



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

EL CUERPO MARGINAL COMO ESPACIO DE RESITENCIA
POLÍTICO-IDENTITARIA EN *LUMPÉRICA* DE DIAMELA ELTIT,
ÓXIDO DE CARMEN DE ANA MARÍA DEL RÍO Y *LA ESQUINA ES*
MI CORAZÓN DE PEDRO LEMEBEL

Tesis para optar al Grado de Magister en Literatura

VÍCTOR LARA GUTIÉRREZ

Profesor Guía: Natalia Cisterna

SANTIAGO
2018

A Teo.

Índice

Resumen	iv
Introducción	1
Capítulo 1: Literatura, cuerpo y dictadura	15
Antecedentes socio-históricos de la dictadura.....	15
Cuerpo, modernidad y dictadura	22
Identidad, performatividad y subversión.....	38
Literatura, cuerpo y resistencia.....	45
Capítulo 2: Literatura, cuerpo y hegemonía.....	52
<i>Lumpérica</i>	52
<i>Óxido de Carmen</i>	65
<i>La esquina es mi corazón</i>	81
Capítulo 3: Literatura, cuerpo y contrahegemonía.....	97
<i>Lumpérica</i>	97
<i>Óxido de Carmen</i>	113
<i>La esquina es mi corazón</i>	132
Conclusiones	151
Bibliografía	160

Resumen

Esta investigación tiene como fin estudiar la construcción del cuerpo marginal en tres textos narrativos escritos durante la dictadura y postdictadura chilena: *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit, *Óxido de Carmen* (1986) de Ana María del Río y *La esquina es mi corazón* (1995) de Pedro Lemebel. Desde mi punto de vista, estas configuraciones del cuerpo se articulan, principalmente, desde las voces narrativas, las que definen a los cuerpos como espacios de resistencia político-identitaria. En la tesis sostengo que la representación del cuerpo marginal del corpus de estudio entra en debate con el proyecto ideológico refundacional al Estado chileno que se inicia con el Golpe de Estado en Chile (1973). Dicho proyecto se sostiene en, al menos, tres tipos de discursos: el nacionalista, el católico y el neoliberal. Los tres actúan sobre la matriz heteronormativa para reproducir un determinado orden de relaciones que evoluciona hacia un modelo neoliberal. Los textos seleccionados desafían el contexto ideológico en el que fueron escritos, generando concepciones contrahegemónicas de sujeto y de comunidad, así como recursos literarios que problematizan las bases de los discursos antes mencionados.

Introducción

Esta investigación tiene como fin estudiar la construcción del cuerpo marginal como espacio de disidencia político-identitaria en tres textos narrativos escritos durante la dictadura y postdictadura chilena, considerando la voz narrativa como un recurso ineludible para comprender su configuración: *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit, *Óxido de Carmen* (1986) de Ana María del Río y *La esquina es mi corazón* (1995) de Pedro Lemebel.

Considero que mi tesis se inscribe en una reflexión sobre el modo cómo ciertas obras literarias construyen concepciones subversivas de sujeto y comunidad, que desafían los relatos hegemónicos en torno al cuerpo en momentos históricos determinados. Las obras que constituyen el corpus se producen en un periodo de definición y consolidación de un proyecto de refundación nacional, que se inicia en dictadura y se consolida en democracia; un proyecto que, entre otros aspectos, se caracteriza por la instalación de un capitalismo profundo, que atraviesa toda la organización social y que actúa sobre la matriz heteronormativa para asegurar su permanencia.

La dictadura de Augusto Pinochet instauró progresivamente el sistema económico neoliberal en el país, una transformación que no fue sólo económica, sino también política y social (Moulián 145). La elaboración de discursos unívocos fue clave para garantizar la efectividad y legitimación de las operaciones de los militares, como señala Nelly Richard: “La clausura del (de los sentidos) fue la medida doctrinaria que impuso la ‘cultura del miedo’ para unidimensionalizar categorías y experiencias

en torno a la voz monocorde a la autoridad” (1993 38). Si consideramos que los discursos de la dictadura reafirmaron los roles de género tradicionales para generar sujetos funcionales a sus objetivos (Isla 183), no es casual que estos mismos roles sean afirmados –desde la oficialidad– como unívocos.

Los gobiernos de la transición permitieron la continuidad y asentamiento del proyecto neoliberal impulsado por la dictadura. Richard es clara al respecto: “[...] lo cierto es que, en una dimensión que es más de continuidad que de ruptura, lo que hace la transición en Chile es re-agenciar transformaciones *ya realizadas* por la dictadura y su implementación salvaje de una economía de mercado” (2010 35). La publicidad juega un papel preponderante en esta consolidación, en tanto (re)produce sujetos en los términos del libremercado (2010 37). El resultado son cuerpos *dóciles e hiperestésicos*, en donde conviven “la racionalidad, la institucionalidad, la lógica patriarcal, la productividad, la identidad binaria de género y la idea de *blanquitud*” con la “[subjetividad] hiperestimulada, mediatizada, espectacular y globalizada” (Escobar 2015 195-196). Nuevamente, la heterosexualidad aparece como un mecanismo que clausura las posibilidades de los cuerpos.

El proyecto de refundación nacional construye su concepción en torno al género a partir de tres discursos: el católico, el nacionalista y el neoliberal. Si bien cada uno de ellos posee un imaginario propio, coinciden en actuar sobre la matriz heteronormativa para reproducir el estado de relaciones que representan. Y aunque los tres textos estudiados se ubican en distintos momentos de la instauración del modelo social de libremercado, es posible establecer interrogantes comunes a todo el corpus. Al respecto, las principales preguntas que guían la investigación: ¿Cómo incorporan y

reelaboran los discursos hegemónicos que limitan las posibilidades de los cuerpos?
¿Cuál es el lugar que le otorgan a las identidades disidentes al resistir dicha clausura de sentido(s)?

Uno de los textos que integran el corpus de estudio es *Lumpérica* de Diamela Eltit. Novela publicada en plena dictadura (1983), y catalogada de crítica por muchos de los críticos literarios del periodo (Brito 115), destaca por su escritura excesiva e inaprensible. Nelly Richard sintetiza con claridad el lugar de la novela en el entramado opresivo tejido por los militares al mando de Augusto Pinochet:

La narrativa de *Lumpérica* fisuró el molde del discurso oficial no sólo rodeando el decir reglamentario con palabras de desacuerdo que ponían en litigio su validez y legitimidad conceptuales. También lo hizo desatando alrededor de toda significación-Una, conflictos de interpretación que acusaban el reduccionismo de cualquier discurso monológico. (1993 38)

Lumpérica no solo actúa contestatariamente al poner en circulación significados que desafían las pretensiones de la dictadura, también deconstruye el lenguaje mediante la manipulación de significantes para cuestionar las pretensiones de verdad de cualquier discurso monológico. El texto de Diamela Eltit deslegitima los discursos que afirman una *significación-Una* al dejar en evidencia el reduccionismo en el que incurren proponiendo como verdad trascendental lo que es una arbitrariedad. En definitiva, la novela fisura la materialidad del lenguaje para poner en juego significados fluctuantes y multívocos.

Los recursos narrativos de Diamela Eltit se alimentan de las vanguardias y de los posteriores ejercicios de ruptura y exploraciones estéticas del arte latinoamericano durante el siglo XX. Para Brito, sus rasgos subversivos tienen antecedentes en “los movimientos literarios del Post-Boom, en la plástica y el cine y video contemporáneos” (117) y en su participación en el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) (116). De esta forma, y en el contacto con estéticas rupturistas, Eltit asimila estrategias que la llevan a ampliar el soporte para sus obras, utilizar el cuerpo como significante y disponer en sus creaciones de la(s) letra(s) como elemento móvil (116-117).

Lumpérica expone al lector diversas –puestas en– escena(s) que tienen a L. Iluminada como protagonista. Desde los márgenes de la ciudad de Santiago, la mujer llega hasta la plaza pública al caer la noche, espacio ocupado por desplazados –los pálidos– como ella e iluminado por un gran letrero publicitario (Paniagua 72). De acuerdo con Eva Klein, este es el escenario de “una serie de alucinantes actuaciones, tomas fotográficas y filmaciones de los movimientos de unos seres socialmente marginados que, en su paupérrima condición, parecen luchar por una trágica supervivencia” (21). Luego agrega sobre la novela:

Desde su primera línea [...] la narración enfoca su atención en lo residual y marginal, en lo que “resta” de la noche. Simultáneamente, instaura la ambigüedad de lo enunciado y lo provisorio de los personajes: borra los elementos referenciales que permitirían asegurar si el argumento refiere a la misma escena vista desde varias perspectivas, o a distintas tomas cinematográficas; niega la identificación de las voces narrativas y realiza

intervenciones en la construcción de la frase gramatical, para terminar sustituyendo la oración por el fragmento. (22)

Son varias los rasgos que confirman que Eltit escribe *de y desde los márgenes*. En *Lumpérica* en particular, y en toda su obra en general, lo(s) desplazado(s) constituye(n) un tema recurrente, así como el uso de la ambigüedad en los enunciados y la fragmentación de la unidad de los personajes. También destaca la borradura que realiza de los elementos referenciales mediante en juego de perspectivas múltiples, muchas veces contradictorias o que no pueden ser identificadas con precisión. Sin embargo, y considerando la obra un dispositivo escritural que resiste a los discursos monocordes, son tres los rasgos fundamentales en la novela, como bien señala Lértora: la fragmentación del narrador, la manipulación del significante y el papel protagónico de lo marginal (11-12).

La novela *Óxido de Carmen* (1986) de Ana María del Río se inscribe, de acuerdo con Andrea Jęftanovic, en el movimiento de la *nueva narrativa chilena* (84). Por esta novela, y en el mismo año de su publicación, del Río recibe el premio María Luisa Bombal (84), galardón que se suma a otros que recibió en Chile y Argentina durante su carrera (Yamal 112). Las incursiones literarias de Ana María del Río se remontan a su tiempo en Pedagogía en Castellano en la Universidad Católica de Chile, periodo en el que también participó de talleres literarios junto a Adriana Valdés, José Luis Rosasco y Pía Barros (Yamal 111).

La novela narra una historia que descansa en los recuerdos de un joven rememora una relación de amor prohibida entre él y su hermana:

En *Óxido de Carmen* de Ana María del Río [...] la historia que se cuenta es aparentemente de carácter estrictamente privado. Un narrador masculino adulto, cuenta un episodio de su niñez o adolescencia. La narración se focaliza en el amor del narrador por Carmen, su media hermana, y los esfuerzos de su tía Malva para separar a los jóvenes. (Lagos 207)

Todos los acontecimientos que dan forma al relato se desarrollan puertas adentro (Jeftanovic 84). Esto le otorga a la novela una atmósfera claustrofóbica (Lagos 208) que entra en sinergia con la organización autoritaria y vertical de la familia: siguiendo a Jeftanovic, es una estructura matriarcal con la abuela del narrador a la cabeza y su tía Malva como segunda al mando (85). Al final de la pirámide se encuentran la servidumbre y los familiares otros que, por sus comportamientos desviados, fueron relegados y encerrados en lejanos rincones de la casa (85). En este contexto Carmen –la protagonista– y su medio hermano se enamoran intensamente, hecho que tiene como consecuencia inmediata la exploración conjunta de su sexualidad y la necesidad de escapar de un hogar profundamente represivo, todos sus actos son vigilados –y castigados– por los adultos al mando (85).

El contexto histórico que sirve de escenario a la novela corresponde a la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958) (85). Sin embargo, como afirma Lagos, el vínculo entre novela y el contexto de la dictadura de Pinochet es innegable, por ejemplo: “[los] medios de que se valen Malva y la abuela para someter a Carmen recuerdan los métodos del régimen autoritario: encierro y limpieza” (215). Por otro lado, al igual que en el discurso de seguridad nacional que defienden los militares, en

la novela se refleja “la idea de que es necesario desprenderse de los elementos inconsistentes con el ideal interno de limpieza y rigidez para preservar la estirpe” (215). Al igual que Malva frente a Carmen, el propósito de los militares fue arrasar con las transformaciones que las ideas disidentes de Salvador Allende implicaban:

Recordemos que uno de los propósitos del gobierno militar en Chile fue el de borrar las profundas transformaciones que habían tenido lugar a fines de los sesenta y a comienzo de los setenta, en que se permitió ser diferente, y en los que se entronizaron valores pluralistas que amenazaron con desmotar la sociedad de clases. (215-216)

Las reformas impulsadas por el gobierno socialista amenazaban con desmantelar la sociedad de clases: en la novela, la figura de la protagonista con el *statu quo* de una familia aristocrática. La violenta represión de la que es víctima sugiere el que Carmen representa “los miedos de una sociedad plagada de tabúes que prefiere hacer callar de forma violenta [...] son los miedos representados por una Carmen incorregible [...] que representa el problema de la liberación del individuo en el marco dictatorial” (Jeftanovic 92). En definitiva, la mujer representa los fantasmas de esto a las reformas, la amenaza de un nuevo ordenamiento. Y su resistencia por la liberación en un contexto implacablemente represivo.

Pedro Lemebel fue un escritor y artista visual chileno que nació en los márgenes de la ciudad de Santiago en 1952, a las orillas del Zanjón de la Aguada. En su entrevista a Lemebel, García-Corales afirma que el artista es considerado por un amplio público (lectores de su obra, críticos literarios y otros artistas) como uno de “los escritores más

rigurosos y seductores de la escena literaria chilena y latinoamericana” (25). Además de por sus provocadores textos, es reconocido por haber formado parte de *Las yeguas del Apocalipsis* junto a Francisco Casas, colectivo que se caracterizó por “irreverentes performances llevadas a cabo durante los años que en Chile se luchaba por recuperar la democracia” (25). Asumiendo subversivamente su posición de subordinación en el sistema de relaciones dominante, Pedro Lemebel habla *de* y *desde* los márgenes del sistema socio-político del país.

La esquina es mi corazón (1995) es el tercer texto del corpus de estudio, una recopilación de crónicas urbanas publicada durante la postdictadura. El propio escritor delinea su especificidad al compararla con otro de sus textos, *De perlas y cicatrices* (1998). De acuerdo con Lemebel, mientras este último “fue un grito de alarma frente a los fascismos que estaban camuflados en la pantalla de televisión y en otros lugares, como los medios de comunicación” (29), el primero apunta más a la relación entre la ciudad y los deseos disidentes (29). Por ello, siguiendo a Lucía Guerra Cunningham, en *La esquina es mi corazón* adquiere preponderancia la figura del homosexual y su lugar en la arquitectura neoliberal. Este conjunto de crónicas aborda a *la loca* como un sujeto histórico y no como un objeto de reflexión desde la teoría de la constitución identitaria (2000 82).

La crónica urbana constituye el género discursivo al que recurre Lemebel en *La esquina es mi corazón*. A través de ellas explora los escenarios y marginalidad que genera el sistema neoliberal, lo que ubica a sus textos en la vereda opuesta las crónicas de la Conquista. En palabras de Guerra:

Ubicándose en la ladera opuesta de las crónicas de la Conquista, lo heroico y memorable es aquí desplazado por lo cotidiano en los espacios marginales de la ciudad que subvierten no solo las normas impuestas por la moral dominante, sino la cartografía misma del espacio urbano. (2000 83)

Lemebel se apropia del formato de la crónica –que se remonta a la Conquista– y en reemplazo de *lo heroico y lo memorable* posiciona *lo marginal y lo cotidiano*. Este movimiento es clave en la obra del autor ya que con confirma el carácter político de su obra.

Las crónicas que conforman *La esquina es mi corazón* fijan su mirada en los deseos y sujetos impropios en la ciudad neoliberal. Lemebel ilumina los espacios donde ocurre lo impensado mediante una mirada en movimiento que recorre distintos rincones de la ciudad de Santiago. Según Guerra:

Por el contrario, el cronista ambulante de *La esquina es mi corazón* se apropia del lente de una cámara cinematográfica, de tipo casero, había que agregar, para difuminar el Yo que siente o su interrelación personal con lo visto, y transformarlo simplemente en lo mostrado. Es más, en su texto lo mostrado resulta ser una acerba reflexión sobre los rincones marginalizados de la ciudad neoliberal o la elaboración narrativa de un suceso incluido en la crónica roja. (2000 84)

Las crónicas de Lemebel demuestran que lo impensado –o lo invisibilizado– ocurre constantemente en los espacios de Santiago. Esta demostración se realiza desde

la perspectiva de una cámara, eludiendo al narrador–sujeto: las crónicas conforman fragmentos de sucesos impropios, pasando de las vivencias a lo mostrado. La cámara cinematográfica se detiene “ante una pareja homosexual haciendo el amor en el parque o entre la multitud de un bus destartado a punto de chocar” (2000 84). Lo que buscan las crónicas es que el lector reflexione sobre lo que sucede más allá de los límites trazados por la heterosexualidad obligatoria y la promesa del desarrollo del neoliberalismo, evadiendo la tentación de trasladar el foco a la experiencia personal de quien observa.

Es fundamental comprender que la de–mostración de los sujetos y deseos impropios que profanan la arquitectura normativa de la ciudad neoliberal dista mucho de constituir simples imágenes o relatos (2000 84). El lenguaje no busca representar de forma realista los sucesos narrados, sino profundizar en el carácter subversivo –en tanto desbordan los límites de la normalidad– de los deseos impropios:

“[...] una posición ética y un temple ideológico elaborado a través de un lenguaje lírico que intencionadamente bordea lo *kitsch*, incorpora el *argot* desacralizador y exagera por medio de la ironía, el humor, el sarcasmo y la compasión, los trazos patéticos del homosexual en los sectores desposeídos de Santiago de Chile”. (2000 84)

El autor incorpora el argot, la ironía, el sarcasmo, la compasión y el humor en su escritura, construyendo un discurso que asume una perspectiva política –de resistencia– clara. Este lenguaje recargado, barroco, funciona como un dispositivo que permite reventar con cualquier pretensión discursiva de univocidad. En definitiva,

Pedro Lemebel no solo muestra –y provoca– al lector iluminando los actos y el lugar que ocupan los sujetos en el entramado neoliberal: también utiliza un lenguaje para acabar con cualquier pretensión monolítica por de los discursos que circulan con pretensión de verdad.

El análisis del corpus se sostiene en tres perspectivas teóricas. En primer lugar, asume una mirada socio-antropológica del cuerpo para develar los mecanismos que operan en la constitución –y eventual deconstrucción– de sus representaciones hegemónicas. En segundo lugar, recurre a los estudios de género realizar una lectura de las corporalidades disidentes entendiendo la identidad como impensable fuera de los actos corporales que la constituyen. En tercer lugar, recurre a la teoría literaria para precisar y analizar con propiedad los principales mecanismos escriturales que utilizan los textos para desafiar la univocidad discursiva sobre la que se yergue el proyecto de refundación nacional.

El primer capítulo de la investigación inicia con una panorámica general de las condiciones sociopolíticas que precipitan el golpe militar. Luego se analizan las principales estrategias –discursivas– utilizadas por la dictadura para legitimar su continuidad y violencia contra la disidencia político-identitaria. También se entrega una visión general del proceso de implantación del modelo neoliberal, analizando los principales hitos político-económicos que lo afianzaron en dictadura y lo consolidaron durante la transición.

El capítulo continúa analizando los principales hitos que moldean la representación del cuerpo moderno en las sociedades occidentales, con David Le Bretón como el principal respaldo. Tomando como base esta configuración, se abordan

las principales modulaciones que sufre bajo el peso de la dictadura, utilizando las ideas de Louis Althusser para echar luz sobre el papel que los aparatos represivo e ideológico de estado tienen en la representación de los sujetos. Finalmente, y en relación con el aparato ideológico, se profundiza en cómo los discursos católico, nacionalista y neoliberal operan –sobre los cuerpos heterosexuales– para reproducir el orden imperante.

Para comprender los alcances subversivos de los cuerpos disidentes se aborda la identidad en su carácter performativo, asumiendo la perspectiva de Judith Butler. En relación con los cuerpos disidentes latinoamericanos, se profundiza en la figura del travesti y lo barroco como configuraciones que desafían a la discursividad oficial mediante la producción de un exceso de significado. También se define en que consiste el discurso de *dobles voces* trabajado por Showalter, en tanto estrategia fundamental para generar tejidos textuales que permiten la circulación de significados impropios de forma subrepticia. Los procesos de psicoanálisis de desplazamiento y condensación, que se expresan en lenguaje metonímico y metafórico, son fundamentales para acceder a esos significados subterráneos: Jakobson y Freud son aquí los autores fundamentales. Finalmente se recurre a Genette para definir con claridad el tiempo de la narración, los niveles narrativos y la persona narrativa, en tanto elementos básicos con los que trabaja el escritor para generar significados multívocos.

En el segundo capítulo se analizan las representaciones hegemónicas del cuerpo que circulan en las obras estudiadas, considerando la deuda que estas construcciones tienen con los discursos monocordes que operan en el contexto de producción. Con este objetivo, se identifica y analiza la presencia, función e influencia de los discursos

católico, nacionalista y económico en el imaginario intratextual, especialmente en la configuración y destino de los cuerpos sobre los que actúan. En paralelo, se interpretarán los alcances de estas dinámicas a la luz de las condiciones políticas de los respectivos contextos de producción. De este modo se espera construir una imagen panorámica de la relación dialógica que cada texto establece con los discursos hegemónicos contextuales, con especial atención en cómo los textos estilizan el despliegue normalizador de sus respectivos contextos.

En el tercer capítulo se analizan las representaciones de cuerpos disidentes presentes en las obras en tanto espacios de disidencia político-identitaria, considerando la función discursiva de resistencia que asumen frente a los discursos unívocos que circulan en sus contextos de producción. Con este objetivo, en el capítulo se analizan los rasgos y actos corporales de los cuerpos marginales, así como la función –y alcances subversivos– que demuestran en el imaginario intratextual de cada obra. En paralelo, estas características se interpretan a la luz de las particularidades contextuales que condicionan la emergencia de cada uno de los textos. Finalmente, también se analizan los recursos escriturales presentes en cada texto, específicamente aquellos que complementan o entran en sinergia con los cuerpos marginales para desarticular la legitimidad de los discursos monocordes que circulan durante la dictadura y post-dictadura del país.

En la sección de conclusiones se realizará una síntesis del trabajo realizado, destacando los principales hallazgos en cada una de las obras. Específicamente, esta sección está orientada a interpretar la función y alcances que tienen los discursos hegemónicos al interior de las obras analizadas. También se establecerán las

principales diferencias entre las representaciones hegemónicas y contrahegemónicas de los textos en relación con los cuerpos y a la luz del contexto de producción. En este punto se retomará la tesis y los objetivos de investigación para determinar su validez. Finalmente, se presentarán las principales limitaciones y proyecciones del trabajo, entendiendo el corpus seleccionado y la perspectiva teórica asumida.

Capítulo 1: Literatura, cuerpo y dictadura

Antecedentes socio-históricos de la dictadura

El golpe militar de 1973, que pone fin al gobierno democrático de Salvador Allende, es producto, en gran medida, de la intervención de los EEUU que en alianza con la oligarquía nacional provocará una crisis profunda en el país. Como afirma Tomás Moulián, “en el marco del capitalismo mundial, intentar recurrir al socialismo, por la vía que fuese, era sumamente difícil y sería una experiencia que necesariamente podría en movimiento a Estados Unidos, al imperialismo” (147). Por ello, frente a la llegada de Allende la potencia mundial abandona toda racionalidad y vuelve sobre los criterios ideológicos predominantes –y polarizados– de la guerra fría (Bernal-Meza 39). En Chile, esto se traduce en una serie de operaciones de inteligencia y de sabotaje económico que buscan minar la estabilidad del gobierno socialista. La relación entre el periódico *El Mercurio* y el país del norte es ilustrativa al respecto. El diario de Agustín Edwards, que recibía aportes desde Washington mediante un vínculo directo con la CIA (Kornbluh, párr. 6), tuvo un papel determinante en la exacerbación del conflicto, promoviendo una activa campaña de propaganda antimarxista (Richard 2010 142). En conjunto, estos factores pavimentaron la irrupción de Augusto Pinochet al poder.

Una de las principales diferencias entre la dictadura militar que se instala en Chile y las del resto de Latinoamérica es el modelo económico. Mientras la dictadura argentina o brasileña mantienen un desarrollo económico centralizado en el Estado, el

sistema que se desarrollará en la década de los setenta en Chile es el de un neoliberalismo radical, inaugurando con ello un modelo sociopolítico, que tiene como núcleo un capitalismo pleno (Moulián 148), con un profundo impacto en la vida social. El desarrollo del modelo neoliberal en el país tuvo lugar en un escenario internacional marcado por las transformaciones del capitalismo a nivel mundial –relevancia creciente del mercado y relaciones laborales flexibles–, escenario que impulsará el modelo chileno y garantizará su alto impacto a nivel nacional (Moulián 148). Quienes lideran la implantación de este modelo son los *Chicago Boys*, economistas de la Universidad Católica –y discípulos de Friedman y Harberger– que reciben su apodo por su estancia en la Escuela de Chicago. Este grupo de economistas homologó la oposición entre liberalismo y otros modelos político-económicos con la oposición entre libertad y totalitarismo (Jara 513).

La dictadura legitima la instauración del modelo neoliberal recurriendo a la doctrina de seguridad nacional. Esta es impulsada por la política exterior estadounidense para los países latinoamericanos y en ella el marxismo se entiende como un enemigo común al que es urgente enfrentar (Tessada 202). La amenaza constante a la seguridad y estabilidad internas del país sirvió como el núcleo alrededor del cual la dictadura construyó y legitimó sus discursos institucionales (Monsálvez 122). La metáfora del cuerpo enfermo es ilustrativa del imaginario que construye. Chile era visto como un país *enfermo* del que había que *extirpar el marxismo y los males* de la democracia de los partidos. Los militares se invisten de un carácter mesiánico y se autoproclaman salvadores de la nación, desplegando un pensamiento anticomunista, antipartidista, católico y de tintes nacionalistas (Jara 510). El terrorismo de estado y las

consecuentes violaciones a los derechos humanos se inician prácticamente de inmediato, cuando el 11 de septiembre de 1973 se declara estado de sitio (Monsálvez 118). Todos los que resistieron al totalitarismo impuesto por la dictadura pasaron a ser enemigos internos (Richard 2010 146).

