misma forma simbólica. Significantes que posibilitaron pensar también en la virtud de su acción de arte que instaló lo sacro, la penitencia del cuerpo, la correspondencia con el dolor elevado a la esfera del Cristo doliente y sacrificado, como la máxima realización artística, ya sea a través de las marcas del lugar cultural recreado por su cuerpo, como por la acción de lo sagrado que se perfiló en las calles o aceras de lo profano.*

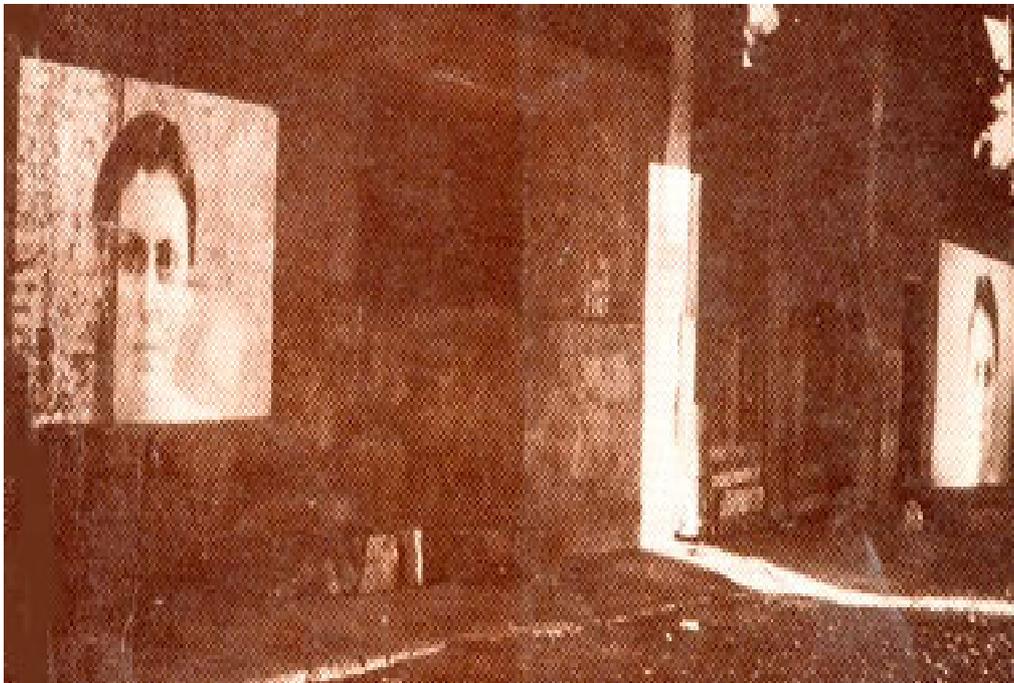
(32.) Ivelic, Milan – Galaz, Gaspar: **CHILE ARTE ACTUAL: La Transgresión de los límites (Cap. 3).** 12. LA AMPLIACIÓN DEL ESPACIO CRÍTICO. Pág. 219. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2004. Valparaíso, Chile.

(33.) Foucault, Michel: *Espacios otros: utopías y heterotopías.*  
<https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/425/1/P005p.pdf>

Diamela Eltit, su trazo en el tiempo dibujado en la conciencia de lo humano redimido en lo sacro, en lo sacro también avistado como retórica de la resistencia, desasistida día a día de su primera manifestación, recluida en las páginas heterotópicas de la historia del arte, de la literatura y de la crítica cultural de Chile, sustentada por los cánones de la institución, conformada a la vez por el cuerpo sin órganos de una nación residual. De un socius desterritorializado que entre capitalismo y mercado de bienes simbólicos se sostiene, perfilando su propio agotamiento a través de la transformación de las mentes, que reguladas por los discursos, se sumergen de pronto en el tópico marginal, para rescatar aquella refracción o reparo o esencia perdida en el tiempo, y repensar la memoria y la vida, desde un nombre olvidado para muchos, como Couve, o de un nombre que no deja de situar el curso de las letras en la dialéctica binaria de los márgenes y la institución: Diamela Eltit; bosquejando como término los pasajes de su novela *Lumpérica*, para erigir el fin del relato, o el fin de la sintaxis tras las huellas de la reflexión.