El Plan de recuperación económica –que se aplica entre 1975 y 1978– coexiste con la Doctrina de seguridad nacional. También conocido como Política del shock, es una medida que busca solucionar la crisis inflacionaria del país y que entra en sinergia con la ideología antimarxista, en tanto legitima la implantación de un sistema de libremercado doctrinario y sistemático (Jara 512). Durante estos años el sistema de libremercado profundiza en su carácter global: inspira las reformas sociales incluyendo pensiones, salud, educación, trabajo, justicia, agricultura y administración regional. El resultado es la reconfiguración de toda la estructura de clases, el aparato estatal y el imaginario social (Jara 514), suceso que explica el progresivo protagonismo del discurso económico en desmedro otros (como el católico y el nacionalista), a los que controla y absorbe progresivamente (Walder 9). En este periodo se desata el *boom* económico que cambia el déficit por el superávit fiscal, permite renegociar la deuda externa al mejorar la balanza de pagos, baja la inflación e incrementa los niveles de producción, crecimiento y poder adquisitivo de una parte del país (Jara 515).

La crisis de 1982 pone en jaque la expansión del modelo neoliberal en el país. La bonanza termina de forma abrupta con una recesión económica que conlleva a un fuerte intervencionismo por parte del estado (Jara 515-516). Nelly Richard describe claramente como tambalea la expansión del sistema neoliberal, un proceso que los militares llamaban orgullosamente *el milagro chileno*: “[la crisis de 1982] remece todo

el sistema financiero e implica la quiebra de las grandes empresas y las fábricas junto con el derrumbe de la banca nacional” (2010 193). Sin embargo, el impacto de la recesión no logra deshacer los cambios generados. No hay ninguna corriente ideológica que tenga la fuerza suficiente para enfrentarse al nuevo orden socioeconómico implantado por la dictadura (Jara 516). Amenazados por el fantasma de un nuevo golpe de Estado y, también, evidenciando que el sistema neoliberal beneficiaba a las elites políticas, los gobiernos democráticos no pudieron ni quisieron problematizar los pilares fundamentales, políticos y económicos, que sostenían la herencia de la dictadura, lo que los lleva a presentar el modelo como un factor de movilidad social y una oportunidad histórica para que el país alcance el desarrollo (Walder 8).

El retorno a un gobierno democrático se produce diecisiete años después de una cruenta dictadura. El hito que marca el término formal del periodo es el plebiscito del 5 de octubre de 1988. Dos años después comienza el periodo histórico conocidos como *Transición*, con el ascenso de Patricio Aylwin como el hito que divide dos procesos históricos claramente diferenciables en la memoria del país (Richard 2010 34-35). Sin embargo, la continuidad de las políticas promovidas por la Dictadura está garantizada de antemano. El ejemplo más representativo es la Constitución de 1980, documento que restringe de forma importante la libertad de los futuros mandatarios para modificar un sistema donde el mercado ocupa el papel protagónico (Moulián 150). De esto modo, los gobiernos democráticos actúan bajo la sombra de las políticas dictatoriales encabezadas por Augusto Pinochet.

La Transición es un periodo histórico que permite la continuidad –y asentamiento– del proyecto refundacional de carácter neoliberal impulsado por los

militares. Richard lo confirma explícitamente cuando señala que “en una dimensión que es más de continuidad que de ruptura, lo que hace la transición en Chile es re-agenciar transformaciones *ya realizadas* por la dictadura y su implementación salvaje de una economía de mercado” (2010 35). La continuidad de este proyecto se materializa a partir de la doctrina de Patricio Aylwin de construir una *democracia de los acuerdos* (2010 40). Este modelo consensual promovió el pacto y la negociación como estrategias claves para otorgar continuidad a los procesos democráticos (2010 40) sin romper el frágil equilibrio entre autoridades civiles y mandos militares (2010 32). En este marco, los gobiernos de la concertación se mostraron incapaces de generar estructurales al modelo neoliberal (2010 40).

Sin perjuicio de lo anterior, la complicidad entre los militares y los gobiernos de la transición no puede definirse en términos positivos absolutos. El gobierno de Patricio Aylwin se distancia de forma clara de la herencia de Augusto Pinochet, sobre todo en el ámbito moral y en relación con los derechos humanos (es durante su mandato que se construye el Informe Rettig, por ejemplo). Pero al mismo tiempo, es también en su gobierno que se sientan las bases para la reproductibilidad de las políticas modernizadoras de la dictadura, en complicidad con la hegemonía del mercado instaurada en este cruento periodo (2010 47-48).

Durante la transición el mercado desplaza la memoria convulsiva que remonta al trauma de la dictadura. Las consecuencias de la violencia dictatorial son diluidas en la imagen espectacular del libremercado, en los “nuevos brillos de lo comercial, lo publicitario y lo técnico-mediático que se manifiestan exultantemente cómplices del triunfo de la economía neoliberal” (2010 35-36). En paralelo, los gobiernos de la

Concertación hacen caso omiso a la posibilidad de reavivar la fuerza combativa de los trabajadores o a mitigar los efectos deshumanizadores del neoliberalismo. Frente a esta elusión fundamental, las modificaciones al sistema binominal o promoción de condiciones para la emergencia de un mayor número de partidos políticos –para una oposición más radical– son iniciativas secundarias y no incidirán en las capacidades organizativas de los trabajadores y en la rectificación del modelo neoliberal (Moulián 151).

Una de las consecuencias más importantes de la complicidad entre los gobiernos de la concertación y las políticas de la dictadura es la supresión de la otredad disidente. Como afirma Richard, en nombre de la estabilidad democrática la oficialidad promueve la represión sobre quienes evidencian el potencial de desestabilizar el orden implantado por los militares:

La discursividad oficial de la transición reprimió las fuerzas negativas de lo excluido que inquietan permanentemente los límites de normalización de lo político fijados a través del consenso, haciendo que los trazados de identidad dominante –los de la reconciliación– sacrificaran la memoria de sus “otros” descartados y borrarán de sus definiciones normativas el rastro de los conflictos que pluralmente la habitaban. (2010 41)

En los gobiernos democráticos el discurso del consenso fija los límites de lo normal y silencia las voces disidentes. La televisión tiene un lugar fundamental en este proceso, en tanto funciona como canal para los destellos publicitarios –transitorios– que incitan a un consumo permanente, dinámica que deja atrás la memoria y el dolor

sin ningún tipo de remordimiento (2010 36). En la medida que actúa como espacio sustituto de la formación de lo político y de reconocimiento social, la publicidad reemplaza la actuación de otros mecanismos de configuración de identidades (2010 37). En definitiva, el mercado fija las normas de reconocimiento de los sujetos, marcando los límites entre las identidades posibles e imposibles. Y si las normas de reconocimiento “tienen como función producir y reproducir la noción de lo humano” (Butler 2006 55), la constitución de la otredad más allá de dichos límites les hace perder tal condición (Butler 2006 17).

Los militares arrasan con la noción de comunidad como el espacio de reconocimiento de quienes habitan el país. Lo que el discurso de reconciliación construye son simulacros de redes sociales que se deshacen precipitadamente debido a la elipsis que realizan del trauma dictatorial. Esta elusión genera débiles pertenencias ciudadanas y desplaza del campo discursivo oficial las subjetividades violentadas (Richard 2010 37). Así, “[el] futuro de la izquierda antes recorrida por impulsos utópicos” es reemplazado “por las estrategias privatizadoras del consumo, que fomentan el inmediatismo de un presente mezquinamente recortado” (Richard 2010 35). El lenguaje –también– es sintomático de este efecto: palabras que cargan con significados que aluden a la comunidad y resistencia política –de uso extendido hasta antes de la Dictadura, como *clase* y *explotación*– son erradicadas por la Transición. Del mismo modo, la noción de *pueblo* es reemplazada por *gente*, término dócil, impersonal y genérico funcional al sistema de libremercado (Walder 12).

Cuerpo, modernidad y dictadura

El cuerpo no puede ser entendido como una realidad independiente del sistema de representaciones que lo cobija. Le Breton lo sostiene explícitamente al decir que el cuerpo es una construcción simbólica y no posee significado por sí mismo, de ahí la numerosa y heteróclita serie de representaciones que de él existen de una sociedad a otra (13-14). Las variaciones que (re)presentan los cuerpos dependen del estado de relaciones del contexto al que pertenecen, de las diversas visiones culturales, así como de las definiciones de lo que es (y no es) una persona (13). Judith Butler precisa este punto al afirmar que la existencia significable del cuerpo –solo– comienza con la asignación de un género (2007 58), categoría que a su vez es una construcción cultural (2007 54). Por esto, el cuerpo no puede ser pensado independiente del momento histórico con el que está entrelazado.

El cuerpo es la posibilidad de existencia del hombre. David Le Breton lo ejemplifica señalando que el cuerpo es lo que le otorga al hombre un rostro identificable, es decir, la posibilidad de reconocerse con otros: su existencia es corporal (7). Butler complementa esta idea al afirmar que la realidad psíquica de los sujetos no puede ser escindida de la materialidad. De hecho, son los significados sociales que se trazan en su *superficie* los que posteriormente se interiorizan y crean la ilusión de un núcleo identitario estable (2007 222). El cuerpo debe entenderse como un espacio *incorporado* (2007 154). La existencia encarnada del ser humano tiene un profundo arraigo en los imaginarios de las sociedades tradicionales, donde las representaciones

del cuerpo son representaciones de la persona en un profundo enlace con la comunidad y el cosmos (Le Breton 22).

El cuerpo ocupa un lugar preponderante en la configuración del hombre y la civilización occidental. Para Pedraza la evolución de sus representaciones y discursos posee un carácter central en la definición de la modernidad (42). Para Escobar, el vínculo entre corporalidad y modernidad es tan profundo que indagar en el cuerpo permite comprender las particularidades –y posibilidades– de la sociedad en la que dicho cuerpo es posible (2015 186). Y debido a el papel determinante que tiene en los modos de existencia individuales y sociales es que el cuerpo deviene en territorio político en disputa. La lucha de las instituciones de saber-poder por controlar los cuerpos va “desde los nombramientos y discursos provenientes de la academia hasta las regulaciones y operaciones que le infieren las instituciones, pasando por la incesante estimulación y exaltación fulgurante del mercado” (2015 186). Así, el cuerpo constituye un punto de paso ineludible para la reproducción de un orden de relaciones particular.

El cuerpo de la modernidad se construye en la intersección de una serie de discursos de saber-poder. Como afirma Pedraza, en Latinoamérica los rasgos propiamente modernos comienzan a delinearse desde mediado del siglo XIX:

Los aspectos a los que con mayor frecuencia alude son el carácter mecánico y fabril que tornea el cuerpo moderno, los discursos biológicos y medicalizantes de las ciencias naturales y de la salud que le restan espontaneidad y expresividad, la inserción del cuerpo en los engranajes económicos de la lógica productiva mediante dispositivos políticos, su sumisión a través de discursos

que instauran relaciones de poder siempre caracterizadas por su índole represiva, bien sea en la escuela, la cárcel o el hospital, la definición y construcción de géneros a partir de visiones esencialistas, el deslinde de espacios y ámbitos públicos y privados a través de códigos de comportamiento social e introspección, o la fetichización que resulta de la inmersión del cuerpo en el consumismo. (42)

Las representaciones hegemónicas del cuerpo en Latinoamérica tienen relación directa con las de la modernidad occidental. Sus características representativas se derivan de cuatro grandes procesos de ninguna forma excluyentes: el primero refiere a la escisión epistemológica entre cuerpo y persona; el segundo apunta a la producción de cuerpos dóciles y funcionales al capitalismo de acumulación implantado en relaciones de dominación colonial; el tercero se superpone al segundo y se caracteriza por la (re)producción de cuerpos hiperestésicos funcionales al capitalismo global de consumo; el último corresponde a la (re)producción de la heterosexualidad, institución de carácter obligatorio que subyace de forma transversal a los procesos ya enunciados.

En las sociedades occidentales existe una ruptura entre las representaciones del cuerpo y de la persona. Siguiendo a Le Breton, el origen de este quiebre se remonta a la irrupción de los anatomistas en el siglo XVI, cuya influencia sintetiza la obra *De corporis humani fabrica* (1534) de Vesalio. Es con ellos que nace la diferenciación implícita en la episteme occidental entre el hombre y su cuerpo (46). Con los anatomistas “el cuerpo deja de agotarse por completo en la significación de la presencia humana. El cuerpo adquiere peso; dissociado del hombre, se convierte en un objetivo

de estudio como realidad autónoma” (47). La materialidad del ser se transforma en un objeto independiente sobre el que puede intervenir el sujeto. El cuerpo se transforma en una estructura que el hombre observa y estudia desde la distancia, (re)construyéndose a si mismo desprendido de él.

El sistema filosófico cartesiano constituye el segundo gran hito de la escisión occidental entre cuerpo y persona. De acuerdo con Le Breton, el pensamiento de René Descartes consolida la visión del ser humano ontológicamente dividido entre cuerpo y alma (69), denigrando la dimensión material a medida que eleva la del pensamiento (61). La metáfora mecánica pasa a ser el modo predilecto de referir al cuerpo, mientras la orgánica pierde fuerza y pasa a designar lo social, hecho que refleja el despegue progresivo del individualismo (56-57). Con el paso de Andrea Vesalio a René Descartes, “de la *Fabrica* al *Discurso del método*, se produjo el duelo en el pensamiento occidental: en un determinado nivel, el cuerpo se purifica de toda referencia a la naturaleza y al hombre al que encarnaba” (56). Sumado al primero, este hito forma parte de los cimientos de la representación moderna del cuerpo.

La aplicación del paradigma mecanicista al resto del universo tiene consecuencias profundas en el sistema de significados del hombre occidental. Para Le Breton, la ampliación del modelo se produce de la mano de Galileo y Copérnico, quienes a través del lenguaje matemático proponen un universo comprensible desde la causalidad (64-65). El propio capitalismo ayuda a consolidar esta visión. Si el mundo es una máquina, está hecho a la medida del ingeniero y del emprendedor: la urgente voluntad por el dominio del mundo puede explicarse, en parte, desde aquí (75). Sin embargo, la racionalización del universo va de la mano de una pérdida de la dimensión

simbólica, se vuelve inhabitable (88). Al desprendimiento del hombre de sí mismo (división ontológica entre cuerpo y hombre) y de los demás (ascenso del individualismo) se suma su desprendimiento del universo (57). El hombre moderno, que nace entre los siglos XVI y XVIII gracias a esta triple escisión, pierde gran parte del sentido de su existencia al difuminarse su religiosidad.

El capitalismo como modelo político-económico posee una influencia ineludible en la modernidad. Como afirma Escobar, el vínculo que con ella establece es de tal profundidad que incide en la totalidad del sentido de existencia humana, “al punto que ambas nociones aparecen actualmente como pilares del *ethos* civilizatorio” (2015 186). Además, si se considera que el cuerpo es el punto fundamental por donde pasa la (re)producción del orden dominante, no es casual encontrar modos de producción de sujetos, así como representaciones en torno al cuerpo, en directa relación de funcionalidad al estado de relaciones de poder hegemónico (2015 187).

La primera etapa de la modernidad capitalista requiere la (re)producción de cuerpos dóciles para garantizar la continuidad del orden social dominante. En Latinoamérica, este requerimiento proviene del devastador proyecto civilizador europeo que afectó de modo decisivo en la continuidad de las culturas autóctonas: un proyecto centrado en el valor mercantil de los objetos y en el enriquecimiento de los dominadores, “en desmedro del valor de uso, de intercambio, en constelaciones de vínculos y significaciones” (2013 143). La relación de dominación que establece Europa con los pueblos latinoamericanos produce cuerpos dóciles y funcionales a un capitalismo de acumulación (2013 143). El sujeto que busca producir este modelo

racional e ilustrado es una subjetividad proclive a la productividad de la sociedad industrializada y urbana que se gestará a futuro (2015 187).

Existe un número importante de instituciones que reproducen las relaciones de dominación colonialistas. Las identidades del dominador y del dominado se constituyen al interior de una lógica de relaciones binaria y de oposición, donde la otredad deviene “siempre subordinada, estigmatizada, disminuida” (2015 187). La producción de los cuerpos subyugados a la lógica capitalista queda a cargo de:

La escuela, el hospital, el asilo, el ejército emergieron como establecimientos disciplinarios del sujeto, garantes de la vida, pero de vida organizada en rutinas, tiempos y movimientos, horarios, códigos de identificación... Es el cuerpo inserto en el trabajo y la producción. (2013 142)

El capitalismo de acumulación muestra una clara tendencia hacia la construcción de cuerpos homogéneos y dóciles que sean funcionales a la lógica del trabajo (2015 87). Por ello las instituciones que participan en su reproducción tienden a someter su materialidad por medio de rutinas específicas. El resultado de este esquema de control es la reproducción del ideal del hombre blanco, racional, productivo, heteronormado y confesional en contraposición a los cuerpos plurales y mixturados que a floraban en el suelo latinoamericano (2015 188).

El orden de relaciones de la actual modernidad requiere de la reproducción de cuerpos proclives a la vorágine consumista del libremercado. Siguiendo a Escobar, estos cuerpos se construyen “abiertos, excitables y proclives al capitalismo de consumo” (2015 195). Por lo tanto, hay un movimiento que va desde los cuerpos

dóciles propios del capitalismo de acumulación a los *cuerpos hiperestésicos* concordantes del capitalismo de consumo, subjetividades que transitan “[desde] la subjetividad de la racionalidad, la institucionalidad, la lógica patriarcal, la productividad, la identidad binaria de género y la idea de *blanquitud*” a la “[subjetividad] hiperestimulada, mediatizada, espectacular y globalizada”, coexistiendo ambas prescripciones en los sujetos actuales (2015 195-196). Así, los sujetos contemporáneos se constituyen amalgamando la docilidad productiva con el consumo exacerbado que promueve el capitalismo tardío a través de la hiperestimulación de los sentidos.

La (re)producción de los cuerpos hiperestésicos se garantiza mediante la apropiación de su dimensión subjetiva de los individuos. El control coercitivo de los mismos –que permite la regularización y homogeneización– es desplazado por un modelo ideológico que “apunta a apropiarse de las mentalidades, los flujos de la comunicación cotidiana y la generalidad de las relaciones sociales” (2013 142). El capitalismo de consumo no se contenta con someter a los cuerpos hasta la normalidad del orden capitalista, sino que apuesta por la capacidad de los sujetos de llevar adelante su construcción de acuerdo con las directrices de la sociedad de consumo (2013 143). En definitiva, la producción de cuerpos hiperestésicos descansa sobre la posibilidad de los sujetos de construir sus cuerpos desde una estética particular, los rasgos deseables que propone el discurso económico mediante la publicidad.

En las sociedades del capitalismo tardío el cuerpo –desprendido– se transforma en mercancía. Por ello, y de acuerdo con Le Breton, el individualismo exacerbado va acompañado de un culto al cuerpo que lo transforma en una especie de doble del sujeto,

en un *alter ego* (156). En este punto la metáfora mecanicista adquiere tintes particulares y el paradigma dominante pasa a ser el de la maquina bien mantenida, “cuidada con amor, hermoso objeto del que hay que saber obtener los mejores efectos” (160). Y para tales fines la medicina adquiere relevancia incuestionable: como saber oficial del cuerpo (8) es la disciplina que permite mantenerlo en condiciones optimas.

En las sociedades occidentales los sujetos adquieren visibilidad cuando se les asigna un género. Como afirma Judith Butler, antes de ello no es posible afirmar que el cuerpo posea algún grado de existencia significable (2007 58). La autora define esta condición como *inteligibilidad* y afirma que su obtención depende del ajuste de los cuerpos a las normas de género vigentes (2007 15). A partir de esto, y si comprendemos que en las sociedades occidentales la heterosexualidad funciona como una institución política de carácter obligatorio (Rich 637), es posible concluir que la heterosexualidad es la condición de la visibilidad social: esta institución actúa como la matriz de inteligibilidad que determina la existencia de los sujetos dentro de la cultura dominante (Butler 2007 170). A partir de esto, es posible afirmar que cuerpos dóciles del capitalismo de acumulación y los hiperestésicos del de consumo deben ser –anterior y necesariamente– heterosexuales.

Como afirma Butler, en el estado de relaciones dominante las identidades inteligibles son las que mantienen una relación causal entre sexo, género y deseo (2007 72). La heterosexualidad exige una relación necesaria entre el sexo asignado al nacer y determinados comportamientos, así como supone que el deseo del sujeto va dirigido inevitablemente hacia el sexo opuesto:

Instituir una heterosexualidad obligatoria y naturalizada requiere y reglamenta al género como una relación binaria en la que el término masculino se distingue del femenino, y esta diferenciación se consigue mediante las prácticas del deseo heterosexual. El hecho de establecer una distinción entre los dos momentos opuestos de la relación binaria redundaría en la consolidación de cada término y la respectiva coherencia interna de sexo, género y deseo. (2007 81)

El género se construye en una oposición discreta y asimétrica entre lo femenino y lo masculino (2007 72), términos que la institución heterosexual pretende unívocos (2007 80). En estos términos, las identidades que no demuestran una relación causal entre sexo, género y deseo son interpretadas como imposibilidades lógicas o defectos de desarrollo (2007 72-73). Al perder –o no lograr– el reconocimiento por parte de los otros sujetos, la vida de los excluidos deviene en inhabitable (2006 17). De esta manera, la continuidad –o no continuidad– heterosexual entre sexo, género y deseo constituye el punto que distingue lo humano y lo no-humano (2006 55).

La reproducción del estado de relaciones dominante no solo necesita de la adecuación del sujeto a roles predefinidos sino también, como señala Althusser, de su sumisión al conjunto de reglas que determinan la continuidad de dicho ordenamiento (14-15). El Estado, entendido como el conjunto de instituciones que regulan la vida de los sujetos en sociedad, tiene el rol fundamental en este proceso. Conformado por el aparato represivo de Estado y el aparato ideológico de Estado, utiliza la violencia y la ideología respectivamente para otorgar continuidad del modelo hegemónico (26).

El aparato represivo de Estado tiene como finalidad garantizar –mediante la fuerza– las condiciones necesarias para reproducir el orden de social de la ideología dominante (31). Como afirma Monsálvez, durante la Dictadura son los militares los encargados de llevar adelante esta labor, amparados por la Doctrina de Seguridad Nacional (114) y el estado de excepción declarado el mismo 11 de septiembre de 1973 (118). La violencia se sintetiza en la obsesión del Régimen por la desaparición de los cuerpos (disidentes), con la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) como el principal organismo represivo y torturador (Freire 134). Así, el aparato represivo de Estado incurre en una violación sistemática de los Derechos Humanos (DD.HH.) para suprimir toda expresión de disidencia político-identitaria, en nombre de la seguridad nacional.

La sumisión de los sujetos a las reglas ordenadoras de los discursos dominantes está a cargo de un grupo de instituciones que en su conjunto conforman el aparato ideológico de Estado, definido por Althusser como “cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas” (24). Aquí se encuentra el aparato escolar, el religioso, el familiar, el político, el sindical y el cultural, entre otros (32). Como señala Foucault, estos aparatos no solo producen cuerpos dóciles, sino también cuerpos útiles: son aparatos disciplinarios (141) cuyo objetivo es aumentar las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuir esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia) (142).

La ideología representa la relación imaginaria que los individuos establecen con sus condiciones de existencia reales (43). La función que la define es la de transformar

al individuo en sujeto (52) por medio de la interpelación (55), operación que determina su incorporación al orden social y el término de la posibilidad de toda existencia individual. La ideología adquiere *corporalidad* mediante la prescripción de prácticas – insertas en rituales– que el sujeto “actúa con toda conciencia según su creencia” (51), esto implica que el sujeto asume el abanico de actos prescritos sin sentirse coaccionado a ello. A modo de ejemplo encontramos “una modesta misa en una pequeña iglesia, un *match* de pequeñas proporciones en una sociedad deportiva, una jornada de clase en una escuela, una reunión o un mitin de un partido político, etcétera” (49-50). En síntesis, la ideología recluta a los individuos y los constituye sujetos por medio de instituciones que reproducen el orden dominante.

El proyecto de refundación nacional impulsado por la Dictadura encuentra legitimación en los discursos –ideológicos– nacionalista, católico y neoliberal. Para lograr la sumisión de los sujetos al orden socio-político neocapitalista, estos discursos operan profundizando en las categorías de sexo-género tradicionales. La elite dominante encuentra en la matriz heterosexual el soporte necesario para evaluar y proyectar los objetivos políticos de un proyecto de carácter conservador y anti-izquierdista (Isla 183). De esta forma los cuerpos se transforman en el principal territorio a conquistar para otorgar continuidad al orden que –imaginariamente– representan los discursos ideológicos (Althusser 43).

El discurso católico es uno de los principales imaginarios en que los militares buscan –y encuentran– legitimación para sus acciones (Strassner 76). Esta construcción ideológica opera reforzando los roles de género binarios, homologando lo masculino con lo universal y lo femenino con la figura de la virgen (Zamora). Así, no es casual

que durante la Dictadura los valores marianos del servicio, sacrificio y abnegación adquieran relevancia y complementen el ideal femenino de la buena madre, esposa y dueña de casa (Tessada 203). El vínculo entre la ideología católica y los intereses del proyecto dictatorial queda en evidencia en el discurso *Mensaje a la mujer chilena* que pronunció Augusto Pinochet frente la Secretaria Nacional de la Mujer en 1974:

El hombre y la mujer son seres complementarios y no rivales. La igualdad de derechos y oportunidades, que nadie discute, no puede confundirse con una identificación, ajena a la realidad física y moral del ser humano, en la cual, bajo la apariencia de una liberación, la mujer pierde el derecho a desarrollar su auténtica personalidad y a proyectar sobre la sociedad el caudal de intuición y de riqueza efectiva que le es propio. (citado en Tessada 205)

En las palabras del dictador se evidencia la visión católica de la complementariedad entre los géneros (binarios). Pero también queda manifiesta la profunda asimetría que implica dicha relación, legitimada por un discurso esencialista. De acuerdo con él, cuando la mujer rompe excede los límites de su rol obtiene una falsa libertad que la aleja de su auténtica identidad, una profundamente tradicional.

La dictadura instauró el *Día Nacional de la Mujer* o *Día de la Mujer Chilena* (1977) para (re)producir el rol fijado para la mujer por el régimen militar. Y tal como afirma Tessada, el alcance de este gesto solo es comprensible al notar que en paralelo se prohíbe el *Día internacional de la Mujer*, recordatorio permanente de un modelo femenino empoderado (206). Este doble movimiento busca “exaltar la labor reproductiva de la mujer, darle un papel protagónico en el relato del advenimiento del

golpe de Estado y crear una memoria que reemplazara la colectividad femenina representada hasta el momento, por una conmemoración que traía la presente lucha por la emancipación femenina” (207). En definitiva, su objetivo principal es consolidar la imagen tradicional de la mujer y anular el potencial desestabilizador del nuevo orden. El 1988 se realiza la última conmemoración del día instaurado por la dictadura de Augusto Pinochet (213).

El discurso nacionalista es otra de las construcciones ideológicas en donde se sostiene el proyecto de refundación nacional dictatorial. Este relato se articula en torno a la Doctrina de seguridad nacional que posiciona al marxismo como el enemigo común de Latinoamérica (Tessada 202). El discurso nacionalista, como afirma Cuevas, estructura la identidad del país en un doble movimiento: promueve la identificación con lo nacional mientras afirma el rechazo a lo no-chileno (21). Para ello exalta los valores masculinos de la organización castrense (7) mediante la afirmación de una “unidad orgánica del Ejército y el pueblo de Chile”, destacando “la bravura y el temple del ejército y el pueblo chileno que nunca se han rendido, sus aptitudes cívicas y democráticas, la estabilidad de sus instituciones y la singularidad republicana de Chile” como elementos propios de la identidad nacional (2), imaginario que se levanta sobre procesos de identificación y exclusión.

En el discurso de Chacarillas el dictador Augusto Pinochet enumera los atributos de la valentía, el heroísmo, el amor por la patria y la devoción por la libertad como constitutivos de la raza chilena (4), en profunda relación con la organización castrense. El concepto de *raza* revela una visión esencialista de la identidad nacional, en tanto los rasgos que la componen aparecen arraigados en la biología de quienes

conforman el pueblo chileno. La construcción de una identidad nacional auténtica, profunda y esencial (4) permite contener el carácter disruptivo de la disidencia político-identitaria por medio de la homogenización.

La promoción de los roles masculinos estaba a cargo de las instituciones que componen el aparato ideológico de Estado. Siguiendo a Jara, entre ellas encontramos a la Editora Nacional Gabriela Mistral, organismo que reproduce el orden de relaciones dominante a través de contenidos dirigidos a niños y niñas en etapa escolar (522). La colección *Septiembre* tenía un enfoque nacionalista y reivindicaba a las fuerzas armadas, su objetivo explícito era “fomentar la lectura, divulgar la emblemática nacional y las festividades militares, y replantear la identidad nacional” (522). Por otro lado, *Diversiones y juegos populares* fortalecía el vínculo entre la identidad popular y la castrense. Ejemplo de ello es la imagen que incorpora al final de sus páginas donde un grupo de personas observa fascinada el desfile militar (525). Finalmente, el libro *Chile mira a las estrellas* de Arturo Aldunate presenta a Diego Portales, Manuel Montt, Manuel Bulnes y otros hombres decimonónicos como los padres de la patria (528), prototipos del ideal identitario nacional.

El nuevo orden social –también– se construye mediante la apropiación y resignificación de figuras tradicionalmente asociadas a la resistencia, como lo son Gabriela Mistral y Violeta Parra. Las artistas son asimiladas y re-presentadas por el discurso nacionalista, en donde la primera se transforma en la “inerme poetisa de la maternidad desvalida” y la segunda en la “romántica cantautora del folclore campesino” (Isla 183). Este proceso de resignificación busca eliminar los componentes

desestabilizadores de la identidad femenina que llaman al empoderamiento, al desafío del nuevo orden o a la reconstrucción de la memoria de las comunidades.

El último de los discursos legitimadores del proyecto de refundación nacional de la dictadura es el neoliberal. Como afirma Moulián, este relato hace su irrupción junto a la implementación del modelo económico de libremercado en 1975 de la mano de los *Chicago Boys* (148), transformando no solo la estructura económica y política del país, sino también la social (145). El discurso ideológico neoliberal reproduce la figura del sujeto racionalizador y maximizador, flexibilizando el trabajo y redireccionando el desarrollo de la sociedad hacia la filantropía exculpatoria (145).

La continuidad de los modelos capitalistas depende de una eficiente división sexual del trabajo. En estos sistemas la mujer es confinada a la esfera privada para ejecutar las labores de cuidado y educación de los hijos, lo que en términos económicos implica la reproducción y la socialización de la fuerza de trabajo. Esta asignación de funciones permite la liberación de la mano de obra masculina para que participe activamente en los procesos de producción, a cambio de un sueldo para la mantención de la familia (Valdés 5-6). Si bien este ordenamiento presenta matices a lo largo de la Dictadura, se mantiene prácticamente inalterable durante todo su desarrollo (Valdés 6).

La consolidación del modelo neoliberal durante la transición genera una apertura del mercado laboral. Esto se traduce en una mayor participación por parte de las mujeres, aunque el proceso responde más a las necesidades del sistema económico y al desarrollo tecnológico que a una reivindicación de carácter político (Godoy 878). Esto implica que las relaciones de oposición y asimetría entre los roles de género binarios se perpetúan al interior de las nuevas condiciones laborales.

La apertura del campo laboral en democracia no implica la trasgresión de los roles de género tradicionales. En el seminario *Aportes y desafíos de la mujer empresaria en el mundo moderno* organizado por el Servicio Nacional de la Mujer, la entonces ministra Soledad Alvear señala que las modificaciones laborales que conlleva la modernización económica requieren:

(...) un compromiso mayor de parte de los trabajadores de la empresa (...) por ello que las características femeninas, antes consideradas como limitaciones para el desempeño de las funciones empresariales son vistas hoy como virtudes para la conducción de la empresa moderna. Esto es, mejor capacidad de negociación, mayor tino, más confiabilidad, mayor capacidad de trabajar en equipo, etc. (citado en Godoy 877)

Los aportes que la mujer puede entregar al mundo laboral siguen proyectándose desde el rol femenino tradicional. La ministra habla explícitamente de *características femeninas* para referir a las capacidades de la mujer frente al trabajo, construyendo de esta manera un discurso esencialista. Por lo demás, confiabilidad, asertividad, capacidad de resolver conflictos y de trabajar en equipo son todos rasgos deseables para una buena madre que convive día a día con su familia. En síntesis, la mujer desarrolla “una actividad que no contradice sus roles tradicionales, no resta ni amenaza su posición en la estructura social. No cuestiona fundamentalmente su papel de madre y su inscripción primaria en la familia” (Godoy 883). Así, los rasgos femeninos apreciados en el mundo laboral siguen superponiéndose a los de la buena esposa y madre.

La heterosexual constituye el campo sobre el que actúan los discursos hegemónicos para reconfigurar el orden social. El católico reafirma la complementariedad biologicista de los géneros, cristalizando el lugar de subordinación de la mujer como madre y esposa; el discurso nacionalista se centra en la promoción de valores masculinos que nacen de la organización castrense, postulando como complemento la visión mariana de la mujer; el neoliberal modula los roles de género en función de la estructura productiva, despolitizando la apertura del campo laboral a la mujer. Sin embargo, el grado de influencia que tienen estas ideologías sobre las subjetividades varía a lo largo del tiempo: el discurso católico y el nacionalista tienen especial preponderancia durante la Dictadura, pero se apartan progresivamente durante la transición a medida que el neoliberal adquiere protagonismo (Walder 9).

Identidad, performatividad y subversión

La identidad de género se constituye performáticamente. Así lo confirma Judith Butler cuando afirma no hay un núcleo identitario anterior –ni estable– a los actos corporales que sujetos realizan, la identidad se constituye débilmente en el tiempo a través de una repetición estilizada de actos (2007 273). La autora describe con precisión este proceso al afirmar que:

[los] actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la

identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados– son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. (2007 266)

Los significados que conforman la identidad operan en la superficie de los cuerpos. Aquella no es causa de los comportamientos del sujeto sino su consecuencia, lo que implica que el núcleo identitario –estable y anterior– es en realidad una ilusión que se sostiene gracias a la repetición estilizada de actos corporales a través del tiempo.

La relación causal entre sexo, género y deseo es una imposición de la heterosexualidad obligatoria. El carácter performativo del género implica que no hay una identidad preexistente ni original, es decir, no hay identidades normales y anormales, ni actos de género reales y distorsionados. La pretensión de una identidad de género verdadera no es más que una ficción reguladora (2007 275), lo que reafirma la tesis ya postulada por Adrienne Rich de que la heterosexualidad es en realidad una institución política (637). Tras la afirmación de la causalidad necesaria entre sexo, género y deseo operan la (re)producción de un orden de relaciones que necesita del binarismo de género asimétrico y de oposición.

La posibilidad de los cuerpos de subvertir la norma heterosexual se encuentra en el carácter performativo de la identidad. Específicamente, en la dinámica de repetición que es necesaria para la constitución del género. Siguiendo a Butler, es importante comprender que “el sujeto no está *formado* por las reglas mediante las cuales es creado, porque la significación *no es un acto fundador, sino más bien un*

procedimiento regulado de repetición” (2007 282). Y si toda significación tiene lugar en la obligatoriedad del acto de repetir, la posibilidad de acción –y resistencia– de los sujetos no radica en dejar de hacerlo sino en *cómo* hacerlo (2007 282): los sujetos deben repetir para multiplicar de forma radical el género y desplazar de este modo las reglas que permiten tal repetición (2007 287). En esta lógica, repetir actos heterosexuales en contextos homosexuales constituiría una forma de resistencia.

Los sujetos *queer* son todos aquellos que se constituyen reconfigurando la pretendida relación causal –y heterosexual– entre sexo, género y deseo. Por la misma razón, son marcados como imposibilidades lógicas, aberraciones en el campo de la normalidad. Echeverría afirma que lo *queer* designa todos los atributos corporales que no tienen cabida en la actual realidad heteronormada y capitalista pero que, sin embargo, se hacen presente en ella (3). Para Halberstam, integra a todas aquellas lógicas y formas de organización no-normativas de comunidad y del uso del cuerpo (4) que rompen con el orden de relaciones que sostienen instituciones como la familia, la reproducción y la heterosexualidad (1). El deseo por diluir los límites en torno al género concede a esta categoría una impronta utópica o mesiánica en relación con las posibilidades de lo humano (Echeverría 3). Performativamente constituidas, las identidades *queer* se orientan a fundar un nuevo campo de inteligibilidad.

Las representaciones disidentes del cuerpo en Latinoamérica se alejan del carácter utópico que posee lo *queer*. Esta brecha se explica a partir de la diferencia que establece Echeverría entre dos corrientes del cristianismo que operan diferencialmente en sus respectivos contextos: por un lado, encontramos el puritanismo de Norteamérica –donde se origina la categoría de lo *queer*– y por el otro, el catolicismo de los países

colonizados. Ambas prácticas determinan la noción de normalidad de forma particular. El puritanismo dibuja una línea constreñida y excluyente, mientras la del catolicismo es más abarcadora (8). La noción de lo queer –lo raro– (3) nace al interior de una cultura donde las sexualidades disidentes reciben la marca de la negación, son desplazadas como imposibilidades. En contraste, el catolicismo reconoce –aunque hostilmente– a las identidades disidentes que se construyen descentradas en relación con los parámetros que fija la institución heterosexual. Un ejemplo es la relación que el catolicismo y el puritanismo establecen con la homosexualidad:

En el primero hay una aceptación hostil del otro-homosexual, en el segundo una tolerancia indiferente; en el primero una agresividad encendida pero superficial, en el segundo otra, que es fría pero radical. Mestizaje *versus apartheid*. Uno y otro agreden al “anormal”: el uno practica una intolerancia incluyente, que no ningunea pero rechaza; el otro practica una tolerancia excluyente, que no hiere pero anula. (9)

El discurso católico, que influye decisivamente en las representaciones del cuerpo en Latinoamérica, reconoce a la otredad que se desvía de su ideal heterosexual. De acuerdo a Echeverría, la posibilidad de este reconocimiento descansa en la noción de pecado, figura clave en el imaginario tradicional católico. La *maldad* que habita en los cuerpos desobedientes no se deriva de su imposibilidad, sino de la transgresión en la que incurrir. Por tanto, la sanción no se traduce en su aniquilación sino en su castigo: satanás es vencible en el reino de lo humano, pero no expulsable de él (10).

En las sociedades latinoamericanas los cuerpos disidentes sobreviven apropiándose del orden hegemónico que los cobija. La brecha de aceptación hostil que les entrega el catolicismo les permite trascender sin necesidad de proponer orden nuevo y radical. Esta estrategia de sobrevivencia se condensa en el movimiento barroco que aún predomina en las sociedades donde prevalece esta religión (5). El comportamiento barroco se “desenvuelve en una transgresión sistemática que niega, anula o destruye esa legalidad y ese canon; pero que lo hace paradójicamente, para asumirlos o respetarlos a su manera, para reconstruirlos o rectificarlos en toda su consistencia” (6). En este sentido, el barroco posee un carácter profundamente performativo: repite las condiciones establecidas por el orden hegemónico para los cuerpos, pero lo hace de una forma impropia. La resistencia barroca abandona la noción de utopía para moverse subrepticamente, encarnando la resistencia –el pecado– en una máscara burlesca.

El barroco surge como un movimiento artístico de resistencia a la modernidad. Este estilo propio de la Europa del siglo XVII es asumido, transformado y recompuesto en tierras latinoamericanas. Opera para resistir al exterminio de los modos de existencia originarios a manos de los conquistadores. Como señala Escobar:

El barroco como apuesta de vida que surgió en contextos de destrucción y recomposición social de sobrevivientes. Es una modernidad resultado de un choque intenso entre universos socioculturales que no eran para nada homogéneos, encuentro que además devastó culturas autóctonas enteras en muy breve tiempo. (2013 143)

El barroco es una cultura de resistencia que se origina en un deseo de sobrevivencia más que de transformación. Su comprensión completa solo es posible si se considera la devastación a la que estuvieron sometidos los pueblos originarios. Como respuesta desde la marginalidad, el barroco latinoamericano no debe ser entendido como una modernidad fallida, sino como una alternativa al modelo de civilización –occidental– que violenta para expandirse a todos los pueblos y culturas (2013 143). En síntesis, es una reelaboración subversiva con la que los sujetos buscan trascender a las posibilidades restrictivas que imponen los dominadores a través de la violencia.

El cuerpo barroco se opone a la representación hegemónica del cuerpo que sostiene la modernidad. Una de sus características es que toma los rasgos más representativos del cuerpo moderno –como la heterosexualidad o su mercantilización– y los extrema para develar su carácter impuesto. Como señala Manuel Escobar:

Si, como se ha dicho, el cuerpo moderno está fundado en la subjetividad de la racionalidad, la narrativa institucional, la lógica burguesa y patriarcal, la blanquitud y la identidad fija y unívoca, el tiempo que transita hacia una subjetividad hiperestimulada, mediatizada, espectacular y globalizada, el cuerpo barroco rodea esas categorías, bordea sus límites, los construye al extremo de hacerles aparecer arbitrarios, casi caricaturescos. (2013 144)

El carácter subversivo del cuerpo barroco radica en el exceso de significado que produce. Este diferencial se deriva de “la configuración exaltada, intervenida e hipertrabaja de los ordenamientos corporales impuestos al sujeto” con los que tuerce y

altera los ordenes dominantes (2015 195). El cuerpo barroco es grotesco e hipertélico a la vez: grotesco, en la medida en que se configura con salientes, protuberancias y una vitalidad desbordante (Le Breton 31); hipertélico en tanto sobrepasa sus propios límites y produce un exceso de significado (Escobar 2013 144). Y es en este desborde –su diferencia– que sobreviven las subjetividades que de otro modo serían excluidas (Escobar 2013 144). El resultado es un cuerpo que no calza de todo con los modelos angloeuropeos, pero tampoco con los amerindios (Escobar 2013 144), en tanto implica procesos de mestizaje e hibridación.

En Latinoamérica las corporalidades *trans* se constituyen como barrocas. Como afirma Escobar, en ellas el exceso de significado está al servicio de construcciones enaltecidas y sobrecargadas de los géneros (2013 144). Su diferencial transgresor se deriva de su transformación permanente: el *trans* se construye en “persistente mutación, locus de una creación incesante de la subjetividad, es un cuerpo que se agranda y reduce, se le agrega, disimula, implanta y mutila: asimila a la vez que explicita, resalta tanto como encubre” (2013 144). En definitiva, exageran y retuercen los modelos heteronormados, son hiperbólicos e hipertélicos en el mismo gesto (2013 144) y sin por ello proponer un orden radicalmente nuevo.

Los sujetos mestizos desafían las representaciones hegemónicas del cuerpo permeadas por el capitalismo. Desobedientes, transgreden los límites identitarios de la modernidad en un territorio alternativo al de la norma heterosexual. En contraste con el cuerpo barroco, el mestizo no se caracteriza tanto por (re)producir y exaltar los rasgos heteronormados, sino por mantener nociones propias de los pueblos originarios en los imaginarios corporales en los que participa (2015 192). La multiplicidad

constitutiva del cuerpo mestizo le permite actuar como la resistencia en una batalla entre modelos civilizatorios disímiles, apelando al conocimiento tradicionales en su configuración (2015 194). De este modo, lo mestizo desafía al modelo socio-político neocapitalista y a la triple escisión alienatoria en la que este modelo profundiza. En tanto bebe de los imaginarios tradicionales, restituye la coincidencia entre el hombre y su cuerpo, su relación con otros y su vínculo con el cosmos (Le Breton 22).

Literatura, cuerpo y resistencia

Durante la dictadura, los escritores que adherían a la izquierda y/o se situaban en oposición al régimen, utilizaron recursos narrativos con los que desafiaron el orden hegemónico y evadieron las alarmas de la censura (Eltit 3). Los silencios exigidos por la represión fueron aprovechados de forma productiva por los artistas, quienes desplazaron lo fundamental de sus obras desde lo dicho a lo no dicho (Eltit 6). Este gesto permitió transgredir el sistema epistemológico de carácter patriarcal, insertando en la escritura zonas de sentido que no son percibidas por la ideología dominante (Guerra 1992 684). De esta forma, los niveles de significación profundos de las obras narrativas disputaron los espacios de hegemonía a los discursos dominantes en torno al cuerpo.

Elaine Showalter define como *doble voz* a la estrategia narrativa llevada a cabo por escritoras que les permite desplegar subterráneamente voces contrahegemónicas en una estructura estética que recoge las voces dominantes patriarcales (109). El primer

discurso se constituye en los significados inmediatos de la superficie textual, mientras el segundo de forma velada en las significaciones profundas. Es en este último nivel donde es posible identificar las identidades disidentes que desafían los relatos hegemónicos en torno al cuerpo.

Para ilustrar el funcionamiento de la narración a *doble voz* es necesario recurrir a los estudios de Sigmund Freud sobre cómo se generan los sueños. El psicoanalista señala que en ellos operan variables inconscientes y conscientes. Las primeras constituyen los pensamientos ocultos del soñante, muchos de ellos inquietantes, desagradables o socialmente reprobados (103). Las segundas corresponden a los elementos oníricos mismos, las representaciones sustitutivas de dichos pensamientos (103). El *trabajo del sueño* es el proceso que traspone los pensamientos profundos del soñante en el sueño mismo (155). Freud llama *contenido manifiesto del sueño* a lo que el soñante percibe de forma inmediata y *contenido latente del sueño* al material que opera subrepticamente (103). La diferencia entre del contenido latente al contenido manifiesto recibe el nombre de *desfiguración onírica* (156).

En el trabajo del sueño entran en juego dos procesos que generan la desfiguración onírica: el proceso de *condensación* y el de *desplazamiento*. La condensación implica que el sueño tiene menos contenido que los pensamientos latentes. Los elementos del sueño son una traducción comprimida del inconsciente del soñante. Así, dos pensamientos pueden ser *condensados* en solo un elemento del sueño, por ejemplo: el uso de una palabra multívoca en la que coinciden dos pensamientos (157). Por otro lado, el desplazamiento puede manifestarse de dos formas. La primera, cuando un elemento latente es sustituido por otro con el cual posee una relación por

cercanía, es decir, una alusión. La segunda, cuando el acento en el sueño pasa de un elemento importante a otro, “de modo que el sueño aparece diversamente centrado y como algo extraño” (158).

La narración a *doble voz* funciona de forma similar al *trabajo del sueño* descrito por Freud. Los significados que encontramos en la superficie del texto pueden ser entendidos como su contenido manifiesto. Para acceder a este discurso no se requiere un proceso de indagación profundo: se corresponde con lo que dice el relato. Sin embargo, y siguiendo esta analogía, la obra literaria también posee un contenido latente. Hay una serie de significaciones que no son aprehensibles en la superficie textual porque han sido sometidas a un proceso de *desfiguración*. Y si es en este nivel donde se construye la historia de los dominados, el acceso al mismo constituye el punto fundamental para conocer los discursos contrahegemónicos que construyen los textos en estudio.

Jakobson afirma que los discursos se desarrollan siguiendo dos líneas semánticas diferentes: un tópico puede llevar a otro por su similitud o su contigüidad. El primer caso puede denominarse *modo metafórico* y el segundo *modo metonímico*, ya que encuentran su máxima expresión en la metáfora y la metonimia, respectivamente (129). La competencia entre ambos dispositivos ocurre en todos los procesos simbólicos, ya sean interpersonales o sociales. Por tanto, lo mismo ocurre en el desarrollo de los sueños, donde el *desplazamiento* no es más que un proceso metonímico, mientras la *condensación* uno metafórico (132).

La metáfora debe ser entendida como un dispositivo de interacción semántica que genera, a partir de una frase o palabra, uno o varios significados *excedentes*

(Beristáin 312). Este proceso implica un la selección y sustitución entre alternativas equivalentes en un determinado aspecto y diferentes en otros (Jakobson 119). Por otro lado, la metonimia es una figura que permite nombrar un elemento con el nombre de otro a partir de una relación de contigüidad, ya sea causal, espacial o espacio-temporal (Beristáin 328). Este proceso implica la combinación de elementos en un mismo espacio textual o contexto (Jakobson 119). Finalmente, a partir de lo anterior es posible afirmar que la metáfora actúa en el eje paradigmático, mientras la metonimia lo hace en el sintagmático.

El análisis del lenguaje metonímico y metafórico, entendidos como procesos de desplazamiento y condensación, es la estrategia que permite develar los discursos contrahegemónicos contruidos a *doble voz*. Sin perjuicio de lo anterior, y debido a que este recurso representa el orden de relaciones entre silenciados y dominantes (Showalter 105-106), su verdadero alcance solo es comprensible bajo la luz del contexto de producción. Si consideramos el accionar especialmente intenso de los dispositivos de censura durante los primeros años de la dictadura, no sería extraño encontrar un lenguaje metafórico especialmente críptico en las obras del periodo, es decir, una evidente desfiguración por condensación.

En un periodo donde la censura ya no actúa con la fuerza de antaño, la *desfiguración* ya no se utiliza para desafiar veladamente, sino para reforzar el discurso principal. Este es el caso de Pedro Lemebel, quien en un estilo barroco reivindica lo marginal (Monsiváis 12). Mediante una escritura enrevesado el autor quiebra con los moldes en torno al género, proponiendo el exceso como característica fundamental de la identidad. Para ello, Lemebel satura la superficie textual de significaciones que

coexisten en un mismo espacio, construyendo corporalidades que se definen por su desborde. Su discurso directo y político se complementa con una visión estética del cuerpo que se construye gracias al lenguaje metonímico. El autor utiliza el desplazamiento como una performance escritural para reforzar su visión sobre la identidad y los cuerpos.

Los discursos político-identitarios que se constituyen en los textos no pueden ser comprendidos a cabalidad sin considerar la figura del narrador, el elemento fundamental en la interpretación de todo texto narrativo (Bal 125). Genette confirma esta visión al señalar que es imposible descifrar un relato sin tener en cuenta quién lo enuncia y la situación en la que lo hace (270). Esto, debido a que existe una relación indisoluble entre el acto narrativo, los personajes, las determinaciones espaciotemporales y las situaciones implicadas en el relato (272-273). En definitiva, las relaciones que establece el narrador con su historia son ineludibles a la hora de estudiar los significados de un relato.

El análisis propuesto se complementa a partir de considerar tres categorías específicas: tiempo de la narración, nivel narrativo y persona. Todas ellas se derivan de las relaciones particulares que establece el agente narrativo con la historia que narra (Genette 273). La voz narrativa construye el relato desde una temporalidad específica, en un nivel enunciativo particular y asumiendo o no el punto de vista de algún personaje. En definitiva, la manera en que el agente narrativo está implicado en el relato entrega información fundamental para construir la interpretación del discurso. Sin perjuicio de lo anterior, cabe señalar que en la narración todos estos elementos actúan

en simultáneo. La distinción solo es posible desgarrando la red de vínculos que componen el tejido textual (Genette 272).

Es prácticamente imposible no situar la historia en el tiempo. En relación con el acto narrativo, la historia debe ser contada necesariamente en tiempo pasado, presente o futuro. (Genette 274). Por ello, desde el punto de vista de la posición temporal, es necesario distinguir cuatro tipos de narración: *ulterior*, donde el relato se desarrolla en pasado; *anterior*, que corresponde a un relato de carácter predictivo; *simultánea*, narración que ocurre en el presente contemporáneo de la acción e *intercalada*, relato entre dos momentos de una misma acción (Genette 274). Determinar el tiempo en que ocurren los hechos es fundamental para interpretar los alcances de los discursos contrahegemónicos que se construyen en las obras literarias. Una narración ulterior donde un personaje femenino revisita sus experiencias bajo el dominio masculino puede ser interpretada como un gesto de memoria que invita a la resignificación de violencia y a la (re)construcción de la identidad.

Siguiendo la clasificación de Genette, existen al menos dos niveles narrativos fundamentales en todo relato. El nivel donde se sitúa el acto productor del relato recibe el nombre de *extradiegético*. Corresponde al espacio ficticio donde se genera la narración original: en el caso de un personaje que da cuenta de sus memorias, el proceso de escritura corresponde a este nivel. Sus vivencias, por encontrarse al interior del relato, se ubican en un nivel *intradiegético* (284). Sin embargo, también es posible encontrar un tercer nivel: cuando se construye una narración al interior de otra narración emerge el nivel *metadiegético*. (284). La proliferación de relatos en segundo nivel —o metadiégesis— permite romper con la narración monolítica. Este recurso puede

ser utilizado para otorgar voz propia a personajes marginales en el primer nivel narrativo. El otorgar voz a identidades marginales para que construyan su propia historia puede ser interpretado como un gesto combativo.