*“Lo sacro  
Era tabla jugada en todo su espesor –no  
nos inclinamos- al contrario, ahora asumimos  
por pura negación un estado amorfo y  
aglutinante que nos convierte en cimientos  
nuestras mentes. Y de tanto protegernos  
la cabeza el cuerpo quedó deteriorado.  
Por la asolada, normados y transformados  
Comparecemos.  
Tú que no me conociste entonces jamás sabrás  
nada de mis verdaderos pensamientos.” (34.)*

(34.) Eltit, Diamela: *LUMPÉRICA*. 6. 6.2. Pág. 142. Editorial Cuarto Propio. 2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.



5. Diamela Eltit: *Zonas de dolor, Acción de Arte, 1980.*

(Milan Ivelic / Gaspar Galaz: *CHILE ARTE ACTUAL*)

## VI. CONCLUSIÓN.

1. La violencia es tratada en la estética de Diamela Eltit a partir de un área temática, que tanto en su novela como en sus acciones de arte, denota la metáfora del cuerpo violentado, sobre el cual, las ordenanzas del poder aplican sus más vívidas exacciones.

2. La expresión artística y narrativa de la novelista, aparece cohesionada con el cuerpo doliente desde la relación binaria: “violencia-poder”, donde la interdependencia de ambos conceptos yace materializada a partir del poder, que cumple un rol primario y que sin embargo, al develar sus efectos, permite que ésta última, vale decir la violencia, lo desenmascare y sustituya.

3. La violencia es asimismo percibida desde los procesos políticos y sociales suscitados en Chile, tras la irrupción del llamado “Pronunciamiento Militar”, y, de este modo, tras la puesta en marcha de las normativas del gobierno autoritario. Cuyo proyecto gubernamental contemplaba la destitución del corpus social heterogéneo precedente de la nación; su sistema social centralizado en base a una economía comunitaria, tendiente a una igualdad social y cultural acotada acorde a la ideología materialista de Marx y Engels.

4. Los ciudadanos afectados por el nuevo orden impositivo, se descubren de un modo ambiguo bajo la premisa social de los “enemigos del poder”, como también de “las víctimas del autoritarismo marcial”, avistándose mayormente en el área marginal, desde donde Diamela Eltit construye su posición política del lenguaje.

5. La violencia es tratada asimismo bajo la concepción de la sangre y la herida como

referentes metafóricos o metonímicos de ésta, denotados en el cuerpo marginal, a través de la producción simbólica de Eltit, que se hace partícipe de los acontecimientos alienantes generados en la época del autoritarismo militar.

6. El concepto de “desterritorialización del socius” es rescatado de las premisas desarrolladas por Gilles Deleuze y Felix Guattari, y refiere principalmente a la desarticulación de sistema social de carácter comunitario, por medio de la imposición del capitalismo, que destituye las formas y códigos precedentes de desenvolvimiento del hombre, su sistema ético y su pensamiento heterogéneo, y los suplanta por la forma del capital dinero, como eje abstracto y descodificado, pasando a transformarse éste último en el principio rector de la cultura, y en su motor, generador de homogeneidad, mediante el consumo.

7. La desterritorialización del socius genera el cuerpo sin órganos, que aduce al aspecto residual en el que se convierte una nación al momento en que las distintas mecánicas de dominación y subordinación implantadas por el poder, detonan el desgajamiento de la historia y memoria cultural de un territorio. Referentes que Diamela Eltit concibe, asumiendo una política de refracción como inscripción contestataria del signo, ante las normativas del poder.

8. La violencia de la letra se manifiesta como política rupturista frente a las reglas del lenguaje, denotadas en la estética de Diamela Eltit, quien por medio del significante fragmentario, residual, agravante, rompe el orden normado por la institución gramatical, y despliega la tensión de la ruptura, alterando los estados de acostumbramiento del significante, del sujeto, del lector, del propio escritor. Estados de acostumbramiento suscitados por la mecánica del poder, para ejercer la

subyugación de lo humano.

9. Los márgenes o la marginalidad es asumida por Eltit desde una posición política que se aúna con el dolor de los sobrevivientes de un sistema económico y social desmembrado, en donde sus cuerpos yacen afectados de carencias tanto materiales como afectivas. Márgenes con los cuales se identifica atendiendo a su propia marginalidad como novelista refractaria de los mecanismos que intentan subyugar y desmembrar al ser humano.