La elección del autor recae entre dos actitudes narrativas y no entre dos personas gramaticales: hacer contar la historia por uno de sus personajes o por un narrador extraño a la historia (Genette 289). El narrador que se encuentra fuera de la historia recibe el nombre de *heterodieético*, mientras el que se encuentra dentro el de *homodieético*. Esta división es fundamental a la hora de interpretar los alcances de los discursos subversivos. El relato de los abusos vividos por una niña adquiere un significado muy distinto en la voz de su agresor o en la voz de otra víctima. Por otro lado, el relato de la violencia dictatorial a través de un narrador externo permite representar la visión conservadora —y posición privilegiada— de quienes desprecian el dolor de las víctimas.

El interés en las relaciones entre narrador y narración no radica en la esperanza de encontrar un recurso estilístico del original, ya que el desplazamiento del eje del saber del narrador al personaje y la fragmentación del primero corresponden a recursos propios de la modernidad y la posmodernidad (Morales 32). El interés está en que estas relaciones, fragmentaciones y desplazamientos entregan un punto de referencia fundamental para interpretar los discursos político-identitarios que encierran las obras en análisis. Y si bien ya se ha señalado anteriormente, cabe ejemplificar: el relato de la invisibilización de un personaje homosexual no tiene el mismo significado si quien narra es un hombre heterosexual, múltiples personajes marginados o el propio marginado.

Capítulo 2: Literatura, cuerpo y hegemonía

Lumpérica

La plaza pública es el espacio donde se congregan los cuerpos disidentes de la obra de Eltit. Es en este territorio donde la protagonista constituye su identidad junto a otras corporalidades también marginales. El reconocimiento es clave en el proceso, considerando que el género no se construye en soledad sino con y para el otro (Butler 2004 13). Para ello los personajes convergen “desde los puntos más distantes hacia la plaza que prendida por redes eléctricas garantiza una ficción en la ciudad” (Eltit 15). La plaza funciona como un gran escenario donde se representa la lucha de cuerpos violentados en contra de las directrices impuestas por la dictadura.

Pero la configuración de la plaza también representa performáticamente la violencia dictatorial amparada por el estado de sitio. La violación sistemática de los derechos humanos por parte de los militares (Monsálvez 138) se condensa en un espacio donde nada escapa a la vista de los censores. Cada rincón del cuadrante se encuentra totalmente iluminado. La supresión de lo privado se expresa en un control compulsivo sobre cada movimiento:

La oscuridad no es para la plaza. La luz eléctrica denuncia cada vez los cuerpos apoyados contra los árboles a una hora determinada — al oscurecer — se enciende la luz pública todos los faroles relumbran en la plaza cae la luz eléctrica sobre la plaza iluminada en sus costados [...]. (Eltit 34-35)

La persistencia de la luz refiere a la obsesión de los militares por controlar los cuerpos. El lenguaje narrativo representa metonímicamente esta fijación: *luz, enciende, faroles, relumbran e iluminada* constituyen una cadena de significantes distribuidos alrededor de los *cuerpos*. Todo movimiento es registrado y denunciado. La mirada panóptica de la dictadura se extiende en el relato (Barrientos 20) y se materializa en las referencias lumínicas.

La energía que circula en la plaza no se expresa únicamente como luz, sino también como electricidad. *Lumpérica* refiere continuamente a esta como elemento constitutivo de la arquitectura del cuadrante: los elementos mecánicos dispersos por la plaza son descritos como engranajes eléctricos (17), es decir, piezas interrelacionadas entre sí que conforman una estructura o aparato de mayores dimensiones. La alusión a dispositivos eléctricos al interior de un espacio represivo genera una referencia soslayada a los mecanismos de tortura utilizados por los militares.

En determinados pasajes de la novela la referencia a la tortura se realiza sin contemplaciones. El relato transita de los efectos de la luz en *L. Iluminada* a los que la electricidad tiene sobre su cuerpo:

Quedó irreconocible en el terror a la electricidad manifestado en gestos primarios –cómo decirlo– apenas pestañeaba en la sala cuando se disponían a acomodarla. Olvidó todo. Hasta la mujer que le cerró las piernas y de nuevo al patio, donde sobre el mesón se dejaba caer un rayo de sol y los destinados insistían en la contemplación a nivel de centímetros. (95-96)

Los efectos de la electricidad dejan a la protagonista sumida en un terror que la

vuelve irreconocible. El narrador sugiere la aplicación de electricidad en sus genitales cuando señala que una mujer cerró sus piernas luego de que sujetos indiferenciables manipularan su cuerpo. Finalmente, el relato hace alusión a la observación que los torturadores hacen de los efectos de la violencia, quienes contemplan el cuerpo de la protagonista a escasos centímetros.

En los pasajes de la novela que describen –metafóricamente– a L. Iluminada como un animal encabritado (cercado en la plaza pública), la electricidad reaparece como un método para lograr el sometimiento de su cuerpo subversivo. Específicamente, como una estrategia represiva para el control físico y mental:

¿Y si fuese la luz quién la gimiera? ¿si tan sólo la luz la montara? De un golpe de energía plena le desollara el ijar y aunque perdiera el brillo de la plateada espuela, el penetrante metal se lo saltara por el corcoveo de ese golpe eléctrico, único/ infalible que le corrigiera hasta el pensamiento por la efectividad de su asolada, que la tirara sobre el pavimento en espasmódicas muestras del encuentro. Si el misterioso cable punceteara su henchida costilla sin otra señal que la brusca caída que no dejara marca más que la quemadura en el costado.

(79)

La luz eléctrica es descrita como el jinete que puede contener la animalidad de la protagonista. Su aplicación –mediante cables– tiene el potencial de someter su cuerpo hasta dejarlo inoperante sobre el pavimento, sin más marca que una quemadura. Así, la narración le otorga a la electricidad la capacidad modificar o anular el comportamiento indeseable de la víctima: “ese golpe eléctrico [...] que le corrigiera

hasta el pensamiento” (79). Los espasmos aparecen como los principales efectos de una estrategia represiva que responde a fines ideológicos.

Las acciones del aparato represivo del Estado en dictadura son representadas en la relación del personaje de L. Iluminada con la plaza pública. Cuando el lenguaje metafórico la construye animal –para demostrar de este modo su peligrosidad– la arquitectura de la plaza se vuelve hostil, refiriendo directamente a las medidas de control y sometimiento aplicadas por los militares:

Por el sonido, su cuerpo cambia sus modales/ la plaza entonces se hace peligrosa; ese corral que la transforma en cerca, faroles en estacas bancos en rejas hasta desollarle las patas que se ven envueltas como para las galas de una carrera. (71)

Frente a el carácter amenazante de la protagonista la plaza deviene peligrosa. Los límites del cuadrilátero se transforman en cercas, los faroles se muestran como estacas y lo bancos en rejas que le dañan las patas. En definitiva, los elementos que dan forma a la plaza se transforman en elementos de represión que actúan para someter físicamente a L. Iluminada. Así, los elementos distintivos del espacio público se suprimen para formar parte de un aparato que vulnera todo derecho y que busca la supresión de la disidencia. Todo en función de generar un cuerpo dócil: “volver atrás hacia la pelada, sus vellos tenues, sus sumisos modos, la voz ingrátida que le caracterizaba” (75).

El control sobre los cuerpos es un paso necesario para la reorganización de la estructura social. Esto, entendiendo que la corporalidad no es una materialidad

meramente fáctica, sino una que porta significado (Butler 2007 299). En tanto portador de sentidos, el cuerpo constituye un archivo orgánico de la historia de la humanidad (Preciado 23). Por ello, debe ser entendido como una identidad biopolítica, es decir, un territorio biológico cuyo control responde a intereses sociales determinados (Foucault 210). El dominio sobre el cuerpo implica el control sobre sus significados y sobre las memorias que en ellos se perpetúan. La violencia sobre ellos implica la reconfiguración de la historia de una comunidad y la implantación de una nueva concepción de mundo.

Los cuerpos desobedientes de *Lumpérica* recrean la memoria de los torturados por los agentes de la dictadura. En un lenguaje metonímico, la voz narrativa despliega significantes que reviven el dolor de los cuerpos sometidos por la violencia militar. Protagonista y voz narrativa, L. Iluminada habla de este modo sobre los *otros* de la plaza:

¿Si perdieran sangre? ¿Y si se les fuera la sangre del cuerpo?

Tengo sed (en la plaza) — jadean — se sientan — se apoyan en los árboles
rotas las cabezas — bisturíes en las orillas — cintas de metal
entra la aguja — traspasa la carne — se duerme el individuo. (36)

La pregunta que realiza la protagonista refiere a la sangre que derramaron las víctimas. El concepto *sangre* permite generar una serie de asociaciones metonímicas que denuncian la violencia dictatorial sobre los sujetos. La voz narrativa habla de cuerpos que *jadean* y que tienen *rotas las cabezas*. Cuerpos cuya integridad es amenazada por *bisturíes* y una *aguja* que *traspasa la carne*. La última asociación en la cadena puede interpretarse como la pérdida de la conciencia o muerte del sujeto, *se*

duerme el individuo. Los marginales de *Lumpérica* constituyen materialidades que recuerdan tanto la humanidad de las vidas negadas en el periodo como el actuar sistemático de los militares sobre ellas.

Las memorias que cargan los cuerpos marginales recrean las consecuencias del accionar del aparato represivo de Estado. Un aparato que garantiza –a través la fuerza– las condiciones necesarias para reproducir el orden de relaciones dominante (Althusser 31). El miedo al dolor, a la desaparición o la muerte funcionan como garantías del sometimiento de los sujetos a las directrices que guardan los militares. La luz de la plaza –en tanto representación de la vigilancia obsesiva y permanente– perpetúa el miedo a consecuencias físicas concretas frente a toda desobediencia.

El aparato ideológico de Estado es fundamental para reproducir el orden de relaciones de los dominantes. Constituido por una serie de instituciones, tiene como finalidad el que los sujetos asuman como inevitable un nuevo ordenamiento (Althusser 37). En este sentido, el aparato ideológico funciona articuladamente con el aparato represivo: mientras este último, a partir de la persecución y violencia, impone un orden que permite la implantación de un modelo determinado, el aparato ideológico busca que los sujetos actúen de acuerdo con roles predeterminados para (re)producir dicho orden.

La dictadura no actúa solo para suprimir cierta visión de mundo, sino para implantar y perpetuar un nuevo orden ideológico. La ideología es una representación imaginaria de la relación entre los individuos y sus condiciones reales de existencia (Althusser 46), es decir, la representación de cierto orden de relaciones. Y para reproducir este ordenamiento adquieren especial importancia los cuerpos: el control

micrológico sobre ellos es el prerrequisito para consolidar el orden macrológico (Spivak 314). Finalmente, cabe señalar que la ideología pone el acento en los efectos de realidad que es capaz de generar. Por ello, opera sobre los cuerpos a través del discurso (Eagleton 277).

La dictadura emprende un proyecto de refundación nacional de orden neoliberal. Si bien este proyecto se expresa en un orden económico profundamente capitalista, no solo transforma la estructura económica, sino también el orden política y social (Moulián 145). El discurso neoliberal reproduce la visión del sujeto “racionalizador y maximizador, flexibilizando el trabajo y redireccionando el desarrollo social hacia la filantropía exculpatoria” (Moulián 145-146). La ideología neoliberal hace su irrupción en el año 1975 de la mano de los *Chicago Boys* (Moulián 148).

El discurso ideológico neoliberal adquiere materialidad concreta en el Luminoso, letrado publicitario que destella sobre la plaza pública. En la obra de Eltit, este elemento representa el aparato ideológico de Estado. La maquinaria electroiluminada constituye la segunda de las dos piezas que componen la plaza como escenario de la represión: “en la plaza se conjugan dos tipos de engranajes eléctricos: por una parte, el asignado al cuadrante y por otra, el que se desliza del luminoso; esa luz que se vende” (17). Si los faros representan la mirada de los militares, la del letrado representa la visión de un capitalismo profundo que transforma a los sujetos en mercancía.

El género en tanto performativo se constituye mediante una repetición estilizada de actos (Butler 2007 273). Esto implica que la materialidad del cuerpo es

una dimensión fundamental de la identidad de los sujetos (Preciado 25). Pero también que el género es una categoría histórica, en tanto forma cultural de configurar dicha materialidad (Butler 2004 25). En este sentido, la heterosexualidad no es un orden ontológicamente verdadero, sino una imposición social que perpetúa el binarismo sexual y garantiza el dominio masculino a nivel político, económico e ideológico (Wittig 22). La dificultad radica en que, a pesar del carácter construido del género, es la adaptación a la matriz heterosexual lo que determina la legibilidad de los cuerpos (Butler 2007 72).

El letrero publicitario normaliza a los cuerpos marginales en los roles de género heterosexuales. Con esto, instaura los significados diferenciales –e interdependientes– de cada uno de los géneros binarios (De Lauretis 5). Además, representa el modo en que opera el discurso neoliberal para llevar adelante sus objetivos: actuar sobre los cuerpos en la matriz heterosexual (Isla 183). Y si consideramos que dicha matriz es la condición de inteligibilidad de los sujetos (Butler 2004 72), lo que hace el letrero luminoso es marcar ese límite entre aquellos que son y no son humanos (Butler 2006 14).

En el marco de inteligibilidad social que modula el discurso neoliberal, los sujetos no poseen existencia plena hasta que se constituyen heterosexuales, dóciles e hiperestésicos. En la novela de Eltit, esta condición de pre-existencia es representada por los pálidos. La voz narrativa los describe como sujetos fantasmagóricos que ocupan un lugar marginal en el cuadrante de la plaza pública: “Están de pie en las esquinas de la plaza. Se frotan las manos y mueven los pies. De sus bocas escapan los vapores de los alientos. Sus rostros están borrosos recortados a contraluz” (38). Indiferenciables,

esperan –momentáneamente– a contraluz del discurso hegemónico para adquirir legibilidad social, hecho que conseguirán en la medida que se adaptan a los brillos de la publicidad. Pasivos, aparecen en las esquinas de la plaza sin una función específica mientras frotan sus manos y mueven sus pies para escapar al frío.

La luz que proyecta el letrero sobre los pálidos les otorga una identidad reconocible. Es el nombre que reciben desde la estructura el que los autoriza a recorrer el mundo por un camino que, al igual que la identidad que asumen, está trazado de antemano:

Llegan los desarrapados de Santiago, pálidos y malolientes a buscar su área: el nombre y el apodo que como ficha les autorizará un recorrido, pero normado por el gasto previo de la carne hasta que calcen por la luz con el luminoso. (15)

Los sujetos deben ajustar sus comportamientos a la norma para garantizar su existencia plena en el entramado social, en el marco del sistema profundamente capitalista que utiliza la publicidad para alcanzar sus objetivos. En este sentido, el discurso neoliberal produce los sujetos a los que está destinada y no simplemente los describe.

Los sujetos que se adaptan a los límites del discurso neoliberal abandonan la capacidad de operar desde el pensamiento crítico y transformador. Al asumir los lineamientos que les entrega la publicidad su capacidad de imaginar nuevos ordenamientos –a través del cuestionamiento de sus propios límites identitarios– queda notoriamente mermada. En *Lumpérica*: “Esos que han obtenido con naturalidad su nombre propio, no pueden saber nada del vértigo de perderse en distintos residuos hasta

dejar el clímax de la palidez como su única alternativa, como mera carne disponible” (28). Aquellos que asumen el papel de subordinación preconfigurado por –y para– el ordenamiento sociopolítico neoliberal son sujetos alienados, incapaces de perderse en los pliegues de nuevas posibilidades político-identitarias. Cuerpos dóciles, asumen la condición de tabulas rasas sujetas a los vaivenes de los discursos hegemónicos que operan sobre ellos.

Si bien los pálidos tienen el potencial para constituirse subversivos no insisten en este camino. Además, estos sujetos no poseen la determinación para levantar ningún proyecto trasgresor, lo que evidencia una ausencia de conciencia política en relación con la función que ocupan en el entramado social predefinido. En *Lumpérica* se observa como sus estrategias para re-conocerse junto a otros no prosperan, perpetuando su condición de alienados:

Los pálidos han llegado ahora hasta ese mismo centro y empiezan su particular representación. Amontonan sus cuerpos y se dejan caer sobre el cemento. Así se van en un ritmo tan difícil de visualizar que sólo el luminoso los ordena cuando muestra sus relajos. (19)

Aunque los pálidos logran romper –en comunión– con los rígidos límites identitarios que les otorga el entramado social, son demasiado permeables a las exigencias del discurso neoliberal. La estrategia desalienante de re-conocerse (para restituir el vínculo con sus cuerpos, con los otros y con el entorno) no prospera. Los sujetos priorizan la visibilidad social en los términos hegemónicos por sobre la recreación del orden imperante.

L. Iluminada rechaza el lugar de subordinación al que el Luminoso intenta someterla mediante el bautismo. Esto, considerando que el ritual marca el ingreso del cuerpo al orden social y lingüístico preexistentes (Butler 2004 58). Sin embargo, el gesto subversivo no puede evadir la violencia intrínseca de una interpelación que antecede la voluntad del sujeto (Butler 2004 68). Cuando la protagonista recibe un apodo en la luz del letrero:

Iluminada en el centro de la plaza empieza a convulsionarse. Los pálidos rotan sus cabezas para tener un mejor ángulo y sólo entonces se dispersan sobre el césped. Atentos, fijan sus miradas en el bautizo mientras el luminoso acomete directo en ella que, frenética, mueve las caderas bajo la luz: sus muslos se levantan del suelo su cabeza colgante se golpea por tantas sacudidas con el pavimento. (16)

El carácter traumático del bautismo se evidencia en las violentas convulsiones que sufre L. Iluminada. Golpea su cabeza contra el pavimento, mientras sus caderas y muslos se desprenden del suelo. Todo esto, rodeada por cuerpos marginales que la observan. Como encarnación del aparato ideológico de Estado, el letrero publicitario intenta que la protagonista asuma el orden establecido como inevitable y que someta los límites de su cuerpo al rol de género que le promete visibilidad social.

El objetivo ideológico del discurso neoliberal es que los sujetos asuman sus designios como si estuvieran participando voluntariamente de ellos. Por tanto –y al igual que todo discurso ideológico– su actuar deja en segundo plano la violencia física directa. En el caso de *Lumpérica*, el discurso político-económico capitalista intenta

someter a la protagonista operando sobre sus pensamientos con el fin de anular cualquier manifestación de autonomía que pueda desestabilizarlo. L. Iluminada pierde sus facultades mentales bajo la exposición constante y directa a la luz del letrero luminoso: “[L. Iluminada] apresó el tronco del árbol para depositar allí el luminoso que ya refrotado asoló su cornea hasta perder la conciencia” (29). La imagen publicitaria es el dispositivo ideológico que permite someter la voluntad de los sujetos hasta el punto de que *pierdan su conciencia*, es decir, su capacidad de reconocerse a si mismos en el mundo.

La pérdida de conciencia indica la sometimiento y dependencia del sujeto en relación con el discurso neoliberal. La protagonista pierde el vínculo con si misma, con los demás y con el entorno –aunque sea por un momento–, lo que se comprueba en su mirada absorta en el espectáculo lumínico:

Ni siquiera el dolor de sus ojos podía distraerla. Estaba absolutamente encandilada. Prácticamente no leía las frases que se formaban y hasta levantó el torso para elevar aún más su mirada hacia lo alto del edificio. Seguía absorta; los diferentes neones se entrecruzaban en líneas curvas y rectas, encendidos en un sector y en otro mostrando el aparataje que los construía. (220)

A pesar del dolor que le producen las luces publicitarias, L. Iluminada se muestra incapaz de prescindir de ellas. Víctima del encandilamiento, adecua la posición de su cuerpo para exponerse de lleno a los destellos. Si además de esta dependencia se considera su posición especial –mira el letrero de abajo hacia arriba– se devela uno de los efectos fundamentales del discurso neoliberal: re-producir sujetos subordinados

para perpetuar el orden hegemónico. Por lo demás, es importante señalar que la información que proyecta el Luminoso desde lo alto es secundaria, ya que lo importante es que el sujeto tenga la sensación de estar participando en la promesa de éxito y desarrollo del neoliberalismo, aunque no sea más que un efecto ilusorio producido –y buscado– por la publicidad.

El discurso neoliberal incita a los cuerpos a someterse a sus designios prometiendo placer sexual en retribución. Y es en esta dinámica que juega un papel fundamental la publicidad, texto que media entre el consumidor y el producto despertando su deseo carnal a partir de diferentes recursos comunicativos. Debido a que la imagen en sí es inalcanzable (y por tanto la satisfacción de ese deseo), dispone de la adquisición del producto como suplemento de dicho placer. En la obra de Eltit:

Ahora todo era distinto. El vértigo del juego del luminoso era el perfecto diseño para su mirada que, inundada de placer se había entregado. Aunque quería cambiar su vista no lo lograba, esperaba el cambio de la leyenda y luego el siguiente hasta convertirse en una situación circular.

Porque el luminoso no se detendría. (220)

La publicidad genera un sujeto que produce y consume –dócil e hiperestésico– bajo la promesa del placer. Cautivo, el sujeto se contenta con un sucedáneo de esa satisfacción que lo impulsa a la espiral consumista que sostiene el libremercado. De esta forma, la voz narrativa en *Lumpérica* representa el modo en que opera el letrero luminoso: el carácter cautivo de L. Iluminada se sostiene en la búsqueda constante del placer –y los beneficios– que el sistema neoliberal promete.

Óxido de Carmen

El incesto ocupa un lugar fundamental en la novela *Óxido de Carmen*. La historia de amor que funciona como núcleo argumental tiene como protagonistas a dos hermanos, un hombre –el narrador– y Carmen. El carácter sacrílego de la unión despierta una vigilancia obsesiva sobre sus corporalidades y medidas represivas con las que el entorno familiar busca impedir el encuentro de los amantes. Las encargadas de cautelar que no materialicen su deseo son la abuela y la tía de los jóvenes, esta última con especial dedicación:

Tía Malva entró como un gato negro cuando habíamos logrado juntar los pisos y nos besábamos como los monos de cuerda, muy derechos, sin despegarnos del cascabel. La palabra aberración salió de entre las faldas de Tía Malva, que la manejaba con una pericia de trompo. (25-26)

Malva establece una vigilancia permanente e incisiva sobre los actos corporales de ambos hermanos. Desplegando una mirada panóptica, los observa en todo momento sin que ellos noten su presencia, de ahí el que sea descrita como un *gato negro*. Los comportamientos subversivos son rápidamente detectados e implacablemente reprimidos, lo que confirma que la función de Malva es normalizar los actos de los protagonistas. De ahí el uso de la palabra *aberración* para referirse al beso: el acto es una anomalía en el rígido marco familiar de lo posible. Como anormalidad, el encuentro erótico entre los hermanos legitima futuras correcciones.

La urgencia en las medidas represivas frente a la transgresión del tabú del incesto conduce a la pregunta de qué es lo que dicha trasgresión pone en jaque. Para darle respuesta es indispensable notar que prácticamente la totalidad de la carga represiva recae en Carmen. El narrador sufre las consecuencias de la separación, pero la corporalidad sometida –y normalizada– a través de la violencia es de la mujer (Jeftanovic 91). Esto implica aceptar que lo verdaderamente transgresor no es la práctica incestuosa en sí, sino la figura femenina implicada en dicha práctica.

Los rasgos amenazantes de Carmen –para el orden hegemónico– radican en su carácter doblemente subversivo. Por un lado, su constitución identitaria rompe con el ideal femenino heteronormado al posicionar el principio del placer como el centro de su sexualidad. Esto implica relacionarse con otros en función del placer que es capaz de experimentar y no siguiendo el trazo de un deseo preconfigurado y dirigido al sexo opuesto. Por otro lado, su sensualidad es interpretada como un rasgo sintomático de su carácter extranjero, es decir, de su no –completa– pertenencia al linaje familiar aristocrático. Carmen representa la posibilidad de ruptura de la endogamia socio-cultural –y los privilegios de clase– que la familia intenta perpetuar (Lagos 211).

Malva afirma que los comportamientos excesivos de la protagonista se explican por su ascendencia sanguínea materna (41). La relación metonímica que construye el vínculo de sangre permite atribuirle a Carmen los mismos rasgos de su madre, “bailarina y espía, dos profesiones inconcebibles por los adultos fuera del cine” (9). Estas características le otorgan a la joven mujer los rasgos que Lagos le atribuye a la madre: oscuridad (inaprensible) y sensualidad (desborde) (210), aspectos relacionados con la otredad y el erotismo, respectivamente. Malva construye un

discurso en el que otorga a estos rasgos una carga profundamente negativa, se refiere a Carmen como la *hija de una putilla* a la que en cualquier momento *la hilacha le va a salir* (14-15), es decir, una mujer de una sensualidad incontenible que no pertenece a la familia del narrador.

Los discursos hegemónicos que operan en la normalización del cuerpo de Carmen presentan diferencias significativas. Si bien Malva y su madre coinciden en sancionar los comportamientos subversivos de la protagonista, la última evidencia una actitud más benevolente que la de su hija (Lagos 209). Mediante el estilo indirecto libre la novela de Ana María del Río presenta este contraste:

Carmen fue incomunicada. Sus diarios de vida, un arsenal de porquerías, pero cómo, no sé cómo esta niña si desde guagua la ha vestido como nosotros y como lo mismo; es la sangre, mamá, qué pena, pero es la sangre, ¿no ves que le sale solo? (41)

Las voces femeninas emergen en la narración para reflexionar sobre los actos impropios de la protagonista. Mientras la abuela remonta sus intentos por reducir a Carmen al orden al orden familiar (asimilación), Malva insiste en apuntar a la sangre de la mujer como el signo de una diferencia irreductible (exclusión). La oposición radical entre *nosotros* y los *otros* permite establecer una relación alegórica con el contexto dictatorial en que la novela fue escrita, dictadura que legitima sus acciones en función de un enemigo común (el marxismo) y en función de tres discursos particulares: católico, nacionalista y neoliberal. De las dos perspectivas es la de Malva la que prevalece.

En el actuar de Malva resuenan los ecos de la obsesión de los militares por el control de los cuerpos. La mujer despliega una vigilancia compulsiva sobre los actos – subversivos– de la protagonista y dispone de todas sus habilidades para detectarlos. Su tarea es registrar todas las acciones que amenazan con desestabilizar la estructura familiar conservadora y sus privilegios aristocráticos para luego entregar esa información a su madre. Al respecto, en un pasaje donde las mujeres y el narrador comen en la mesa se señala:

Miré a Carmen. Y sucedió lo que temíamos. Tía Malva concentró la rabia de sus glándulas solitarias en nosotros, en adivinarnos todo lo ilegal que pensábamos hacer. Era inteligentísima. Fueron señaladas ante los ojos de mi abuela todas nuestras intenciones, adornadas con miasmas, destiladas en sus oídos, cuyo único veto bastaba para derogar cualquier cosa a perpetuidad. (21)

Malva asume la función de un agente de inteligencia. Estudia e interpreta los actos corporales de los hermanos y (re)presenta *todas* sus intenciones frente a la abuela. La anciana detenta exclusividad en la toma de decisiones, en la medida en que su palabra se yergue como definitiva e inapelable. El narrador confirma esta apreciación cuando señala que el solo el veto de su abuela era suficiente *para derogar cualquier cosa a perpetuidad*.

En los primeros pasajes de la novela las medidas de control que recaen sobre los hermanos tienen una función disuasiva. La abuela asume una posición de mediación que impide el uso de la violencia por parte de Malva. Uno de los primeros castigos consiste en obligarlos a permanecer en su habitación mientras toma la siesta:

–Desde mañana, después de estudiar, los dos me acompañan a la siesta —
dictaminó mi abuela [...].

Cuidar la siesta de mi abuela era un verdadero castigo. Pensé en el escaño de
madera sin gobelino ya, en el que había que sentarse derecho, como un viaje de
tercera, donde dolía hasta el tictac de la espera y las horas se hundían en las
nalgas y se quedaban
pegadas. Sería horrible. Y sabíamos a quien se le había ocurrido. (23)

El narrador piensa en el escalón sobre el que tendrá que sentarse erguido, así
como en la dificultad de mantener esa posición por horas. El castigo que implementa
la anciana busca normalizar los actos de los protagonistas mediante el control de sus
cuerpos. Y si bien la abuela no tolera el comportamiento incestuoso entre los jóvenes,
tampoco permite que sus corporalidades sean anuladas. Acepta la sugerencia de Malva
(de ella es la idea del castigo) pero se niega a desplegar una vigilancia directa sobre los
sujetos, confía en que su presencia tenga un carácter disuasivo.

Malva desacata –simbólicamente– el orden establecido por la abuela para dar
marcha al castigo. Deslegitimando el carácter disuasivo de su presencia se introduce
en la habitación para vigilar directamente a los protagonistas:

Tía Malva entró como un gato negro cuando habíamos logrado juntar los pisos
y nos besábamos como los monos de cuerda, muy derechos, sin despegarnos
del cascabel. La palabra aberración salió de entre las faldas de Tía Malva, que
la manejaba con una pericia de trompo. Las habladurías y las palmas tapándose

la boca llegaron a la cocina, donde se pusieron a acordarse de Caín y Abel. (25-26)

El contrato verbal entre la abuela y sus sobrinos otorga a los protagonistas la responsabilidad de cumplir –o no– el castigo. La abuela asume la imposibilidad de observar sus movimientos (el castigo es que cuiden su siesta) y les otorga en ese mismo gesto algo de su confianza: en ellos descansa la posibilidad de redención. Sin embargo, Malva transgrede este acuerdo implícito e invade el espacio como un cuarto elemento extraño. Mediante su intromisión deja clara su desconfianza en los hermanos y deslegitima la autoridad que detenta su madre. Al descubrir a los hermanos besándose se encarga de que todos lo sepan, utilizando para ellos la metáfora de Caín y Abel.

La represión normalizadora encuentra legitimación en la tradición narrativa judeo-cristiana. Malva compara a los protagonistas con Caín y Abel, hermanos enemistados por la envidia hasta el punto en que el primero muere en manos del segundo. Y si bien Carmen detecta rápidamente la inexactitud de la comparación – “esos hermanos se odian, nosotros nos amamos” – (25-26), la referencia al texto sagrado permite situar la relación incestuosa en un imaginario donde la fatalidad reina como consecuencia del pecado. Este movimiento funciona como recurso discursivo que permite legitimar la intervención sobre los cuerpos –pecadores– en nombre de la salvación y refiere directamente a la principal estrategia utilizada de los militares: el relato mesiánico en que autodefinen salvadores de un país conducido al que el marxismo conduce a la ruina. Esta misma estrategia es utilizada por Malva para justificar el sometimiento del cuerpo –pecador– de la protagonista.

La novela aborda cómo el discurso económico neoliberal opera en la normalización de los cuerpos. En sus intentos por reencauzar el comportamiento de Carmen, la abuela, quien busca su docilidad, no su anulación, le exige cursar clases de redacción comercial. Estos ejercicios reducen la voz de Carmen a un acto –escritural– impersonal que responde a la lógica de compra-venta y la desplazan al interior de un rol femenino subyugado. El resultado terminal del proceso lo vaticinan las portadas de los libros de estudio, en donde aparece “una señorita con faldas largas y volando con las alas del éxito” (26) a tono con la división sexual del trabajo y los modelos de logro neoliberales. La modelo de los textos de estudio es descrita como poseedora de las herramientas del mañana (26): la figura femenina opera como un adelanto de las modulaciones que sufre el rol femenino en manos del sistema económico, así como una promesa del propio sistema que seguirá operando en el futuro.

La resistencia de Carmen a las medidas disciplinarias genera en respuesta acciones represivas radicales. Al tiempo que rechaza las clases de redacción comercial (26) desafía provocativamente la voluntad normalizadora de las cuidadoras concertando un encuentro secreto con el narrador en el baño de Malva. Sin embargo, el hijo de esta mujer los descubre justo en el momento en que el narrador levanta el suéter de su hermana “para verle, lamerle los pechos, de pezón interrogante” (36). El mismo personaje expone los diarios de vida de la protagonista en donde se encuentran –entre otras cosas– sus fantasías eróticas con el profesor de piano y con el narrador (41). A partir de esto Malva pasa a tener el control absoluto sobre el futuro de Carmen: “Te encargarás de esta niña y de que la limpieza se haga por dentro, ¿entiendes? No podemos guardar estas infecciones en una familia como la nuestra. No se han dado

nunca y no tienen por qué empezar en este siglo” (41). Sin el contrapeso de las decisiones de la abuela las medidas represivas se extreman con una intensidad alarmante.

La primera medida represiva será la prohibición de todo contacto entre los amantes. Después de la delación de su encuentro y de la exposición del diario de Carmen –símbolo de una voz autónoma que desafía la subordinación femenina– Malva decide romper con el vínculo que une a los hermanos. Como afirma el narrador: “No se nos permitió salir más juntos. Ni vernos. Ni siquiera ir a comprar el pan, tomados cada uno de una argolla de la bolsa, balanceándonos, al lirón, lirón, lirero, sancho pan... Ni pensarnos”. (45). La acotación final del narrador constituye un adelanto a las medidas de control de conciencia que recaerán sobre la protagonista hacia el final de la novela.

La prohibición de acercamiento que se les impone a los hermanos, le sigue el aislamiento de la protagonista. Sus cuidadoras “[encierran] a Carmen, en otra pieza, en un patio solo, sin palmera. Se prohibió hablar de ella en almuerzos y comidas” (53). Esta medida recuerda las violentas detenciones y desapariciones en que incurren los militares durante la dictadura. El encierro significa el sometimiento de la voluntad de la protagonista y la supresión de su condición humana. Mientras esto ocurre, su existencia es negada por el discurso oficial. Del mismo modo, las características de la pieza de la protagonista refieren a las condiciones materiales de la tortura:

Había desaparecido todo vestigio de las cortinas con velos que adornaron su otra habitación. No quedaban rastros tampoco de esa cama mullida, con la

colcha de lunares blancos, donde nos desaparecíamos haciéndonos cosquillas por horas entre los almohadones gigantes.

La celda de ahora tenía al fondo una especie de diván escueto. La ventana resplandecía en el muro, sin un solo cuadro. El olor a encierro se cernía como una lámpara. (57)

Considerando el discurso a *doble voz* en que se articula la novela, la palabra *celda* permite establecer el vínculo con las violentas condiciones del contexto dictatorial (Lagos 214-215). Este espacio se caracteriza por perder toda marca de individualidad (e incluso de humanidad). Las cortinas, la cama y la colcha de lunares desaparecen para dar paso a un diván escueto, paredes desnudas y una ventana destinada –únicamente– a iluminar el lugar. El olor a encierro sugiere un espacio clausurado del que Carmen –por lo demás– no puede escapar. Al igual que la tortura por parte de los militares, el asilamiento de la protagonista no tiene como finalidad reformar su comportamiento sino anularla (Lagos 209), despojarla de su condición humana.

El discurso católico es una herramienta importante en la sujeción de la voluntad de Carmen, en tanto menoscaba su entereza e individualidad por medio del control de la conciencia. Para el éxito de esta tarea la noción de pecado es fundamental ya que permite a Malva someter la corporalidad de Carmen bajo la promesa de la salvación de su alma. La abuela, quien mostrara cierta reticencia a ejercer un control directo sobre la corporalidad de la joven mujer, asume progresivamente la mirada de Malva:

Tiene lógica [...]. No es insana, tiene lógica. Y tú, no seas histérica, Malva. Hay que tratar de salvarle el alma, ¿no ves el grado de bajeza a que llega este pensamiento? Esto le viene de allá —repuso, mirando hacia el patio tercero—, ya me lo temía yo, que esta mugre no se quitaba con jabón y silabarios, así no más... (42)

La abuela señala explícitamente que hay que actuar sobre la joven bajo el pretexto de salvar su alma. Esta afirmación permite el desplazamiento desde las estrategias disuasivas hacia las estrategias de sometimiento y anulación. En este punto hace su entrada la confesión como estrategia propia de la tradición católica que permite ejercer un control profundo de los actos corporales de quien participa de ella. La responsabilidad de aplicar la estrategia recae en Malva: “Te encargarás de esta niña y de que la limpieza se haga por dentro, ¿entiendes? No podemos guardar estas infecciones en una familia como la nuestra” (42). En la confesión se conjugan los conceptos de pecado, culpa y salvación orientados al control de los sujetos.

El discurso católico que opera sobre la corporalidad de la protagonista construye un vínculo profundo entre su experiencia sensorial y la noción de pecado. Carmen comienza a reinterpretar sus vivencias a través del concepto del mal (Lagos 212), hecho que la hace exteriorizar compulsivamente sus pensamientos en busca del perdón:

Carmen se confesaba a gritos vuelta hacia el estante de las mermeladas, de las cosas que había pasado; los malos pensamientos se me suben por el pelo, vienen

callados por la nuca, y me saltan a la frente las malas miradas, las miradas con intención, ya no sé para qué lado miraaar, gritaba desolada. (47-48)

En tanto sujeto que guía sus comportamientos por el principio del placer, Carmen no se constituye diferente de su cuerpo. La protagonista *es* su cuerpo y así lo confirma el fragmento anterior: en ella sensaciones y pensamientos son dimensiones inseparables, por ello los últimos le *suben por el pelo y vienen callados por la nuca*. Sin embargo, esta misma condición implica que ejercer el control sobre su cuerpo hacerlo sobre su totalidad.

La confesión permite arrojar luz sobre los pensamientos de Carmen que escapan a la vista de los censores. Si hasta la más mínima sensación es pecado, su consecuente confesión permite realizar un control microscópico sobre sus actos corporales subversivos. Al suprimir la experiencia sensorial de la protagonista se anula la posibilidad de erigir un ordenamiento sociopolítico alternativo que tenga como núcleo articulador el principio del placer. Luego de iniciado el examen de conciencia, Carmen:

Lloraba y rezaba al mismo tiempo. Nunca la vi tan débil. Su hermoso cuello de insolencia lustrosa había desaparecido, y las vértebras le aparecían entre los codos. Los ojos..., no le vi los ojos. Se los tapaba de continuo y no quería ceder a la tentación, me explicó, de asomarse a nada. (58)

Si el llanto de Carmen evidencia la culpa, sus rezos delatan la búsqueda del perdón. Su fragilidad se hace evidente mediante un cuerpo mermado: la opacidad toma el lugar del brillo en su piel y su figura sensual se diluye hasta llegar a la extrema

delgadez. Por otro lado, la culpa extrema que se apodera de ella la hace rechazar hasta la más mínima experiencia sensorial, desea “convertirse en buena y que nadie la viera” (61). Su deseo por desaparecer evidencia la influencia un discurso que deteriora la relación con su cuerpo y con los otros.

El discurso que vincula de causalmente placer y pecado tiene tal efectividad que la protagonista abandona la ingesta –las sensaciones que producen– los alimentos (Jeftanovic 91). El discurso católico genera en ella comportamientos autodestructivos que minan sistemáticamente su integridad:

Todo le daba remordimientos (el librito negro de Tía Malva era poderoso), incluso cosas de todos los días, tocar la fruta, caminar por una alfombra mullida. La vi llorar a gritos por haber pasado la mano por un plato de frambuesas, más aún, recordar haberla pasado. El olor del pan recién hecho le causaba horror. Se llevaba durante horas las manos, con jabón de lavar y escobilla, dejándoselas acangrejadas. [...]

—Es que al peinarme me toco el cuello y me da una cosquilla que sé que es pecado —dijo.

Después intentó bañarse vestida para no mirarse. Ya no sonreía cuando yo entraba. (58-59)

El vínculo entre la joven y el mundo es destruido a través de la culpa. Tocar la fruta se transforma en motivo de remordimiento, lo mismo ocurre cuando sus pies se encuentran con la textura de la alfombra y huele el aroma del pan. La restricción en su comportamiento es tal que el mínimo estímulo le provoca un llanto descontrolado. Así,

al proceso de alienación que la escinde de sí misma y de los otros se le agrega la supresión de su vínculo con el entorno. La triple escisión adquiere tal profundidad que la propia existencia de la protagonista se vuelve insostenible, hecho que precipita la muerte de Carmen.

La anulación de la corporalidad femenina tiene como contraparte el enaltecimiento de la figura masculina. El narrador de *Óxido de Carmen* –de la mano del discurso católico y por su condición masculina– se constituye dentro en un halo de superioridad mesiánica, del mismo modo en que los militares y el dictador se construyeron discursivamente a sí mismos. La protagonista le otorga discursivamente esta supremacía: “Si muero esta noche no podré salvarme, porque no me he confesado y nadie me da penitencia; no se perdona sin penitencia. [...] Confíesame —pidió—. Tú eres hombres [...]. Confíesame —me pedía, constante, repetidora, cada vez más tenue” (58-59). Carmen confirma la superioridad moral del hombre al otorgarle de forma exclusiva la capacidad de perdonar. Con ello abandona la posibilidad de autonarrarse y le otorga a su hermano el veredicto sobre sus actos.

El narrador es cómplice de la progresiva anulación de la corporalidad que es Carmen. La figura masculina no alza la voz frente a la violencia –asimétrica– que recae sobre su hermana, a pesar de que son los dos los partícipes de los encuentros (Jeftanovic 91). Y más importante aún, el narrador asimila el discurso religioso y piensa desde sus términos:

La amé en picada, sin detenerme, porque detenerse en ese tiempo era de cobardes.

La amé sin pararme a pensar en el horrible pecado que eso significaba, como me aúlla Tía Malva en el comedor, con gestos de condenación, haciéndose como que me pasa la ensalada. (10)

El narrador acepta el vínculo entre incesto y pecado al catalogar de horrible la práctica en la que se involucra junto a su hermana. Del mismo modo, interpreta la reprobación de Tía Malva como gestos de condenación, haciendo propio el discurso católico con el que se somete el cuerpo de la protagonista. Su valentía autodeclarada – amarla en picada sin cobardía– contrasta con su sumisión a un discurso que denigra lo femenino en función de lo masculino. Así, la hegemonía textual que detenta –en la narración– se tiñe de violencia colonialista que anula la voz del subalterno.

Carmen pierde progresivamente la autonomía de su voz en la obra de Ana María del Río. Obviando el que es un hombre quien posee la hegemonía narrativa (Lagos 208), en la diégesis de la novela encontramos una oposición simbólica entre el diario de vida de la protagonista y un libro –negro– anquilosado en la tradición católica y patriarcal: el del examen de conciencia de los benedictinos (45). Frente a la escritura abierta del diario de vida –sumativa y fluctuante– el examen de conciencia impone una escritura acabada y clausurada. Mientras el primero es consumido por el fuego – metafóricamente la palabra de la protagonista– las directrices del segundo toman el control de la corporalidad de Carmen: “sentada en el suelo, con la mirada fija en una página del libro negro del examen de conciencia, más adelante [no] hubo fuerza humana que le arrancara de las manos el librito negro. Tuvieron que bañarla con él”

(52). De esta forma, la protagonista abandona progresivamente –y sin vuelta atrás– la posibilidad de narrarse a sí misma o de oponer su –nueva– palabra al orden establecido.

La muerte se transforma en el destino de Carmen. La escisión que genera con su cuerpo, con los otros y con el cosmos lleva a que pierda todo vestigio de humanidad y con ello se transforme en materialidad inerte. Hacia el final de la novela, el narrador ve acercarse sin vida el cuerpo de Carmen, flotando en una acequia:

Me asusté. Sería un día sábado (me acuerdo, porque había visitas y mermelada en el té) cuando vimos entrar por el hall del primer piso la acequia de agua con los brazos y piernas de muñecas destrozadas, la goma esponjándose, la loza de las sonrisas flotando. Subí corriendo.

Carmen estaba quieta, aún con trozos de género en las manos, hilos entre los dientes.

—Ella te dijo que lo hicieras, ¿verdad? —la sacudí. No —agregué— ella es muy inteligente; debe habértelo insinuado al pasar, ¿no es cierto?

No contestó. (60)

La apariencia de una muñeca que adquiere el cuerpo de la protagonista ilustra el resultado que en ella tienen los mecanismos de control. Su destino es similar al de muchos detenidos durante la dictadura: la muerte como el estado final de una corporalidad violentada, estado que se manifiesta en sus brazos y piernas destrozadas. El resto de su cuerpo hinchado como si hubiese absorbido agua. Lo que queda son girones de un ser humano cubierto por trozos de género e hilos en los dientes.

El presente del narrador se expresa en un estado general de alienación en el que prevalece un discurso de carácter económico. La relación con Carmen –y la posibilidad de fundar un orden revolucionario– queda anulada (Lagos 212), relegada a recuerdos que se asoman compulsivamente, cubiertos de desesperanza y frustración:

(«[...] Las mujeres te ligan, me dicen los compañeros en la oficina. Y es una tremenda mentira, porque desde hace meses de meses que estamos yendo al cine, y él, cuenta ella, se porta bien en la oscuridad [...] y yo no puedo, y los imbéciles de Contabilidad me envidian, ¿cuál es tu técnica, ganchito, que las vuelves locas?

Mi técnica, mi tic, mi vida, es mirar disimulando hacia el Escape, entre el calor del cine, donde me observa Carmen Burlona, imitando el ruido de las pastillas de menta que tengo en la ova haciéndome señas de que Tía Malva nos espera para comer...»). (66)

El proyecto refundacional neoliberal hace su aparición en las instancias finales de la novela. Es aquí donde la alineación que produce –y reproduce en función de cuerpos dóciles– queda manifiesta. El narrador remonta la memoria para fijar su mirada en la eterna promesa de lo que pudo ser, mientras su cuerpo dócil se ajusta a los engranajes economicistas de una empresa. La muerte de Carmen opera como un trauma que rememora constantemente y que borrona con el dolor los contornos del presente, un proyecto fallido que, de paso, recuerda los efectos que en un país completo tuvo la violenta irrupción del golpe de Estado.

La esquina es mi corazón

El conjunto de crónicas que conforman la obra de Pedro Lemebel denuncian el lugar subordinado de los sujetos marginales en el orden capitalista heredado por la dictadura. Es por ello que las sexualidades disidentes ocupan un lugar preponderante en los relatos, así como los discursos hegemónicos con los que entran en disputa. Entre los últimos, especial atención recae sobre el neoliberal, construcción ideológica que perpetúa el binarismo de género –actúa sobre la matriz heterosexual– mientras produce cuerpos dóciles e hiperestésicos. Es uno de los principales discursos ideológicos que opera durante la transición y uno de los principales escollos de las sexualidades disidentes.

Los textos relatan la fijación y dependencia que evidencia el sistema neoliberal por los cuerpos, en tanto necesita de su docilidad productiva y de su consumismo activo para perpetuarse. Considerando que el discurso económico profundiza y se reproduce en parte gracias al binarismo heterosexual y la consecuente división sexual del trabajo, las crónicas denuncian los modos y grados de vigilancia que despliega sobre los actos corporales. Remontando la memoria de la violencia militar, los relatos cuentan de la represión sobre las corporalidades desobedientes y del registro compulsivo de los espacios que albergan –o pueden albergar– encuentros transgresores. En el caso de la crónica “Anacondas en el parque”:

Noche de ronda que ronda lunática y se corta como un collar lácteo al silbato al silbato policiaco. Al lampareo púrpura de la sirena que fragmenta nalgas y escrotos, sangrando la fiesta con su parpadeo estroboscópico. A lumazo limpio

arremete la ley en los timbales huecos de las espaldas, al ritmo safari de su falocarga poderosa. Entre el apaleo tratan de correr pero caen al suelo engrillados por los pantalones, cubriéndose con las manos los gladiolos sexuales, aún tibios y deshojados por la sorpresa. Pero las linternas revuelven la maleza y latigan sus lomos camuflados en el terciopelo frío de las violetas. (26-27)

Las policías ejercen un papel clave en la supresión de los actos que se apartan del ideal del sujeto moderno heterosexual. La luma golpea si miramientos las espaldas, nalgas y genitales de los homosexuales, gesto que suspende su condición humana en la medida en que les niega todo derecho. En el mismo movimiento, la luz de las linternas policiales disipa las sombras que cobijan –y permiten– sus encuentros para impedir que los sujetos se reconozcan en nombre del placer. El carácter amenazante de las corporalidades –que se revela en la represión urgente– radica en que, al desarticulan la relación causal entre sexo genero y deseo heterosexuales, desestabilizan un orden de relaciones que se sostiene en estos roles. Al negarse a seguir las convenciones desarticulan, por ejemplo, la división sexual del trabajo.

La policía es el brazo armado de quienes detentan las posiciones de privilegio en el sistema político-económico neoliberal. La violencia con la que actúa confirma la posición subordinada de quienes la reciben y confirma que, más que garantizar el orden interno y la seguridad de toda la comunidad, actúan para defender los privilegios de las elites dominantes. En la crónica “Cómo no te voy a querer”, las corporalidades marginales –encarnadas en los hinchas del futbol– entienden “que en realidad se juntan para simular una odiosa oposición que convoca al verdadero rival; el policía, garante

del orden democrático, que [...] arremete a lumazos en las ancas del poder” (52). Así, la policía es representada como los agentes encargados de garantizar la estabilidad del orden neoliberal imperante, sometiendo a los sujetos que disienten en sus comportamientos al ideal de cuerpos que dicho orden requiere para perpetuarse.

La represión policial recae sobre los sujetos que despliegan su corporalidad en función del placer. Esto, porque en su nombre rompen con la alienación –funcional al sistema de libremercado– que se erige sobre la triple escisión del hombre moderno: la del sujeto con su cuerpo, con los otros y con el entorno. En “Censo y conquista” la policía actúa castigando la masturbación y los encuentros homosexuales, interponiéndose con “[la búsqueda del] lamido para regenerar en la oscuridad el contacto humano” (109). Finalmente, impiden el reencuentro del sujeto con el cosmos al impedir que el semen entre en contacto con la tierra (109). La represión policial confirma la necesidad del discurso liberal de cuerpos heterosexuales y alienados que busquen la satisfacción en la lógica de consumo –de productos– del libremercado.

La institución miliar bebe directamente del orden político-social masculinista y nacionalista en el que se forjó la dictadura. Beneficiarios de los privilegios a los que ellos mismos dieron forma –las fuerzas militares detentaron el poder por más de una década–, perpetúan el binarismo asimétrico de género al degradar lo femenino y enaltecerse a sí mismos (hombres blancos, heterosexuales y nacionalistas) como el modelo de ciudadano por excelencia. En “Lagartos en el cuartel” Lemebel denuncia las acciones y privilegios que los militares aún detentan durante la transición:

Una pedagogía que maquilla de moretones el entorchado de sus banderas.

Como si la autorización para ser ciudadano de cinco estrellas pasara por el

quebrantamiento del femenino. Como si la licencia militar fuera la marca sagrada del yatagán como emblemática. Aún después del trauma marcial de la dictadura, esta clase privilegiada en sus galones dorados y flecos de comparsa, sigue danzando en la pasarela de franela gris, plomo de acero, verde oliva y azul marino. Solamente con la excusa de la defensa. (81-82)

El discurso militar excluye lo femenino al momento de construir la definición de ciudadano. Y en este mismo movimiento otorga a los soldados en una posición diferente a los que no pertenecen a la institución castrense: todos los hombres son ciudadanos, pero no todos lo son de cinco estrellas. Pero más importante aún es la denuncia que realiza Lemebel del lugar protagónico en los espacios públicos por parte de los militares. Legitimando sus acciones en el discurso nacionalista, los militares siguen ocupando las calles de país, esta vez sublimando la violencia en espectáculo por medio de la parada militar, ritual que cristalizan la masculinidad sacralizada de la institución (Guerra 2000 87).