10. Eltit aborda la belleza dentro del desarrollo de sus temas literarios o performáticos, atendiendo a las relaciones suscitadas dentro de la periferia, y en las cuales exhibe la calidez humana y afectiva transfigurada en sentimiento placentero, de ahí la homología que se establece desde una perspectiva subjetiva con la belleza kantiana.

11. La belleza es manifestada asimismo desde la disposición del significante, desde la desarticulación y los desplazamientos del signo, desde los retobos y atentados escriturales, que mediante repliegues y volúmenes, denotan los arpegios del barroquismo presente en la escritura de Eltit, transfigurándose en presiocismo lingüístico, en metáfora, en alegoría.

12. La heterotopía yace articulada en la obra de Eltit, desde la cita a *los espacios otros* definidos por Michel Foucault, siendo manifestada en el trabajo simbólico de la novelista y artista de avanzada, a partir de la concepción de ciudad intervenida. Donde el atributo fundamental de la heterotopía, aparece bajo la inscripción de su desvío o de su existencia en crisis. Así, la sintaxis orgánica, coherente, idónea, yace desgajada de sus virtudes, que permiten avistar los contra-emplazamientos, como emplazamientos

dislocados o “des-funcionalizados” o apartados de su rol o destino original, encauzando un *lugar otro*, que bajo las cualidades del reclusorio, la prisión y lo prohibido, se presentan como lugares indeseados por la humanidad productiva del capital.

13. El arte de neovanguardia se manifiesta en la obra performática de Diamela Eltit tanto desde una perspectiva de la vanguardia, a partir de la noción arte-vida, donde el arte se “compromete con la acción social”, buscando unificarse con la vida del ciudadano, por medio de proclamas idealistas y activistas que aspiran al bien común en cuanto futuro redentor, haciéndose partícipe de la realidad más doliente. Y por otra parte, desde la perspectiva de la neovanguardia en sí, donde el arte busca apartarse de los medios convencionales de la producción simbólica, asumiendo una postura refractaria para con los dispositivos tradicionales de la institución y para con su retórica, propulsando la ruptura de la especificidad de la forma, tanto a nivel de los soportes como de los discursos estéticos, permitiendo así, la apertura del arte al campo cultural.

14. El arte de la intención de Diamela Eltit, yace articulado desde la concepción neovanguardista, donde la cualidad indagatoria con respecto a lo artístico, es lo determinante para formular una poética, que no busca hallar desde una inscripción terminada o finiquitada un valor estético, sino desde los procesos de producción de sentido, que permitan la ampliación del imaginario en torno a la realidad, el arte y la vida. Por otra parte yace implícito también en este “arte de la veladura” el hacerse uno con la marginalidad.

15. La noción de arte y violencia, integra, por una parte el compromiso político y

social de una estética activista, que busca apartarse y liberarse de las normativas impositivas del poder por medio del lenguaje. Y, por otra, una práctica artística, que participa de la violencia por medio de la propia violencia, postulándose a la vez como erosión y atentado, generando un estado de alerta, de tensión, con el propósito perturbar, y despertar al cuerpo de su situación de normalidad, sostenida por los mecanismos del poder.

## VII. BIBLIOGRAFÍA

1. *Adorno, Theodor: ENSAYOS SOBRE LA PROPAGANDA FACISTA. Psicoanálisis del antisemitismo. La Teoría Freudiana y los esquemas de la propaganda fascista.* Traducción del inglés de Marcos Cánovas.  
Traducciones del alemán de Wenceslao Galán y Adán Kovacsis.  
Paradiso Ediciones. 1ª edición, 2005. Buenos Aires, Argentina.
  
2. *Arendt, Hannah: SOBRE LA VIOLENCIA.*  
Traducción de Guillermo Solana.  
Alianza Editorial, S.A., 2005. Madrid, España.
  
3. *Argan, Giulio Carlo: EL ARTE MODERNO. Del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos.* Traducción: Gloria Cué.  
Ediciones Akal, 2ª edición, 1998. Madrid, España.
  