Los ecos de la violencia militar sobreviven en las demostraciones que realiza el ejército en nombre de la democracia. La música marcial de la parada militar revive las desapariciones y muertes cometidas en dictadura, hecho que “Lagartos en el cuartel” denuncia con claridad: “[aún] después del holocausto los compases de la Rendeski abren las grandes alamedas. El revival fatídico de esa marcha resuena en el escalofrío de los crematorios y cárceles de tortura” (82). Los relatos del escritor destacan como la performance de los militares constituye una especie de burla hacia la democracia:

Pareciera que en cada giro de esos cascos se reiterara el desprecio por la democracia. Pareciera que en el ángulo recto del paso de parada, los testículos en hileras, fueran granadas de reserva a punto de detonar nuevamente sobre La Moneda. (82)

La marcha de los militares es representada mediante un lenguaje profundamente masculino. Los ángulos a los que dan forma los militares son rectos, disposición que alinea sus testículos en hileras. Luego, el texto realiza una comparación directa entre los genitales y las granadas, afirmando como parecieran estar a punto de detonar sobre La Moneda. De esto modo, el texto de Lemebel profundiza en cómo el discurso militar y nacionalista subordina no solo a las mujeres y las identidades no-heterosexuales, sino que genera diferencias de estatus entre los propios hombres.

“Lagartos en el cuartel” expone la violencia con que el discurso nacionalista y neoliberal actúan sobre la memoria. A través de un lenguaje en el que se encuentran referencias militares y productos de consumo, los relatos cuestionan el carácter mediático de la parada militar, sobre todo por las exclusiones implícitas que realiza:

Pareciera que a estas alturas de siglo, la memoria de dolor fuera un video-clip bailable con un paquete de papas fritas. Pareciera que en este mismo film, rodaran juntos desaparecidos, judíos, mujeres, negros y maricas pisoteados por las suelas orugas de los bototos, zapatillas Adidas y tanques. (82)

La exposición televisiva de la parada militar representa una puesta en escena ideológica que excluye cualquier atisbo de disidencia sexual. Su difusión toma la forma

de un agresivo videoclip que violenta la memoria, en tanto transforma las reminiscencias del trauma de la dictadura en espectáculo (de ahí que el texto hable de una memoria acompañada de *papas fritas*, símbolo de la comida chatarra del sistema de libremercado). De esta banalización del dolor quedan fuera los judíos, mujeres, negros y maricas (comparando lo ocurrido en el país con el holocausto judío), pisoteados por *tanques* y *zapatillas Adidas*. La complicidad entre el orden neoliberal y los militares trasciende el periodo de la dictadura, específicamente cuando la parada militar se transforma en espectáculo.

Los parques de la ciudad de Santiago operan como dispositivos arquitectónicos que facilita el control de los cuerpos. Su diseño panóptico permite ejercer un control detallado –micropolítico– sobre los actos corporales que constituyen la identidad de los sujetos. En la crónica “Anacondas en el parque”, estos centros públicos de encuentro funcionan como cuadriláteros de vigilancia, control y castigo que permiten normalizar los cuerpos con mayor eficacia:

Aún así, los parques de Santiago siguen fermentando como zonas de esparcimiento planificadas por la poda del deseo ciudadano. Los parques son lugares donde se hace cada vez más difícil deslizar un manoseo, como acoplamiento de los sujetos, que sujetos a la mirada del ojo público, buscan el lamido de la oscuridad para re-generar el contacto humano. (27)

Las crónicas afirman explícitamente que los parques han sido planificados para reprimir la sexualidad de los sujetos. Los manoseos, acoplamientos y lamidos quedan prescritos como comportamientos impropios, principalmente porque rompen con el

ideal heterosexual, dócil e hiperestésico que el neoliberalismo reproduce. Los lugares públicos se transforman en espacios que profundizan la escisión del sujeto con su cuerpo, con otros y con el cosmos. Todo amparado por una estructura que otorga una –falsa– sensación de libertad, un diseño que es ilusión de participación y expresión, en una clara crítica al modo en que operan los gobiernos democráticos.

Las crónicas apuntan al deseo como el recurso que utiliza el sistema neoliberal para reemplazar al placer –subversivo– del centro del comportamiento de los sujetos. El resultado es la producción de sujetos alienados que objetivan su cuerpo, abandonan el contacto con el otro y se desprenden de su entorno. Los textos del escritor chileno identifican dos discursos que operan –de forma complementaria– con especial intensidad durante la transición en función de este objetivo. El primero es el discurso de responsabilidad sexual que se construye en torno al SIDA y que permite desplazar el placer del centro del comportamiento erótico de los sujetos. El segundo corresponde a la hipersexualización de los cuerpos por medio de la publicidad –utilizando esquemas corporales heterosexuales– para insertar a los sujetos, mediante el deseo, en el sistema de consumo del libremercado.

A través del SIDA se articula un discurso de responsabilidad sexual que limita notoriamente el placer en el que se re-encuentran las corporalidades marginales. Este discurso encuentra legitimidad en el relato económico del neoliberalismo y en el esquema moral del catolicismo, siempre con el fin de reproducir cuerpos dóciles e hiperestésicos. La tesis del discurso es que el sexo desprotegido implica un acto de irresponsabilidad que acarrea efectos devastadores –las nociones católicas de pecado y castigo– para los sujetos involucrados. En “Barbarella clip” los homosexuales

“[sienten] terror de permearse la plaga en los vasos comunicantes de una cachapa perseguida (...) [y] la culpa queda como gusto y los amantes casi no se despidan, cuando se van especulando el prontuario sexual del otro” (91). El discurso en torno al SIDA funciona como un dispositivo de control en la medida que modifica las redes de significado de los comportamientos sexuales de los sujetos. Como resultado “el sexo se transforma en un sembrado de desconfianza y el miedo al tacto sin guantes” (92), una instancia de encuentro donde el placer pierde protagonismo frente al miedo a las consecuencias.

El discurso mercantil actúa para posicionar el deseo –dirigido al consumo– como el centro de la sexualidad de los sujetos. Mientras el discurso católico (anclado al SIDA) arrasa con el placer mediante el miedo y la desconfianza, la publicidad da forma a un deseo –inofensivo– funcional y restringido al consumo neoliberal. Mediante el uso de cuerpos hipersexualizados incita el deseo en cuerpos hiperestésicos que buscan la satisfacción en el consumo permanente:

[la publicidad utiliza una] imagen erótica [que] desborda portadas y avisos luminosos, haciendo creer que estaríamos viviendo una época desprejuiciada, donde el sexo reina y satisface hasta la última gota de zumo que resbala por el escote de la niña que sonrío aputada en el comercial. (88)

La publicidad utiliza la heterosexualidad y el culto al cuerpo –eternamente joven– como la base sobre la que genera la hipersexualización. El carácter inalcanzable de estas figuras es fundamental ya fijan de antemano una satisfacción imposible que se suple mediante el consumo permanente. Las crónicas identifican con lucidez este

recurso al señalar que los cuerpos de la publicidad constituyen “un producto inalcanzable para el obrero transeúnte que se detiene bajo el cartel a gozarla, como un gato frente al vidrio transpirado de la carnicería” (88). Cabe señalar que la reducción de la sexualidad a la lógica del consumo, al igual que la erradicación del placer generada por el discurso de la responsabilidad sexual, profundiza en los procesos de alineación de los sujetos, sobre todo aquellos que viven identidades no-normativas.

La erotización de los cuerpos como estrategia de mercadotecnia se apoya en las innovaciones tecnológicas promovidas por el capitalismo. La multiplicación –y acceso– a la tecnología es expuesta como un aliado fundamental en la reproducción de cuerpos dóciles e hiperestésicos. En las crónicas urbanas la tecnología se muestra como un canal que modela los cuerpos siguiendo las directrices neoliberales de la publicidad:

Quizás, en la multiplicación tecnológica que estalló en las últimas décadas, la política de la libido impulsada por la revolución sexual de los sesenta perdió el rumbo, desfigurándose en el traspaso del cuerpo por la pantalla de las comunicaciones. Tal vez fue allí donde la modernidad de consumo hizo de la erótica un producto más del mercado, o más bien, fue elegida como adjetivo visual que utiliza la publicidad para enmarcar sus objetivos de venta. (83)

La erótica en un producto –o estrategia– del libremercado destinado a lograr los objetivos de venta empresariales. Este hecho marca una diferencia clave con la revolución sexual de los sesenta, precisamente porque no constituye una revolución – en el sentido de una apertura– sino una violenta restricción de la sexualidad humana a los fines que fija el neoliberalismo.

En “Barbarella clip” Lemebel apunta al televisor como uno de los principales medios tecnológicos involucrados –durante la Transición– en la reproducción de visiones hegemónicas sobre los cuerpos. Específicamente, al videoclip como un texto multimedia fundamental en la reproducción de cuerpos dóciles e hiperestésicos despolitizados:

El clip parecería ser un ensamble de estereotipos en acción y sexo que se almacenan en la caja oscura solo para ser contemplados. De la misma manera, los conciertos de rock envasados en la casete son una forma de prevenir los estallidos juveniles y regular la euforia de los estadios llenos. Pasando la película del recital, los péndex, solitarios en el living de sus casas, resultan inofensivos frente al aparato. Neutralizada su transgresión de cuerpos deseantes, por la secuencia video que se interrumpe cuando cruza fugaz un falo perlescente por la pantalla. (91)

El videoclip alienta el consumo personal y restringe el disfrute sensual al eliminar la posibilidad de encuentro entre los sujetos. Los cuerpos jóvenes, caóticos y anhelantes de deseo transitan hacia la alienación, lo que saca del centro de sus comportamientos el principio del placer. Con ello, se perpetúa la triple escisión en la que se erige el hombre occidental y que es funcional al capitalismo: el ser separado de su cuerpo, de los otros y del cosmos.

La televisión pone en circulación discursos que perpetúan los roles de género heteronormados. Por ejemplo, la insistencia en el rol femenino heterosexual en que caen las películas que transmite: “[La televisión] resucita mitos de celuloide en el

horror cándido del thriller que vestido de vampiro persigue a una novicia. O las historias románticas, que reiteran a la niña esperando en el balcón del estribillo” (89-90). La mujer entendida como objeto de deseo, y la pasividad como una de sus características constitutivas, perpetúan la posición de subordinación del sujeto femenino en el esquema de relaciones binario y heterosexual.

La publicidad refuerza la relación de subordinación intrínseca de la mujer en el binarismo de género heterosexual. Las crónicas urbanas de Lemebel denuncian como la violencia masculina no solo es avalada por el sistema político-económico neoliberal, sino también promovida por él. En “Encajes de acero para una almohada” el ultraje femenino opera como recurso de mercadotecnia destinado a promover el consumo masculino (68). La efectividad de esta estrategia descansa en la siguiente promesa implícita: al adquirir el producto publicitado el hombre confirmará su lugar de privilegio y obtendrá placer del cuerpo-objeto al que somete: ocupará la posición del violador. Como contrapunto, la violación masculina es socialmente rechazada por un discurso de matices cristianos (68) que participa en la reproducción de los roles de género binarios.

La publicidad determina las características que deben asumir los sujetos para adquirir legibilidad en el campo social. Los relatos de Pedro Lemebel denuncian cómo el sistema de libremercado presupone que los cuerpos son tabulas rasas sobre los que puede imponer sus condiciones. En “Barbarella clip” la publicidad “exhibe el cuerpo como una sábana donde se puede escribir cualquier eslogan, o tatuar códigos de precios según el hambre consumista” (87-88). Esta visión se corresponde con la imagen de los Pálidos de Diamela Eltit, sujetos sobre los que el letrero luminoso proyecta publicidad.

El resultado final es la producción de cuerpos heterosexuales, dóciles e hiperestésicos, sujetos productivos y consumistas que se ajustan a los roles de género binarios.

El censo es una herramienta de control micro-político funcional a los intereses neoliberales. Parte del aparato ideológico de Estado, no solo describe la realidad de los sujetos, sino que la produce. En “Censo y conquista” Lemebel expone su modo de operación a partir de una comparación con las estrategias de representación utilizadas por los españoles para construir discursivamente al indígena: son salvajes, promiscuos y amorales, lo que legitima la violencia en el nombre de la civilización (109). Durante la transición el censo “como oso hormiguero mete su trompa en los pliegues mohosos de la pobreza, va escribiendo con pluma oficial la precariedad de la vivienda” (110). Los cuerpos que habitan la casa comparten un vínculo metonímico con ella, lo que los transforma a ellos en pobres, sucios, precarios y salvajes. Y es esta descripción la que, finalmente, permite la intervención sobre esos cuerpos en nombre del progreso económico, quitándoles de paso la capacidad de narrarse a si mismos.

Los textos que componen *La esquina es mi corazón* exponen cómo actúa la cocaína en las poblaciones para perpetuar la subordinación de los sujetos marginales. Las crónicas la presentan como un sucedáneo del goce que promete el neoliberalismo, éxtasis fatal en el que los sujetos buscan un placer para ellos inalcanzable. “Noches de raso blanco” relata: “En fin, la visita de la dama blanca siempre deja un excedente de fatalidad, sobre todo en esta democracia, que es una tortilla del placer neoliberal que se cocina en los rescoldos minoritarios. Además, solo nieva en el barrio alto y cuando caen unos copos en la periferia, matan pajaritos”. (126). La cocaína actúa como el opio

del pueblo que los conduce gradualmente a la muerte. Mientras tanto, son los sectores acomodados los que disfrutan de los verdaderos frutos del neoliberalismo.

En el marco de un capitalismo profundo, las tradiciones espirituales están sujetas a un proceso de banalización. Las creencias que constituyen las redes de pertenencia de los sujetos se diluyen en función de la lógica de consumo que promueve el espectáculo neoliberal. Utilizando el nacimiento de Jesucristo como metáfora, las crónicas denuncian cómo las condiciones estructurales de inequidad impiden la consumación de la promesa de amor de la cosmovisión cristiana. En “Lucero de mimbre en la noche campanal”:

[...] pasó la vieja para los pobres del mundo y el neoliberalismo dio a luz un nene rollizo con pañales Babysan. Un pesebre Nestlé de guaguas piluchas que exhiben su esplendor rosado en la paja de los dólares [...]. Como si esta obesa representación del mesías infantil opacara otros nacimientos. Otros niños quemados por los 25 watts del arbolito rasca. Niños que nacieron para otros perdidos discursos. Enanos moquientos, pendejos de la pobla que adornan un carretón como trineo. Gorriones polvorientos que se lavan la cara para recibir la pelota plástica en la junta de vecinos [...]. Pobres pastorcillos de yeso que miran bizcos un punto vacío donde no hay ninguna estrella, ningún resplandor divino, solamente la mirada sucia de la calle. (153-154)

El mesías –símbolo de la buena nueva para los marginados– se convierte en representante de los privilegios de clase de la minoría dominante. Acunado por el orden neoliberal, el nuevo salvador utiliza pañales Babysan y habita un pesebre que pertenece

a una compañía transnacional de productos alimenticios, Nestlé. Mientras tanto, los sujetos marginales se enfrentan a la pobreza sin vislumbrar la más mínima esperanza de cambiar su suerte. Los niños pobres quedan estructuralmente marginados en el sistema neoliberal, por eso el relato afirma que pasó la vieja para los pobres del mundo. Los relatos describen la posibilidad de modificar las relaciones de subordinación con desesperanza.

El neoliberalismo promete condiciones de vida de las que solo unos pocos pueden participar. Las corporalidades disidentes quedan al margen de un sistema que requiere de cuerpos heterosexuales dóciles e hiperestésicos para perpetuarse. En este marco, solo quienes se ajustan a este rol –además dueños poseer un alto poder adquisitivo– son los que participan de los beneficios del sistema. Mientras tanto, todas las identidades disidentes quedan marginadas:

Entonces comprendió que para los niños como él no existía una pascua coliza ni juguetes emplumados, a lo más el penacho de indio sioux que se lo quitaron al pintarse los labios como vedette. Tampoco un viejo pascuero rosado que le llenara su fantasía de niño pobre. (156)

El homosexual que actúa como protagonista en el pasaje comprende que para él no hay beneficios porque no existe una pascua coliza. La navidad es una celebración heteronormada que incita al consumo: no hay juguetes emplumados, penacho de indio o un pascuero rosado. En definitiva, no hay una celebración que desplace los límites de la normalidad para integrar a los que se encuentran más allá de ellos.

Las corporalidades que no se restringen a los límites de la heterosexualidad son marcadas como imposibles. Si se considera que la heterosexualidad es una de las condiciones de la legibilidad de los sujetos en el sistema neoliberal, los comportamientos que ocurren fuera del campo implican la pérdida de la condición humana. Por ello, muchas veces los encuentros homosexuales son vividos con angustia, como en “Las amapolas también tienen espinas”:

Tal fulgor, contrasta con el haz tenue del farol que recorta en sombra la tula plegada del chico, con el péndulo triste en esa lágrima postrera que amarilla el calzoncillo cunado huyendo toma la micro salpicado de sangre. Preguntándose por qué lo hizo, por qué le vino ese asco con él mismo, esa hiel amarga en el tira y afloja con el reloj de pulsera de la loca que le decía: Es un recuerdo de mi mamá, suplicando. La loca que chillaba como varraco cuando vio el filo de la punta, esa insignificante cortaplumas que él usaba para darse los brillos. Que jamás había cortado a nadie pero la loca gritaba tanto, se fue de escandalo y tuvo que ensartarla una y otra vez en el ojo, en la guata, en el costado, donde cayera para que callara. Pero no caía ni se callaba nunca el maricón porfiado. Seguía gritando, como si las puntadas le dieran nuevos bríos para brincar a su marioneta loca que se baila la muerte. Que se chupa el puñal como un pene pidiendo más, «otra vez, papito», la última que me muero, Como si el estoque fuera una picana eléctrica y sus descargas corvaran la carne tensa, estirándola, mostrando nuevos lugares vírgenes para otra cuchillada. (169-170)

En el fragmento anterior, el personaje que se narra a si mismo como heterosexual se arrepiente –con angustia– de haber asesinado a una loca. Esto, luego de la resistencia que el homosexual mostrara frente al asalto del perpetrador. Sin embargo, lo fundamental radica en el recurso escritural que superpone la reacción de la víctima con expresiones de placer. Las puñaladas no solo buscan acabar con la vida del homosexual, sino eliminar el deseo que hace eco en sus quejidos. El *otra vez, papito* resuena en el imaginario del perpetrador, dejando en evidencia el carácter homofóbico del ataque. Así, las crónicas de Lemebel dejan en evidencia que el discurso heterosexual no solo reproduce sujetos normados, sino también la homofobia que desplaza a las identidades disidentes fuera de la categoría de lo humano.

Capítulo 3: Literatura, cuerpo y contrahegemonía

Lumpérica

La protagonista de *Lumpérica* desafía a los discursos hegemónicos que operan sobre los cuerpos. Para ello transgrede performáticamente –y a través del lenguaje– los límites trazados en torno al género. L. Iluminada se apropia subversivamente el doble efecto que tiene toda interpelación: el nombre es un evento traumático de subordinación, pero también entrega la capacidad de agencia al sujeto interpelado (Butler 2004 68). Ella utiliza el apodo con los que el Luminoso intenta someterla en contra de sus designios:

Le ratifica el nombre en dos colores paralelos, el luminoso ampliado sobre el cuerpo escribe L. Iluminada y rítmicamente va pasando la cantidad posible de apodos: le escribe tráfuga y la letra cae como toma fílmica. Sin embargo, con nombre tan complejo ella inicia de nuevo la algarabía y por eso el aviso adquiere una función clásica que se vuelve medieval en su constancia, en lo ortodoxo de su forma, en lo helado de su construcción. (16)

L. Iluminada rompe con las pretensiones de univocidad que el imaginario dictatorial tiene sobre los cuerpos. El nombre con que el Luminoso intenta apresarla excede en sus significados las pretensiones de su emisor. Encarnando el término *tráfuga* la protagonista escapa a los límites rígidos para constituirse como sujeto en

tránsito, configurándose como una identidad inaprensible. L. Iluminada se sostiene en las significaciones excesivas de su apodo para construirse etérea y escapar de las amarras de un discurso economicista unívoco.

La protagonista de la novela de Eltit se constituye como un sujeto en tránsito. Como cuerpo *líquido* se opone a los cuerpos *sólidos* en que profundiza la dictadura: a las mujeres como esposas y madres abnegadas, a los militares heroicos y masculinos (Freire 144). L. Iluminada se constituye en la diferencia con respecto a los roles binarios. Y es precisamente esa diferencia lo que la cubre, a los ojos de los sujetos dominantes, de un aura peligrosa:

Así por contrapunto sus labios han perdido la obsecuencia y su figura se devuelve engañadora bajo los rayos que convergen hasta su centro. Pero no está sola allí. Todas sus identidades posibles han aflorado por desborde –clavando sus puntos anatómicos– sobrepasándola en sus zonas. (18)

Los labios de L. Iluminada pierden su amabilidad. Y por sinécdoque sus palabras se cubren de un tono desafiante. Su figura se vuelve *engañadora*, un territorio que conduce fácilmente a equívocos. La protagonista es un sujeto imposible desde el punto de vista heteronormado: todas las identidades posibles afloran en su cuerpo, significados múltiples conviven en el mismo espacio. Y es mediante el desborde que la personaje despedaza los límites heterosexistas y reconfigura las estrechas concepciones que determinan lo humano (Butler 2004 14). En su tránsito la protagonista pone sobre la mesa las irreductibles posibilidades en torno al género.

El carácter performativo de la identidad permite transgredir los límites

arbitrarios en torno al cuerpo. La propuesta transitiva de L. Iluminada deja en evidencia que no hay un sujeto estable y anterior a los actos en los que se constituye. Es la repetición estilizada de actos la que genera la ilusión de un núcleo identitario estable (Butler 2007 274). Y es esta misma condición la que permite la subversión de la heterosexualidad obligatoria. La posibilidad de transgredir el orden sexual radica en la repetición de los actos propios de cada género en contextos impropios (Butler 2007 286). La protagonista concretiza esta posibilidad cuando rompe con la relación unívoca entre sexo y género que sostiene el discurso dominante. El carácter tráfugo de su identidad le permite significar de forma múltiple y simultánea.

El lenguaje metonímico permite generar cadenas de significados que multiplican las posibilidades de L. Iluminada. Frente a los discursos de la dictadura que abogan por la producción de cuerpos unívocos –heterosexuales, dóciles e hiperestésicos– el lenguaje narrativo permite la emergencia de un discurso contrahegemónico. En relación con las acotaciones de cómo debe actuar L. Iluminada en una escena determinada:

Acude al foco/ la escena

Si de gemir se trata, gime de modo prolongado, engorroso, fino gemir si de gemir la piden/ tiembla su barbilla para convencer/ copa los gestos del gemir – para engrupirlos— caen los labios entornados ojos: si la caminata la escena quisiera controlar, hasta arrastrarse la prolongaría, el paso lerdo, el peso de los pies

las plantas de sus pies lastimaría para conseguir esa perfecta escena [...],

los lunares pintados en la frente, la roja boca, la corona de espinas, los

dientes blancos, el laurel, l'anca mular, la bailarina, la regente ocular, la espía, la damnificada, la víctima, la libidinosa anciana, la cortesana, la tapada por las gasas, la chansonnier, la muchacha inocente, la abandonada: gemiría a la vez todas las poses, caminaría copiando las escenas. (126)

Las denominaciones que recaen sobre L. Iluminada son múltiples y diversas. En este sentido, la voz narrativa se aleja del modo en que opera el letrado luminoso, cuyo objetivo es fijar la identidad de la protagonista en contornos definidos. El exceso se hace parte constitutiva de su corporalidad y deviene bailarina, espía, damnificada, víctima, anciana, inocente y regente. En *Lumpérica* “[el] cuerpo mujer emerge como signo radiante que abre puertas a la exploración de esas zonas vedadas y veladas” (Olea 169). Su irreductibilidad sale a la luz y transforma a la mujer en un desafío abierto al estado de relaciones de poder imperante.

El exceso se transforma en la dimensión fundamental del carácter subversivo de la protagonista. Dejando de lado la narración lineal, la voz narrativa entra en resonancia con el lenguaje poético utilizando figuras retóricas y una disposición espacial particular para el texto narrativo. Todo en función de la construcción –y alusión– a un cuerpo mestizo que se aleja de la pureza –pretendida– de un discurso de tintes nacionalistas:

[...]

su olfato se arrastra en el cemento, su puntudo hocico/su rosada
lengua perruna en la lambida

lánguena los otros pa que la correa y sus puntas de fierro se l'hundan en la garganta

frena la perra en seco

espanta

al quiltrerío la misma perra pa escapar del lazo

¿modifica acaso el quejido?

ladridos, ruidos que asemejan

quena o trutruca, el quiltrerío

adorna, perfora, conquista y ronda/ danzante machitú

collar de plata al cuello

la frente en plata

los tobillos metálicos en plata

las ojotas de suela

cuero animal también los pie

machi

mater se encumbra pa los quiltros

trompa pa los perros

bozal pa los animales

toqui toque tocada en plata fina l'oscura

su hocico sus pómulos

los ojos estirados

la bailan en rueda ya esos quiltros. La raza. (110-111)

La mujer se transforma en animal para significar un carácter mestizo. El lenguaje metafórico intercambia a la mujer con la imagen de un quiltro: L. Iluminada olfatea el cemento con su nariz mientras arrastra su pesada lengua. Una característica particular es que sus sonidos se asemejan al de la quena o la trutruca, instrumentos que, por relación metonímica refieren a los pueblos andinos y al pueblo mapuche, respectivamente. Así, el lenguaje narrativo pone en circulación un discurso que visibiliza a comunidades sometidas bajo la lógica colonialista. *Lumpérica* propone el mestizaje como característica propia de las corporalidades marginales, desarticulando la pureza de sangre y la alienación propia del sujeto moderno mediante la referencia a culturas donde el vínculo del ser consigo mismo, con los otros y con el cosmos es un rasgo constitutivo.

El personaje reivindica la relación con su cuerpo como una forma de conocimiento y desafía el carácter subordinado –y degradado– que la modernidad otorga a la materialidad. Esta restitución permite quebrar con la alineación en la que profundiza el neoliberalismo, donde el sujeto y el cuerpo son realidades disimiles. L. Iluminada se re-conoce en el placer, “[con] el coqueteo de sus piernas abiertas: los párpados y la conciencia de un cuerpo sólido –el suyo–” (120). Las sensaciones que obtiene de su cuerpo generan un auto-conocimiento que le permite entender su lugar en el mundo:

[...] se alimenta de sí, de su excedente y sus ropas manchadas se prenden con la caída del luminoso. Se abraza a sí misma, se lame las manos nuevamente y aún sus manos húmedas de saliva frotan sus brazos. Se tuerce en espasmos en el máximo de energía. (26)

El erotismo permite deshacer la escisión entre ser y cuerpo. L. Iluminada entra en contacto consigo misma mediante el placer: se abraza a sí misma, se lame las manos, frota los brazos con su saliva, se retuerce en espasmos placenteros. Ella y sus sensaciones no son identidades separadas, se constituye como un sujeto subversivo encarnado. Por lo demás, y cómo señala Castro-Klarén, “el cuerpo orgiástico de L. Iluminada no podría estar más lejos del complejo representacional Virgen/Madre” (105). De esta forma, el personaje se desmarca y desafía el ideal femenino mariano promovido por la dictadura.

En *Lumpérica*, la herida funciona como una marca que permite al sujeto tomar conciencia de su posición marginal en el sistema de relaciones imperante. El dolor le permite a la protagonista conectarse con su materialidad constitutiva (Castro-Klarén 99). En tanto pasaje al conocimiento, L. Iluminada debe aprender a vivir con –y a través de– las heridas con las que carga:

Porque ése intuye las piernas ulceradas y cuyas manos, mientras la noche avanza, bajan los pantalones para recorrerse una a una las llagas abiertas que ya no responden a ningún tratamiento/ vendadas con tiras sucias para evitar la fricción con el género que las cubre y por esto, al sentirlas junto a su piel sana, esas mismas piernas supurantes lo mancharán de nuevo en su limpieza, en el cuidado incesante que cualquiera le prodiga. (23)

Las piernas de L. Iluminada aparecen ulceradas. Sus manos recorren la herida y comienza a re-conocerse en ella: comprende que el daño es permanente y que saldrá a la luz de forma reiterada. Así, la herida se transforma en una marca que la protagonista

reconoce el carácter subordinado –colonizado– del sujeto latinoamericano que se acentúa bajo el peso de del neoliberalismo, sistema que beneficia a pocos gracias al sometimiento de muchos. En este sentido, la herida también es la representación del dolor de una comunidad: “Ella misma se rebasa en lo que el dolor deja como hueco y allí la confundida se entrega. De pura voluntad otra estructura se construye y ella, ella es la suma de los otros que en la agresión resplandecen” (47). L. Iluminada es la suma de los *otros* que coinciden en la agresión, en el dolor de la subordinación que comparten. Finalmente, la herida compartida permite a los sujetos entrar en contacto y diluir sus límites (18), re-encontrarse en comunidad para desafiar las rígidas reglamentaciones identitarias que emergen desde los discursos nacionalista y neoliberal para la construcción de cuerpos funcionales al orden dominante.

El dolor se transforma en una manifestación consciente que otorga un punto de encuentro a los sujetos marginales. Pero no solo eso, en *Lumpérica* el dolor opera como un umbral por donde necesariamente tienen que pasar los personajes para tomar conciencia de su condición y oponerse a quienes detentan las posiciones de privilegio en el orden dominante. Es por ello por lo que los personajes llegan incluso a autoinflingirse heridas: “[Los pálidos] se tambalean entre los hoyos y protuberancias para autoinferirse heridas” (98-99). L. Iluminada actúa de un modo similar:

Estrella su cabeza contra le árbol una y otra vez hasta que la sangre rebasa su piel, le baña la sangre su cara, se limpia con las manos, mira sus manos, las lame [...] se muestra en el goce de su propia herida, la indaga con sus uñas y si el dolor existe es obvio que su estado conduce al éxtasis. (25)

Le herida es el territorio por el cuál los sujetos deben pasar necesariamente antes de alcanzar la felicidad y el placer plenos. Frente a los discursos hegemónicos que niegan al sujeto el placer de habitar su cuerpo, de encontrarse con otros y de vincularse con el entorno, la herida restituye el lugar central de las sensaciones en el proceso de desalineación: la presencia del dolor confirma la posibilidad del goce. Finalmente, cabe mencionar que la toma de conciencia de la herida también constituye una oportunidad de una reivindicación histórica. Metonímicamente, la herida refiere a la sangre derramada de los colonizados en manos de los europeos: volver a sangrar –a sentir el dolor– implica la posibilidad de recuperar –en la memoria y en la acción– los territorios perdidos (208), símbolo de imaginarios arrasados por el eurocentrismo.

Los cuerpos marginales se relacionan de acuerdo con el principio del placer. Esto implica un descentramiento con respecto al sistema de relaciones que se articula al rededor del núcleo sexo-deseo. Los sujetos subversivos se (re)encuentran en el goce que les produce el encuentro, desestimando el deseo como consecuencia causal y necesaria de su sexo (en el marco de la heterosexualidad obligatoria):

Ellos se tocan y manoseados ceden.

Nombres sobre nombres con las piernas enlazadas se aproximan en traducciones, en fragmentos de palabras, en mezclas de vocablos, en sonidos, en títulos de films. Las palabras se escriben sobre los cuerpos. Convulsiones con las uñas sobre la piel: el deseo abre surcos. (Eltit 18)

Los nombres con los que se les conocía ya no son certeros, son solo traducciones más o menos precisas de subjetividades irreductibles. Pero también se

vuelven indiferenciables en la medida en que profundizan en el placer, cuando “sus cuerpos frotados [...] intercambian apodos en sus poros famélicos” (18). Por otro lado, de igual forma se difuminan sus límites físicos. El deseo rompe la superficie de la piel para cuestionar dónde comienza y termina cada uno de ellos, las uñas abren surcos que permiten la emergencia y el contacto de fluidos. La piel de los marginales “muestra en sus aberturas su proceso y al fundirse en el siguiente demarcan infinitas posibilidades para cualquier mirada” (18). En definitiva, el contacto de los cuerpos es una gran performance que cuestiona los límites sostenidos como inamovibles por la heterosexualidad como institución.

Las acotaciones en *Lumpérica* funcionan como recursos que desarticulan la veracidad del relato. Estos comentarios operan como lúcidos meta-textos que deslizan en la superficie narrativa la intencionalidad del autor y que develan la propia reflexión sobre el carácter performativo de la identidad. En relación con los pálidos que se encuentran en la plaza pública, la acotación señala:

Conforman cinematográficamente algo similar a un mural en la plaza pública, relevando lo marginal del espectáculo. Revirtiendo por ello los cánones de la identidad a través de la suma de cuerpos que neutralizan al máximo los rasgos, para provocar colectivamente una imagen depurada de los que, por desprendimiento, han ductilizado sus materias sometiéndose conscientemente al deseo. (22)

La instrucción verbal da cuenta de como debe verse el encuentro entre los pálidos en el montaje. Esta estrategia rompe la verosimilitud del relato y desplaza la

escena para entregar la visión del autor: el montaje debe revelar el carácter marginal de los cuerpos y el encuentro debe ser lo suficientemente provocativo para dejar entrever que han asimilado el principio del placer como núcleo articulador de sus sexualidades. De esta forma, las perspectivas contrahegemónicas se multiplican (en distintos noveles del texto), lo que refuerza el carácter de resistencia política que cubre a la obra.

Los cambios de narrador en *Lumpérica* rompen con la univocidad del relato. Este movimiento permite la irrupción de visiones contrahegemónicas con respecto a los cuerpos que desarticulan la pretendida univocidad de los discursos hegemónicos:

Aunque no: continúan en la plaza en medio de este frío con la espalda agarrotada.

con estigma de rasgos –marcados de fuego– despreciados

transparentes de cutis –ajados de rostro– diluidos de miradas

bajo el cielo chileno –bancos de piedra y madera y mis manos de madona abren sus piernas de madona y la lamen. (37)

El fragmento inicia con un narrador heterodiegético observador que describe el lugar que los pálidos ocupan en la plaza. Da cuenta del frío del entorno, así como de los rasgos y elementos que se distribuyen por la plaza. Sin embargo, al final del fragmento hay un cambio abrupto a un narrador homodiegético protagonista que alude a un encuentro lésbico. L. Iluminada narra como sus manos abren las piernas de otra mujer para lamerla, rompiendo con las acciones referenciales que aborda pasaje narrativo inmediatamente anterior. Lo mismo ocurre en otro momento de la novela con la inserción de un abrupto “y mi cara de madona busca su boca de madona y toca

interior su lengua profana” (35). Con esto la novela no solo le da voz a la corporalidad marginal de L. Iluminada, sino que se presenta el erotismo disidente como la estrategia capaz de quebrar con las hegemonías discursivas.

La fragmentación de la mirada es una estrategia de la que habla explícitamente el relato al describir los cambios de perspectiva que asume L. Iluminada en relación con un mismo hecho. Al igual que el cambio de narrador, la protagonista la utiliza para dismantelar la posibilidad de una narración unívoca en torno a los cuerpos, pretensión que evidencia el contexto dictatorial en el que la novela se inserta:

Por eso cambia de lugar en el centro de la plaza. Se mueve en este eje como punto de observación hasta lograr ver el rostro que correspondía a la espalda, para ver las otras manos tendidas, los perfiles, el gesto que acompaña el cambio de pose. Por eso su mirada está atenta y su rostro anhelante. (40)

El cambio de posición tiene como objetivo observar desde diferentes ángulos a los pálidos y asegurar de este modo que los aspectos velados por una perspectiva fija salgan a la luz: *otras manos tendidas, perfiles y gestos*. El quiebre de la perspectiva unívoca alcanza uno de sus puntos álgidos en una técnica cinematográfica mencionada en la narración, el *travelling*: “Se desplaza con rapidez hasta que el vértigo de la mirada permite sólo la observación de fragmentos. Como un travelling la mirada” (40-41). El narrador propone extremar este cambio de perspectiva mediante un movimiento vertiginoso de la protagonista, a tal punto que le permita observar solo fragmentos. De esta forma, la narración cuestiona la legitimidad de cualquier pretensión discursiva absolutista.

L. Iluminada (re)construye el género en la diferencia. Desde ese lugar releva la *deformidad* como característica distintiva de la corporalidad marginal. La cicatriz se establece como el punto por donde pasa necesariamente el proceso revolucionario. La protagonista quema la piel de su mano en una fogata que comparte con otros cuerpos, la coloca sobre su rostro y “con la boca pegada a su mano comienza el sentido inverso de su frase. Deconstruye la frase, de palabra en palabra, de sílaba en sílaba, de letra en letra, de sonidos” (Eltit 42). *Lumpérica* habla desde y a través de la cicatriz de su cuerpo marginal. “Un cuerpo marginal que así es como constituye su material humano: de sobras parias que ha recuperado” (204). Es allí –y desde allí- donde transgrede el lenguaje que limita el género.

La protagonista de la novela deconstruye el lenguaje hasta las últimas consecuencias. Este proceso implica necesariamente la pérdida de inteligibilidad de los cuerpos a la luz del cerco heterosexual. L. Iluminada se vuelve incomprensible porque se desprende del lenguaje antes compartido:

Torciendo la fonética. Alternando la modulación en extranjero idioma se convierte. Ya no es reconocible y su garganta forzada emite con dificultad las señas. Separa su mano de la boca perdida de la legibilidad del mensaje. Por eso su boca abierta ya no es capaz de sacar sonido, ni menos palabras.

Ha desorganizado el lenguaje. (44)

Al deshacer el lenguaje L. Iluminada supera el campo experiencial previo. Y se vuelve ininteligible para quienes persisten al interior de sus límites. Es para ellos que expresión se transforma *extranjero idioma*. Sus sonidos son inaudibles y sus palabras

irreconocibles porque ya no la pueden comprender.

L. Iluminada construye un nuevo campo experiencial a través de la (re)creación del lenguaje. Por ello, su gesto no es simplemente destructivo, también es creativo. Así, sus “sonidos guturales llenan el espacio de una alfabetización virgen que altera las normas de la experiencia” (Eltit 19). Aquí la protagonista lleva adelante una treta del débil: instaura una nueva territorialidad desde donde practica lo que le ha sido vedado en otro espacio (Ludmer 53). Desde la marginalidad constituye un campo de experiencia donde la diferencia es reconocida, acto fundamental para transformar la vida de los sujetos desplazados en habitable (Butler 2004 17). Al romper la subyugación “los vencidos en vencedores se convierten [...] adquiriendo en sus carnes una verdadera dimensión de la belleza” (Eltit 20). La construcción de un nuevo campo experiencial implica la emergencia de una ética y estética sobre lo humano completamente revolucionarias.

El abandono del lenguaje implica la pérdida de la condición humana por parte de los cuerpos marginales. Esto, por lo menos en los términos heteronormativos con los que negociaban anteriormente. No es casual que al deshacerse del lenguaje sean vistos como bestias. Anormales, son aprehendidos como si pertenecieran a una especie distinta. L. Iluminada se transforma en un animal. La protagonista “No cesa en su envanecimiento al pasar a otra especie y a otro estado animal”. (71). Su voz es descrita como un mugido y su cuerpo como una vaca que se arrastra por el cuadrante de la plaza.

El carácter animal en que se constituye L. Iluminada es especialmente peligroso para el orden dominante. Cuerpo incomprensible, refleja la posibilidad de un nuevo

orden que desarticule el estado de relaciones imperante. Es por ello por lo que la plaza, que se cierne amenazante sobre la protagonista, aparece como una arquitectura que puede resultar dañada:

Está la yegua suelta y sus pelos brillan de forma peligrosa, más que dañarse, daño puede hacer contra la Plaza si no organiza con razón su huella. Los cascos suenan de modo estrepitoso. Su cuerpo extiende al extender sus patas: cruza, perfora, veloz se muestra, también baqueana al vencer obstáculos. Su primer salto sobre el banco de piedra que salda de la mejor manera, su cuerpo largo, impecable, asume ese traslado hasta la otra punta donde el lumpérico estrato se conserva. (76)

L. Iluminada deviene en yegua incontrolable, animal salvaje que puede ocasionar más daño del que puede recibir. La metáfora animal da forma a una figura imponente, cuyos cascos resuenan estrepitosos y que en su galope muestra la capacidad de perforar y vencer todo obstáculo. Sin embargo, la especie con la que se le describe –yegua– es un recurso temporal. La verdadera característica está en su multiformidad, rasgo que le permite significar de forma múltiple y excesiva:

Eso es, ella se ha rebuscado una multiformidad animalesca cuando ha llegado a superponer el bramido sobre el mugido y los relinchos. En una sola voz que se emanaba de su particular garganta [...]. (82)

La multiformidad de L. Iluminada sugiere un sujeto inaprensible, una identidad en tránsito perpetuo. En ella coexiste bramido, relincho y mugido en simultaneo,

expresados todos a la vez en su voz excesiva. De esta forma, el carácter subversivo de la protagonista recae en su capacidad de diluir los rígidos límites del discurso militar (nacionalista, católico y neoliberal) en un desborde de significados.

El carácter subversivo de L. Iluminada se sostiene en la relación con las condiciones contextuales históricas del periodo en que la novela fue escrita. La protagonista no constituye un sujeto revolucionario trascendental, sino uno que se opone a condiciones específicas: la dictadura. Es por ello que, en la novela, sus actos corporales solo adquieren relevancia frente a la figura de alguien que quiera someterla bajo su dominio: “[L. Iluminada] lame en sus ancas la falta de ese peso/ sin la montada su facha es incompleta” (72). Al respecto, en otro párrafo más extenso se señala:

Ya el pasto ha propiciado su estar vacuno cuando ha extendido sus gruesas formas sobre el césped, el gris del pavimento la ha mimetizado con su asunto mular, su humilde trote. Pero yegua ante todo no se cumple si su anca permanece indómita. Corcovear, templar, expulsar de su anca a ese jinete. (82-83)

La condición animal de L. Iluminada *no se cumple si su anca permanece indómita*. Su constitución identitaria está hecha para resistir, *corcovear, templar, expulsar del anca a ese jinete*. De esta forma, se confirma que el carácter subversivo de la protagonista tiene como objetivo desafiar a los discursos hegemónicos en los que se legitima la dictadura.

El carácter transitivo de la identidad de L. Iluminada la transforma en un peligro para el orden establecido, en su exceso de significados rompe con las pretensiones de

univocidad de los relatos monocordes: su carácter mestizo desafía el nacionalista, su sexualidad no-normativa a la docilidad exigida por el católico y su resistencia a las directrices de la mercadotecnia al molde hiperestésico que promueve el neoliberal. Y es su disidencia identitaria constitutiva la que genera que se disparen los mecanismos represivos de una plaza que representa la violencia dictatorial:

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. Por el sonido su cuerpo cambia sus modales/ la plaza entonces se hace peligrosa; ese corral que la transforma se acerca, faroles en estacas, bancos en rejas hasta desollarle las patas que se ven envueltas como para las galas de una carrera. Marca su anca en las rasmilladuras, sus pelos dejan ver rosadas formas tal como el pasto lo hace con la tierra. Pero, ¿qué facha se ha acercado? Tiende el galope/ la frena la alambrada. (Eltit 71)

El exceso diferencial de las identidades subversivas perturba el ideario heterosexual sostenido por la dictadura. La incapacidad de los dominadores de comprender –o contener– tal diferencia a someterla mediante la fuerza: el corral se transforma en cerca, los faroles en estacas y los bancos en rejas. El espacio transmuta en dispositivos dispuestos para suprimir los comportamientos anómalos. Sin embargo, la protagonista sigue galopando en el cuadrante. A pesar del daño recibido continúa desafiando con sus embestidas los dolorosos límites desplegados a su alrededor.

Óxido de Carmen

Los actos corporales que constituyen la identidad de la protagonista dan forma a una performance subversiva. Carmen re-presenta su sexualidad retando abiertamente al orden hegemónico que defiende Malva y que se expresa en la pureza de sangre, los valores aristocráticos y las costumbres endogámicas de la familia. Y si bien esta apuesta no puede calificarse de intencional si tiene tintes teatrales, los actos de la joven protagonista no son solo transgresores, también son provocadores, están pensados para interpelar y muchas veces incomodar al interlocutor. Concretamente, la performance adquiere sus contornos en una sensualidad ex-céntrica donde la diferencia y el exceso juegan el papel principal.

La protagonista asimila las exigencias de la familia para re-presentarlas de modos subversivos. Carmen toma los comportamientos propios de una mujer blanca, aristocrática y heterosexual para reelaborarlos y excederlos. Entre los ejemplos se encuentra su actitud hacia las clases de piano por las que paga su abuela, para que adquiriera las costumbres propias del estatus familiar de su clase social. Si bien hay una serie de piezas clásicas que debería haber aprendido ella prefiere las canciones populares. Cuando la abuela y Malva le exigen que demuestre frente todos los integrantes lo aprendido:

Carmen permanecía en un silencio que vibraba. Se le estaba formando ese altanero encabritamiento que no he encontrado nunca más en nadie de este mundo. Ese algo apresurado que la hacía huasquear el destino hasta el final. De pronto corrí al piano para detenerla, pero era tarde. Con los pies pisoteando el estruendo, se afirmaba en todos los acordes. Su gruesa voz de mujer con pena, con lata, paralizó por un momento a Tía Malva.

–Bluuu... muuun... –mostraba la boca abierta el túnel rojo por donde venía el sonido. Todo el pasto de su exquisita modulación se desenrollaba ancho y fue suave y gigantesca pantera en el salón a deshora. (36)

El carácter popular de la canción se vincula más con tabernas y cabarés que con el salón aristocrático de la casona. El personaje toma las lecciones de piano y ejecuta una pieza que incomoda a los que observan y escuchan, en tanto conduce por metonimia a los espacios marginales, desborda el canon musical clásico y pone en acción –en su ejecución– la sensualidad de la mujer. Carmen expone el interior de su boca en un rojo desnudo y ofrece a quienes ocupan el salón el grosor de su voz. La performance despliega un sinfín de sensaciones que evidencian el carácter encarnado de su experiencia vital: ofrece colores, texturas, sonidos y emociones. En las figuraciones del narrador su imagen es reemplazada por una pantera, animal que amenaza el orden familiar aludiendo a un tiempo y lugar diferentes.

El narrador utiliza figuras retóricas para referir la sensualidad desbordante de Carmen. El texto se copa de un lenguaje metafórico que rompe con la univocidad que la familia le exige en su rol femenino. El silencio –que es ausencia– adquiere en Carmen presencia y se transforma en vibración. Su cuerpo encabritado cuestiona la pasividad del molde de la mujer y en su furia contenida –y luego desatada en la canción– genera una incomodidad inocultable en el narrador. En tanto pantera gigante, sus pisadas se transforman en estruendo y su presencia denota un cuerpo salvaje. Mientras tanto su canto se desata generando variadas sensaciones en los espectadores, incluso en contra de su voluntad. El protagonista narra el paso de Carmen del silencio

al estruendo, como una génesis vital que refiere intertextualmente a la gran explosión creadora.

El lenguaje desbordado representa la performance de Carmen como un proceso de gestación que promete un nuevo orden. La sensualidad que canaliza a través de la canción es la promesa de una revolución que desestabiliza los cimientos de la tradición familiar. La amenaza de un nuevo orden que radica en la unión entre los hermanos (Lagos 212) también se refleja en la percepción del narrador de la performance de la protagonista de *Óxido de Carmen*:

La canción latía y latíamos nosotros también, siguiendo su éxtasis de grueso vuelo que ya nada tenía de clásico: era un canto fecundado por alguien mucho más poderoso. La primera en reaccionar fue mi abuela. (40)

El narrador percibe en la canción una energía capaz de generar un estado de orden alternativo. Carmen construye una interpretación indiferenciable de su propia corporalidad, en tanto se confunde con sus colores, texturas y movimientos. A través de su performance genera en los oyentes una vibración similar a la de su propia corporalidad, gesto simbólico en el que se diluyen los límites nosotros y los otros, lo que genera en la familia una sensación de profunda incertidumbre. Por lo mismo, la canción nada tiene de clásico, es más bien un *canto fecundo* de quien posee la capacidad de gestar vida frente a un orden inmovilizado. En Carmen se confunden el agente y la acción, se posiciona fuera de la causalidad como una singularidad creadora. Una especie de diosa que recrea el mundo a través de una frecuencia transformadora y, por tanto, peligrosa para el orden establecido.

Para el narrador y Carmen sus encuentros constituyen un estado deseable. La relación que construyen se sostiene en el disfrute que son capaces de obtener de una cercanía mutua y voluntaria: lo que determina sus encuentros es el principio del placer. Por lo anterior, la red de significados a la que dan forma —por lo menos en principio— se entrelaza libre de la noción de pecado del discurso católico promovida por Malva. Cuando la familia decide vigilarlos y mantenerlos separados, el narrador señala: “No podemos hablarnos ni hablar con nadie de ahí en adelante. Se nos ha sorprendido en algo que es como un canasto, no entiendo nada y no me importa”. (26). Así, la trasposición ingenua que el narrador hace de los dos conceptos deja entrever que, junto a Carmen, habitan simbólicamente un estado ideal previo al conocimiento (Lagos 212): Adán y Eva antes de comer la manzana.

Hay un notorio contraste entre el lenguaje del narrador y el de la abuela para referir la performance —y la corporalidad— de Carmen. Mientras en las apreciaciones del primero los significados unívocos se fisuran en un lenguaje metafórico, los comentarios de la anciana son lacónicos y reprueban el comportamiento de su nieta utilizando como punto de referencia los roles de género tradicionales. En ese mismo movimiento la abuela deja confirmar los rasgos amenazantes de su nieta: “—Paren esos ruidos —dijo. Tía malva corrió hacia el piano y cerró la tapa. —Pésimo —continuó mi abuela—. No tiene tempo ni estilo. Toca como una cupletista”. (40). El canto sensual y vibrante de Carmen se transforma en ruido, característica que por relación metonímica definen la vuelven ilegible. Para juzgar esta interpretación utiliza los criterios de tempo y estilo enmarcados en la música clásica, representación del refinamiento aristocrático pretendido por la familia. Finalmente, la abuela cataloga a

Carmen como una cupletista, es decir, una mujer que echa mano de estilos musicales populares y picarescos, dos características (otredad y exceso) que marcan los rasgos amenazantes de la protagonista.

Carmen es etiquetada como marginal al núcleo aristocrático de la familia. Al no participar de la –pretendida– pureza de sangre es vista como un foco de contaminación desestabilizante que es necesario contener y eliminar. Esta relación entre nosotros y los otros se superpone al discurso nacionalista que construye la dictadura en relación con el marxismo: los militares lo definen como un agente desestabilizante externo que amenaza en extenderse como cáncer –en su carácter incompresible o incontrolable– y derrumbar la integridad de la nación chilena. Del mismo modo entiende Malva a Carmen, es decir, como una figura desestabilizadora que pone en jaque el orden familiar, y que por lo mismo el uso de la violencia sobre ella es totalmente legítima.

Las características de la madre de Carmen confirman metonímicamente los rasgos amenazantes –para el orden hegemónico– de la protagonista. El narrador las enuncia tempranamente al recordar un comentario de su hermana: “Carmen me dijo, me afirmó, que su madre había sido bailarina y espía y que esa eran dos profesiones que los mayores no podían soportar que se dieran fuera del cine” (8-9). Su desempeño como espía cubre a la madre de Carmen de un halo de misterio, es una profesión oscura, inaccesible. El espía siempre es otro que se inmiscuye en un orden que no es propio para conocerlo y así sacar provecho. Por otro lado, su ocupación de bailarina se vincula directamente con el uso del cuerpo: la construcción de significados a través del reconocimiento y re-encuentro del sujeto con su materialidad constitutiva. Este proceso

de re-apropiación es visto de inmediato como síntoma de descontrol y exceso en la mujer. Por ello el narrador describe a la madre de Carmen como “muy morena, de malos instintos y que no sabía pronunciar “ocho” correctamente”. (8). Además de la atribución inmediata que se le hace de *bajos instintos* (el uso del autónomo del cuerpo como sinónimo de sexualidad desenfrenada), su color de piel y habla son características que subraya el discurso hegemónico para marcarla como *otra*, ajena al círculo familiar de tradición aristocrática.