4. *Barthes, Roland: EL GRADO CERO DE LA ESCRITURA seguido de NUEVOS ENSAYOS CRÍTICOS.*  
Traducción de Nicolás Rosa.  
Siglo Veintiuno Editores. 1ª edición argentina, 2003. Buenos Aires, Argentina.
  
5. *Bataille, Georges: EL ESTADO Y EL PROBLEMA DEL FACISMO: LA ESTRUCTURA PSICOLÓGICA DEL FASCISMO.*  
Traducción de Pilar Guillem Gilabert. PRE-TEXTOS (S.G.E) Editores, en colaboración con la Universidad de Murcia.  
1ª edición: noviembre de 1993. Valencia, España.
  
6. *Baudrillard, Jean: EL ESPEJO DE LA PRODUCCIÓN.*  
Traducción: Irene Agoff. Editorial Gedisa S.A.  
Segunda reimpresión, Septiembre del 2000, Barcelona, España.
  
7. *Berman, Marshall: TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE La experiencia de la modernidad.*  
Traducción de Andrea Morales Vidal.  
Siglo XXI Editores. Décimosexta edición en español, 2006. México, D.F.

8. *Camus, Albert: EL MITO DE SÍSIFO. La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka.*

Traducción de Luis Echávarri.

Editorial Losada, S.A. 2004. Buenos Aires, Argentina.

9. *Couve, Adolfo: CUARTETO DE LA INFANCIA.*

Compañía editora Espasa-Calpe Argentina. S.A./ Seix Barral.

Primera edición: Octubre de 1996. Buenos Aires, Argentina.

10. *Comte, Augusto: CURSO DE FILOSOFÍA POSITIVA /DISCURSO SOBRE EL ESPÍRITU POSITIVO.*

Traducción de José Manuel Revuelta y Consuelo Bergués.

Ediciones Folio, S.A. 2002. Barcelona, España.

11. *Cruz Sánchez, Pedro A./ Hernández-Navarro, Miguel A.: CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO. LA DIMENSIÓN CORPORAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.*

CENDEAC. Gestión Editorial: Ligia Comunicación y Tecnología, SL.

Serie Seminarios, 4. Ad Hoc.

2004. Murcia, España.

12. *Deleuze, Gilles: LA IMAGEN MOVIMIENTO. Estudios sobre cine*

Traducción de Irene Agoff. Editorial Paidós SAICF.

1ª reimpresión 2007, Buenos Aires, Argentina.

13. *Deleuze, Gilles / Guattari Felix: EL ANTI EDIPO Capitalismo y Esquizofrenia.*

Traducción de Francisco Monge.

Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1ª reimpresión, 1995. Barcelona, España.

14. *Derrida, Jacques: DE LA GRAMATOLOGÍA. La escritura pre-literal. Lingüística y Gramatología.*

Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.

Siglo XXI Editores. Octava edición

15. *Derrida, Jacques: LA DESCONSTRUCCIÓN EN LAS FRONTERAS DE LA FILOSOFÍA La retirada de la metáfora.*

Traducción de Patricio Peñalver Gómez.

Ediciones Paidós Ibérica, S.A 1989, Barcelona, España.

16. *Eltit, Diamela: LUMPÉRICA.*  
Editorial Planeta Chilena S.A.  
Tercera Edición, Abril de 1998. Santiago de Chile.
17. *Eltit, Diamela: POR LA PATRIA.*  
Editorial Cuarto Propio.  
2ª edición, Noviembre, 1995. Santiago de Chile.
18. *Eltit, Diamela: EL PADRE MÍO.*  
LOM Ediciones. 2ª edición, 2003.  
Colección Libros del Ciudadano. Santiago de Chile.
19. *Eltit, Diamela: TRES NOVELAS. El cuarto Mundo*  
Editorial Fondo de Cultura Económica.  
Colección Tierra Firme. Primera edición, 2004. México, D.F.
20. *Eltit, Diamela: EMERGENCIAS Escritos sobre Literatura, Arte y Política (Diamela Eltit).*  
Edición y prólogo de Leonidas Morales T.  
Editorial Planeta Chilena S.A. Primera edición: Junio del 2000. Santiago, Chile.
21. *Foucault, Michel: LAS PALABRAS Y LAS COSAS Una arqueología de las ciencias humanas.*  
Traducción de Elsa Cecilia Frost. Siglo veintiuno editores.  
Trigésimo segunda edición en español, 2005. México, D.F.
22. *Foucault, Michel: VIGILAR Y CASTIGAR Nacimiento de la prisión.*  
Traducción de Aurelio Garzón del Camino.  
Siglo XXI Editores, s.a. de c.v.  
Trigesimocuarta edición en español, 2005. México, D.F.
23. *Girard, René: LA VIOLENCIA Y LO SAGRADO.*  
Traducción de Joaquín Jordá. Editorial Anagrama.  
Cuarta Edición, Octubre de 2005. Barcelona, España.
24. *Hegel, G. W. F: LECCIONES SOBRE LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA UNIVERSAL.*  
Traducción del alemán por José Gaos.  
Ed. Revista de Occidente. Primera edición argentina, 1946. Buenos Aires, Argentina.

25. *Hernández Sánchez, Domingo (Editor): ARTE, CUERPO, TECNOLOGÍA.*  
Ediciones Universidad Salamanca.  
1ª edición, 2003. Salamanca, España.
26. *Ivelic, Milan – Galaz, Gaspar: CHILE ARTE ACTUAL*  
Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2004.  
Valparaíso, Chile.
27. *Kant, Immanuel: CRÍTICA DEL JUICIO. Del Arte Bello.*  
Edición y Traducción de Manuel García Morente.  
Colección Austral. Editorial Espasa Calpe S.A. Octava edición, 1999. Madrid, España.
28. *Lagos, María Inés (ed). NOMADÍAS, CREACIÓN Y RESISTENCIA:  
LA NARRATIVA DE DIAMELA ELTIT 1983-1998.*  
Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Centro de Estudios  
de Género y Cultura en América Latina (CEGECAL)  
Editorial Cuarto Propio, Octubre del 2000, Primera edición. Santiago, Chile
29. *Lyotard, Jean François: ¿POR QUÉ FILOSOFAR? Cuatro conferencias.* Traducción de  
Godofredo González. Ediciones Paidós Ibérica S.A., e Instituto de Ciencias de la Educación de la  
Universidad Autónoma de Barcelona. 1989. Barcelona, España.]
30. *Neustadt, Robert: CADA DÍA: LA CREACIÓN DE UN ARTE SOCIAL.*  
Editorial Cuarto Propio, 2001.  
Primera edición. Santiago, Chile.
31. *Oyarzún, Pablo: ARTE, VISUALIDAD E HISTORIA.*  
Editorial La Blanca Montaña, 1999. Magíster en Artes Visuales.  
Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, Chile.
32. *Panofsky, Erwin: EL SIGNIFICADO EN LAS ARTES VISUALES.*  
Versión castellana de Nicanor Ancochea.  
Alianza Editorial. Sexta reimpresión .Alianza Forma, 1993. Madrid, España.
33. *Richard, Nelly: LA INSUBORDINACIÓN DE LOS SIGNOS.*  
*Una cita limítrofe entre Neovanguardia y Postvanguardia.*  
Editorial Cuarto Propio, 1994. Santiago, Chile.

34. Richard, Nelly *MÁRGENES E INSTITUCIONES Arte en Chile desde 1973. Elipsis y Metáforas. Escena de Avanzada y Sociedad. Documento FLACSO N° 46.* Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile, Noviembre 2007.

35. Sofsky, Wolfgang: *TRATADO SOBRE LA VIOLENCIA*

Traducción de Joaquín Chamorro Mielke.

Abada Editores, S.L., 2006. Madrid, España.

36. Wallis, Brian (ed.): *ARTE DESPUÉS DE LA MODERNIDAD. Nuevos planteamientos en torno a la representación.*

Traducción: Carolina del Olmo y César Rendueles.

Ediciones Akal, S.A., 2001. Madrid, España.

## ENTREVISTAS

### **1. LOS GRANDES ARTISTAS VIVEN LA ETERNIDAD AQUÍ.**

#### **ÚLTIMA ENTREVISTA A ADOLFO COUVE.**

Por: Cristián Warnken.

<http://rie.cl/?a=892>

### **2. LOS ROSTROS DE LA MARGINALIDAD.**

Entrevista a Diamela Eltit

*Apsi N° 131, 29 de noviembre al 12 de diciembre de 1983.*

[www.letras.s5.com/eltit200202.htm](http://www.letras.s5.com/eltit200202.htm)

### **3. UN TERRITORIO DE ZOZOBRA. ENTREVISTA CON DIAMELA ELTIT.**

Por: Claudia Posadas. Espéculo N° 25.

Noviembre 2003 - Febrero 2004 Año IX.

[www.letras.s5.com/de281207.html](http://www.letras.s5.com/de281207.html)

### **4. DIAMELA ELTIT Y LAS ERRANTES MAQUINARIAS DEL JUEGO.**

Por: Juan Chapple Clavijo.

[www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/06/vida/diamela.htm](http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/06/vida/diamela.htm)

### **5. ENTREVISTA A DIAMELA ELTIT: ESCRITORA DE AVANZADA.**

Por Álvaro Matus

Revista de Libros de El Mercurio, Viernes 4 de Noviembre de 2005.

[www.letras.s5.com/de190106.htm](http://www.letras.s5.com/de190106.htm)

**6. "SE REQUIEREN NUEVOS IMAGINARIOS EN TORNO A LO FEMENINO,**

Entrevista a Diamela Eltit

por Daniel Swinburn.

[www.letras.s5.com/eltit260702.htm](http://www.letras.s5.com/eltit260702.htm)

**7. OTRO GIRO A LA LITERATURA.**

Por: María Teresa Cárdenas.

[www.letras.s5.com/eltit080802.htm](http://www.letras.s5.com/eltit080802.htm)

ARTÍCULOS

1. Brito, María Eugenia: **SUPERPOSICIONES, MANCHAS Y FRAGMENTOS EN LA ESCRITURA DE DIAMELA ELTIT Y PAZ ERRÁZURIZ**

[www.letras.s5.com/archivoeltit.htm](http://www.letras.s5.com/archivoeltit.htm)

2. Eltit Diamela "**Hijo de Ladrón**" de Manuel Rojas. **La herida**. Artículo publicado en el diario La Nación, Domingo 22 de enero de 2006.

[www.letras.s5.com/mr150206.htm](http://www.letras.s5.com/mr150206.htm)

3. Eltit, Diamela: **PREMIO NOBEL. Elfriede Jelinek: El arte de la crueldad**. Artes y Letras de El Mercurio. 9 de Enero de 2005.

[www.letras.s5.com/de250205.htm](http://www.letras.s5.com/de250205.htm)

4. Foucault, Michel: **Espacios otros: utopías y heterotopías**.

<https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/425/1/P005p.pdf>

5. Foucault, Michel: **De los espacios otros "Des espaces autres"**, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en Architecture, Mouvement, Continuité, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

<http://www.scribd.com/doc/4650039/Foucault-M-De-los-espacios-otros>

<http://www.scribd.com/doc/4650039/Foucault-M-De-los-espacios-otros>.

<https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/425/1/P005p.pdf>

6. Hölderlin, Friedrich: **Textos Teóricos. Anotaciones a la Antígona**.

Traducción de Pablo Oyarzún R. Apuntes para la Clase de Estética III, 1999.

Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.

## PLANES Y PROGRAMAS DE ESTUDIO

1. *Área de Experiencias. PLANES Y PROGRAMAS DE ESTUDIO PARA LA EDUCACIÓN GENERAL BÁSICA.* 20 de Mayo de 1980. *REVISTA DE EDUCACIÓN.* Ministerio de Educación. Santiago de Chile. Págs. 78-80.

## REVISTAS

1. *Apuntes. Material Didáctico Complementario y de consulta de la educación chilena, elaborado de acuerdo con los programas oficiales.* (Of. Ord. N.o 05/111, 1984. Ministerio de Educación). Impreso en offset en los talleres de El Mercurio S.A.P. Santiago, Chile.

## CATÁLOGOS

1. *Solanich Sotomayor, Enrique 200 AÑOS DE PINTURA CHILENA*  
PRIMERA EXPOSICIÓN ITINERANTE.

Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

Imprenta Printer Ltda., 1977. Santiago de Chile.

2. *EL ARTE Y LA BANCA.* Exposición en homenaje de las instituciones financieras en el Centenario del Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, 1980. Exposición organizada por la Corporación Amigos del Arte y la Asociación de Bancos e Instituciones Financieras de Chile, Asociación Gremial