El destino de la madre de Carmen es esclarecedor con respecto a cuál es al impacto de estos rasgos en el orden imperante. La mujer permanece confinada en uno de los patios de la gran casa familiar, aunque el narrador no puede afirmarlo con certeza:

[...] dicen que [la madre de Carmen] vivía en el patio de más atrás, en una pieza vidriada, para vigilarla desde lejos, haciendo algunas costuritas, porque de balde no íbamos a tenerla, emparedada de por vida, decía Carmen, rodeada de puntos suspensivos cuando se hablaba de ella. (8)

El aislamiento de la madre de Carmen tiene como objetivo contener el carácter subversivo de su corporalidad. Y si bien el narrador confirma que la arquitectura del lugar está diseñada para su vigilancia –una pieza vidriada, para vigilarla desde lejos–, lo realmente significativo es notar que para la voz masculina (que posee la hegemonía del relato y, por tanto, del mundo narrado) la existencia de la madre no es comprobable: se refiere a ella como una posibilidad –dicen que vivía– pero no es capaz de afirmarlo con certeza. Esto implica aceptar que los intereses de la familia han prevalecido por

sobre el carácter subversivo de su corporalidad, ya que en la red de significados en que se legitima el orden familiar la madre de Carmen no es más un lejano, fantasmagórico e inofensivo recuerdo.

Malva señala que la sangre que corre por las venas de Carmen y su madre les otorga características similares. Esto lo declara explícitamente cuando intenta explicar a la abuela la naturaleza del comportamiento impropio de la protagonista: “(...) pero cómo, no sé cómo esta niña, si desde guagua se la ha vestido como nosotros y comemos lo mismo; es la sangre, mamá, qué pena, pero es la sangre, ¿no ve que le sale solo?” (41). La sangre –diferente a la de la familia del narrador– es el sustento de las características amenazantes de la mujer, discurso que profundiza en la tajante separación entre nosotros y los otros que construye Malva. Además, el vínculo que las une –y las excluye del resto– permite anticipar que el destino de Carmen será el mismo de su madre.

Los actos corporales de la protagonista tienen como núcleo dinamizador el principio del placer. Carmen no actúa según un modelo de referencia preestablecido sino por el disfrute que es capaz de conseguir en contacto recíproco con otros. Las relaciones que construye evidencian un carácter dialógico –nunca están cerradas– que se la aleja radicalmente del rol femenino subalterno cristalizado en el marco de la heterosexualidad obligatoria. Por este motivo es fuera del alcance de la vista de sus censores donde su concepción estética adquiere corporalidad:

[...] yo miraba a Carmen fijamente y no me atrevía a cumplir la norma que imperaba en el Liceo, tómale la mano y aguántale firme todos los golpes, pellizcos, insultos, ténsela firme no más, si se la sueltas eres un poco hombre.

Pero me salió todo al revés. La que miró fijo en la escena en que la hija del corsario se rinde a los encantos bronceados de Yáñez, fue Carmen.

Me miró sin vacilar, haciéndome sentir muy claro que yo no era Yáñez y no estaría bronceado ni en posesión de ese paquete de músculos jamás en mi vida.

Inicié una retirada derrotista, pero mi sorpresa fue máxima porque ella me pescó la mano y me la retuvo en el ardiente horno seco de la suya (yo transpiraba a chorros y le mojé la falda). (22)

Carmen no constituye su sexualidad en el deseo por el sexo opuesto, en la medida en que el deseo se despliega siguiendo las reglas fijadas por la heterosexualidad obligatoria y el binarismo de género. Al establecer como guía el principio del placer la protagonista diluye la causalidad necesaria –y restrictiva– entre sexo, género y deseo. En su reemplazo propone una forma de construir(se) en el re-conocimiento con el otro, lo que invita al perpetuo movimiento. Así, las sensaciones placenteras que se derivan del encuentro con otro son más significativas que su posesión.

Los actos que se constituyen en el placer perturban de forma significativa el orden hegemónico. La voz narrativa se muestra incapaz de objetivar –en el relato y siguiendo los lineamientos del deseo cosificador masculino– la corporalidad subversiva que es Carmen, por lo menos de forma sostenida. En un pasaje particular de la novela la narración transita desde el deseo de apropiación de la corporalidad a la representación de la voz de la protagonista, dejando en evidencia el carácter desestabilizador que posee:

Me pongo húmedo solo de pensar en Carmen, en su pieza de cortinas rabiosas, en sus enaguas, de malhadado encaje, que se quedan prendidas en las yemas. Enaguas de secretaria, dice Carmen muerta de la risa, y jura solemne, bajo la claraboya, nunca aprender Redacción Comercial. (26)

El narrador inicia el pasaje re-presentando a su hermana como el objeto de su deseo heterosexual. Afirma que se excita con solo pensar en ella mientras repasa las texturas con las que se vinculan sus encuentros: cortinas de seda rabiosa, enaguas y el encaje malhadado que se prende en las yemas de sus dedos. Sin embargo, el quiebre en la narración evidencia la imposibilidad del narrador de concretar la posesión a la que incita el deseo. La alusión a las enaguas conduce directamente a la opinión que de ellos tenía Carmen y a su rechazo hacia la Redacción Comercial. Y si bien su voz aparece mediada por un –hegemónico– narrador, la información es representada como si la hubiese dicho directamente la protagonista. Esta fisura evidencia que el relato masculino es incapaz de asimilar –completamente– la figura de Carmen a su punto de vista, hecho que fisura la univocidad por él pretendida.

Carmen constituye su identidad en el deslinde con la provocación directa hacia los adultos censores. El personaje insiste en sus encuentros a pesar de las prohibiciones y utiliza la urgencia a ser descubiertos para extremar el placer –y las sensaciones en general– que de ellos obtiene. En un pasaje de la novela la protagonista le declara al narrador su deseo de “[verlo] desnudo en una parte peligrosa [...]. En una parte muy peligrosa. Como en el baño de Tía Malva, por ejemplo” (34). En definitiva, la

protagonista performa su resistencia político-identitaria caminando desafiante entre el placer y el castigo.

La proposición de la protagonista al narrador desemboca en una inversión simbólica y carnavalesca de la estructura de poder de la casona. El encuentro orquestado no solo otorga continuidad a la relación entre los hermanos, también desautoriza la figura de Tía Malva y enaltece el carácter subversivo de Carmen:

(...) se los fue descubriendo poco a poco, como si sus ropas fueran leves cáscaras; las manos parecían carbón al lado de la blancura de gotas repletas de sus pechos, y se sentó después en el bidé en una pose que luego, al recordarla, me enloqueció.

Pero en ese momento sólo atinaba a mirar la puerta, donde colgaba, imperiosa y celeste, la bata de levantarse de Tía Malva. Ardía el sopor del silencio en los azulejos del baño. (35)

La protagonista se entrona desafiante en el bidé del baño de Malva. Su desnudez desvergonzada e intensa se superpone a la sexualidad atomizada y pudorosa de su tía. Carmen se alza como un territorio de contrastes, de formas generosas, una corporalidad disidente donde conviven elementos que restituyen el vínculo del ser con el entorno. El color de sus manos se asemeja al carbón, sus pechos son gotas de agua y sus ropas cáscaras vegetales que se desprenden para exponer su piel. En contraste, la corporalidad de Tía Malva se define por su ausencia: la única referencia a su cuerpo es la bata imperiosa que cuelga en la puerta, prótesis externa que otorga carácter a una figura inconsistente en sí misma.

El ritual de entronización culmina con la toma de la palabra por parte de Carmen. El movimiento se concreta cuando traza un círculo con pasta dental en el espejo del baño (36), gesto de escritura –y de una voz– autónoma (Lagos 214). Es significativo advertir que ella es la única mujer en la novela que posee la capacidad de escritura y, por tanto, la única con la facultad de desafiar la hegemonía textual masculina (que detenta el narrador). El carácter subversivo –y amenazante– del gesto se refleja en la reacción apresurada del mismo. Apenas Carmen abandona el baño el narrador borra con urgencia el círculo trazado, legitimando de este la supresión de la corporalidad inaprensible de su hermana.

Si bien los hermanos son los protagonistas de los encuentros transgresores – desde el punto de vista hegemónico– la marginalidad no es un rasgo compartido. Mientras Carmen se constituye excéntrica –desafiando la heterosexualidad endogámica de la familia aristocrática– el narrador adecua sus comportamientos a la norma. Los gestos transgresores no tienen en él un carácter político porque cuida borrar todo rastro de sus desviaciones, al final del día es un cuerpo dócil que legitima la hegemonía de las directrices familiares:

Y haciendo un círculo en el espejo con la pasta Kolynos de Tía Malva, se vistió, acompañada y vibrante, como cien tambores de la derrota.

Pasó sin mirarme hacia el corredor.

Limpié como pude el espejo, y después de cerrar las llaves del bidé apresuradamente, corrí tras ella. Le supliqué que creyera en mi fuego. (36)

El narrador silencia la voz femenina emancipada de Carmen al borrar su gesto de escritura (Lagos 214). Para él, la protagonista constituye un objeto de deseo capaz de estimular sus sentidos y generar placer. El narrador la construye discursivamente eliminando sus marcas de autonomía (escritura) mientras le pide que crea en su fuego (pasión). En otras palabras, le exige que se entregue a él con su voz silenciada, reduciendo su corporalidad a una materialidad funcional a sus propios intereses. De esta forma, el narrador reduce su historia junto a Carmen a la idea del amor imposible.

Carlos sorprende al narrador lamiendo los pechos de la joven momentos después de que abandonaran el baño (36). Quien será Presidente de la República —de acuerdo con su madre— irrumpe inesperadamente en el espacio (11) y deja en evidencia los actos impropios de los amantes. La caracterización que el narrador hace de Carlos lo configuran como una figura repulsiva: un insecto sucio y detestable, una cucaracha con predilección por lo podrido (36). Finalmente, se vislumbra un oscuro porvenir para quien se transforma en joven guerrera (37), lo que se viene desde allí es sufrimiento sostenido.

Durante una cena familiar Malva pone en evidencia que sabe del encuentro entre los jóvenes personajes. En medio de una cena la vigilante explota en llanto y da cuenta de lo presenciado por su hijo (37). En este punto es donde Carmen performa uno de sus últimos gestos provocadores, cuando frente a su abuela y su tía acaricia el torso del narrador:

—Ahí viene el racimo —murmuró Carmen—. Por si no te veo más, adiós. Me has gustado como diablo, más que ningún imbécil de esta calle.

Y me puso la mano sobre el vientre, adentrándose con su pasmosa fiereza bajo mi camisa, mientras me bañaba en un horror delicioso. (37)

El horror y el placer coexisten en el contacto que desata Carmen. La forma en que cada uno maneja el encuentro clarifica cuál su la posición frente al orden establecido. Mientras la joven personaje muestra iniciativa y determinación al desafiar las directrices resguardadas por las adultas, el narrador se mantiene pasivo, presa de un horror placentero –aunque inmovilizante– que deja en evidencia el modo en que asume la posibilidad de cambio.

Una parte importante de las omisiones que realiza el narrador refieren a elementos de la corporalidad de Carmen que no se ajustan al estereotipo femenino. Estas omisiones no responden solo al dolor o la incapacidad de aceptar el presente, también a la de asimilar los comportamientos de la protagonista que son irreductibles a su deseo y satisfacción masculinas. En relación con los comentarios que sobre otros hombres realizaba en su diario de vida:

(Carmen, en cambio parecía hipnotizada con él. Se sentó en la banqueta sin chistar y dedicó a este babosea de sus manos como veinte páginas de su diario, que he preferido corchetear sin leerlas). (14)

La alusión a la atracción de Carmen por otro hombre aparece entre paréntesis. Con esto la voz narrativa no le concede existencia plena –en el discurso– a la sexualidad autónoma de la protagonista. Tras aparentes celos se esconde la deslegitimación del imaginario erótico de la protagonista y de la narración que entreteje de si misma. Para

el narrador, la existencia de Carmen solo se manifiesta plenamente cuando se somete a su deseo, cuando no se comporta de acuerdo con sus expectativas –cuando se muestra oscura y excesiva– aparece la omisión (o la puesta en suspensión) de la voz femenina.

El lenguaje metafórico que permea la narración expresa el carácter irreductible de la corporalidad femenina. Los intentos del narrador por contener su identidad evidencian sus límites en un lenguaje metafórico que fisura la pretendida univocidad. En pasajes donde el narrador refiere a la sexualidad palpitante de su hermana, la metáfora toma el protagonismo: la carne –que es fragmento animal y sinónimo de muerte– es remplazada por lo vegetal, expresión de vida arraigada en la tierra:

Mi Madre era única. Convirtió mi Primera Comunión en un desfile de corso, repleto de fotos con flashes, de estrellas fugaces y flores de invernadero mandadas derrochar especialmente; no he visto nada más inolvidable que esa profusión de orquídeas chorreando por los bancos de la iglesia, en abierta provocación carnosa, en medio del austero viento puntarenense. (9)

El carácter lascivo de las flores descansa en su semejanza con los genitales femeninos. La metáfora vegetal alude a una sexualidad excesiva y profana, ambas características de la identidad de Carmen. En el imaginario del narrador, el que las flores estén dispuestas al interior de una iglesia refuerza el carácter sacrílego de los actos corporales de la protagonista. Las orquídeas chorreantes contrastan con la restricción sexual de la iglesia orientada a la producción de cuerpos dóciles. El lenguaje vegetal se opone a la anulación de la autonomía, fisurando la pretendida univocidad del lenguaje masculino.

El narrador sitúa el pensamiento de Carmen “en la copa de los árboles, mucho más allá de los álamos” (10), otorgándole una altura y perspectiva privilegiadas. Pero también la sitúa en un lugar y tiempo indeterminados, lo que evidencia que se constituye más allá de su alcance y deseos. Así, la voz narrativa le otorga a la mujer que “[trepa] por las fisuras de cualquier cosa prohibida” (10) una base vegetal, un sustento desafiante e irreductible. Finalmente, el narrador le otorga “una fruición de lechuga por todo lo vivo, lo que latía” (10) y deja en claro que entre Carmen y la posibilidad de un nuevo orden existe un vínculo fundamental: el exceso vegetal como sinónimo de vida.

La metáfora vegetal destaca el potencial transformador de Carmen. Este recurso del lenguaje no solo diluye la posibilidad de atribuirle significados unívocos, sino que también confirma su potencial revolucionario. Mientras la protagonista habla con su hermano sobre sus clases de piano, el narrador la recuerda con el olor de una orquídea:

El viejo nunca ha sabido lo que estoy tocando, termino y asiento muchas veces, tantas, que parece que hubiera tragado jalea. [...] [Liberdevsky] tiene ojos enmantequillados y una verruga en el lado de la nariz que me toca. Pensar que nunca, nunca, nunca veré el otro lado, el sin verruga —dice Carmen, y nos tiramos al suelo, riéndonos a gritos [...] hasta quedar muy cerca. El aliento de ella hierve y es hondo pozo de jazmín, orquídea podrida, más, más, le digo, y me besa largo y mojado hasta que pierdo el aliento... (26-27)

El lenguaje figurado describe a contracorriente la corporalidad de la joven personaje. La voz narrativa representa a Carmen en tanto sujeto liminal, territorio

donde se encuentran la destrucción y la creación. Su aliento es peligroso y cadencioso, hondo pozo de jazmín y orquídea podrida que refiere a la descomposición, síntoma de un proceso transformador que facilita el paso de un estado a otro. Por relación metonímica, esta característica también es atribuirle a la identidad de la protagonista, quien precisamente se constituye como una identidad que descompone los límites de la normalidad para reconfigurarlos.

El carácter liminal de Carmen diluye los contornos de su identidad. Esta indefinición la marca como ilegible para quienes se constituyen en los límites normativos que fijan los discursos hegemónicos. Su carácter fantasmagórico —a los ojos del orden heterosexual y aristocrático— le otorga un carácter mágico y amenazante que la joven mujer asume de forma voluntaria y provocativa:

¿Sabes qué es lo que me gustaría más en el mundo? Saber si cuando él me engendró estaba pensando en mi mamá o en la tuya. —Se quedó quieta un momento y lanzó luego una risa tan vieja que me asusté.

—Parecer bruja —le dije.

—Lo soy —aseguró—. Tengo las ganas de una bruja, destrozarlo todo con mis uñas. ¿No te dan ganas a ti, a veces? (30)

Carmen le asegura al narrador que es una bruja y asume el carácter oscuro que se le atribuye. El carácter subversivo de la apropiación performativa se concreta cuando proclama la destrucción como una consecuencia inevitable de su condición. El miedo ancestral a la figura de la mujer monstruo se refleja en la reacción del narrador frente a la risa de Carmen, una risa *tan vieja* que le produce temor.

El diario de vida de la protagonista se opone al discurso represivo católico del examen de conciencia. El primero es un texto abierto, entramado por escrituras sucesivas y sumativas cuyo único punto articulador es el orden cronológico en que van sucediendo. El segundo es un texto clausurado, un método de control sistematizado que tiene como finalidad producir cuerpos dóciles mediante los conceptos católicos de culpa y pecado. Los comentarios del narrador evidencian el carácter subversivo –y empoderado– de la voz de Carmen:

Las porquerías estaban relacionadas casi todas conmigo en posición horizontal (...). También se deslizaban algunas divagaciones en torno al profesor Liberdevsky (pero eso no lo sentías, ¿verdad Carmen?) y sus ceremoniosos besos en concavidades profundas, que duraban más que un silencio de negra, viejo próstata, aulló mi abuela equivocando la palabra y despidiéndolo en el acto, sin pagarle ni cinco. (41)

En la escritura la protagonista de la novela se erige como dueña de la palabra. El diario constituye un espacio creativo –y revolucionario– en el que decide qué relatar y cómo hacerlo, proceso que le permite urdir un mundo conformado por sus experiencias vitales. Sin embargo, es importante notar que la hegemonía textual del narrador prevalece: no hay fragmentos narrativos que representen –íntegramente– la voz autónoma de Carmen. Por otro lado, se le despoja del uso de la palabra escrita mediante la prohibición de continuar escribiendo en sus diarios (Lagos 214).

Al final de la novela el narrador expresa sus recuerdos entrelazados con su presente. En un pasaje recuerda cómo salvó un diario de vida de sucumbir en el fuego y reflexiona sobre los efectos que la figura –perdida– de Carmen tiene en él hasta hoy:

(... «corrí a la cocina y desesperado me prendió a su delantal, mientras ella preparaba los palos para la fogata. Después de sollozos verdaderos, logré que me pasara uno. Lo tomé y lo sepulté en mi pantalón. Así hasta hoy, cachurero hasta la manía, no hay modo de arreglar el departamento, siempre guardando cáscaras usadas, escupos ya tirados, atesorando botones de otras prestancias, bastillas, miradas que ya se dieron, qué diablos me pueden importar a mi tus novias o enredos anteriores, eres un desastre, ¿qué tienes ahí, por qué no tiras esas libretas viejas, esas cajas?»...). (42-43)

El pensamiento del narrador queda atrapado en los recuerdos de una figura femenina que no pudo someter a sus designios. La rememoración compulsiva toma la forma de un *loop* eterno que anega su presente con fragmentos de Carmen que le dificultan sumir el presente: los paréntesis no solo suspenden recuerdos, también fragmentos de su vida actual que salen momentáneamente a la luz. El carácter inaprensible de la corporalidad de la protagonista late en la vida fracturada de un hombre incapaz de superar su influencia.

La esquina es mi corazón

En las crónicas del escritor chileno, las corporalidades no-heterosexuales operan de forma contrahegemónica al ordenamiento neoliberal heredado de la dictadura. Las identidades disidentes se apoderan de los espacios públicos para romper con la alienación y la normalización que promueve este discurso. En los parques, y bajo el amparo de la noche, evaden el control panóptico para encontrarse:

Aún así, con todo este aparataje de vigilancia, más allá del atardecer bronceado por el esmog de la urbe. Cuando cae la sombra lejos del radio fichado por los faroles. Apenas tocando la basta mojada de la espesura, se asoma la punta de un pie que agarrotado hinca las uñas en la tierra. Un pie que perdió su zapatilla en la horcajada del sexo apurado, por la paranoia del espacio público. (“Anacondas en el parque” 22)

Los sujetos desafían la arquitectura de vigilancia –perpetuamente iluminada y diseñada para la exposición de los sujetos– para dar paso al placer homosexual. Los errores del diseño, aquellos rincones donde no llega la luz, permiten la ocurrencia de actos marcados como imposibles en el marco de inteligibilidad heterosexual. Y esos actos imposibles van acompañados de un cuestionamiento a la construcción de cuerpos dóciles e hiperestésicos (productivos y consumistas) en la medida que se sustraen de la lógica del mercado y anteponen a ella el principio del placer.

El lenguaje metafórico de los textos permite fisurar las pretensiones de univocidad que delinear los cuerpos neoliberales. Las figuras retóricas refieren a los

dominios de lo vegetal, animal y mineral para narrar el encuentro homosexual. En la crónica de Lemebel “Anacondas en el parque”: “en plena humedad, le encienda la selva rizada del pubis, chupándole con lengua de lagarto sus cojones de menta. Elevado ese beso de fuego hasta la cumbre de su peziolo selenita” (24). Las redes de sentido se multiplican para conforman cuerpos en movimiento constante. La figura del homosexual deviene lagarto, su bello púbico selva rizada y sus genitales menta, mientras el pene transita a peziolo mineral. Así, el exceso de significado se transforma en el carácter distintivo de los cuerpos disidentes, rompiendo con los restrictivos moldes de los discursos hegemónicos.

El carácter subversivo de la figura del homosexual radica en su capacidad de deconstruir permanentemente las fronteras del orden establecido. Como señala Lucia Guerra, *la loca* (que toma la forma del *travesti, seductor, seducido, el gay de discoteca, péndex y marica de lumpen*) desafía los roles genéricos borroneando sus fronteras desde una posición marginal (2000 87). En “Las amapolas también tienen espinas” se refleja su compulsión por desafiar los límites de la normalidad desde “su capacidad infinita de riesgo” (166). Sin embargo, la consecución de este objetivo depende de su capacidad para desarticular su propia identidad, lo que pone sobre la mesa su carácter transitorio. Su capacidad de revolucionar los límites del género radica en su insistencia por “desafiar los roles y contaminar sus fronteras. Alterar la típica pareja gay y la hibridez de sus azahares” (166). Así, la categoría del homosexual en los escritos de Lemebel dista mucho de ser restrictiva, enaltece la búsqueda permanente como requisito para generar nuevas posibilidades y ordenamientos en torno a los cuerpos.

El lenguaje figurado permite la restitución simbólica el vínculo entre sujeto y la otredad. Como queda manifiesto en el ejemplo anterior, las corporalidades obtienen placer de un encuentro inmediato, dinámica que se opone a la alineación mercantil y su promesa de satisfacción siempre mediada por el consumo. Regidos por el principio del placer, los individuos se reconocen en un intercambio íntimo de sensaciones que diluye sus límites. Mientras el uno percibe con su lengua el sabor de los genitales del otro, el último reconoce el calor urgente de la boca de quien le otorga placer. Así, la sensualidad aparece como un modo de conocimiento que también restituye el vínculo del sujeto con el cuerpo y elimina el carácter subordinado de la materialidad que sostiene la dualidad cartesiana.

El principio del placer constituye el canal que otorga a las sexualidades disidentes la capacidad de restablecer el vínculo del sujeto y el cosmos. Nuevamente, la metáfora vegetal juega un papel fundamental en este proceso. Las crónicas urbanas proponen un vínculo entre la disidencia sexual y los procesos de desalienación mediante el lenguaje figurado: “Los parques de noche florecen en rocío de perlas solitarias, en lluvia de arroz que derraman los círculos de manuelas, como ecología pasional que circunda a la pareja” (“Anacondas en el parque” 26). El rocío de perlas solitarias y la lluvia de arroz hace referencia a las eyaculaciones de quienes se masturban en la oscuridad y riegan de semen los parques. Lugares que florecen en rocío cuando el líquido se reencuentra con la tierra.

La apropiación performática de los discursos hegemónicos funciona como una estrategia de resistencia en los textos del escritor chileno. Si bien el cine aparece como un medio ideológico que reproduce los roles de género tradicionales y que profundiza

en el proceso de neocolonización del país –durante la transición– las corporalidades disidentes demuestran la capacidad de resignificar esos discursos. Una de las películas tiene como protagonista a Bruce Lee:

Por eso Bruce Lee, seduce con la mirada al chino mapuche de la pobla, que todos los miércoles se erecta chamuscado en el cinema Nagasaki de la Plaza de Armas. Por cierto un amarillo pálido lo delata cesante, y los cigarrillos sueltos, quebrados en sus bolsillos, dejan un reguero de tabaco rubio en el asiento por los acomodos de la pasión. (“Baba de caracol en terciopelo negro” 47)

La representación occidental del oriental –recurso discursivo que perpetúa las relaciones de subordinación entre centro y periferia– está anclada a un proceso de apropiación y resignificación desde la disidencia identitaria. El protagonista de la película deviene en sujeto de placer homosexual, gesto descolonizador que rompe con el ideal heterosexual que sustenta relaciones de subordinación mediante el género. El contexto de recepción le otorga a la construcción orientalista significados inesperados que se expresan a contracorriente de los discursos ideológicos de carácter hegemónico.

El lugar que ocupan los sujetos marginales en el neoliberalismo coincide con el que ocupan los sujetos orientales en el relato capitalista. Las crónicas urbanas afirman el carácter subordinado de ambas construcciones discursivas como el punto que permite compararlas. Con base en esta coincidencia “la población La Victoria comparece junto a Hiroshima en el entablado de utilería donde se cruzan la periferia desechable del nuevo orden” (“Baba de caracol en terciopelo negro” 48). La subordinación funciona como una categoría que sugiere la necesidad de una conciencia

de clase que de paso al enfrentamiento frente al opresor común, con el objetivo de romper con el proceso de neocolonización.

Las crónicas de Lemebel cuestionan la reproducción de cuerpos dóciles e hiperestésicos en el marco de un capitalismo profundo. Específicamente, las estrategias publicitarias que promueven un deseo perpetuo –que no puede ser satisfecho– para garantizar el consumo vertiginoso que sostiene el sistema de libremercado. El texto reproduce irónicamente el proceso de edición del videoclip para criticar los recursos que este formato despliega en función del objetivo:

Pero en el clip no hay perversión, porque el guante censura del editor va descuartizando en cuadros de consumo la carnicería estética donde la tijera entra justo cuando el zoom-in amenaza a una florida vagina (corte). Cuando la cámara pana el vientre y se topa con los pastizales bajo el obliquo (corte). Cuando a la niña la atrapan los violadores (esfumado). Cuando Cenicienta en luna de miel le baja el cierre a Prince (corte). Cuando Madonna besa en la boca a su original y las dos Marylinas se fragmentan lésbicas en la copia de la copia (censura). Cuando la misma Madonna se traga un crucifijo (corte). Cuando el mismo crucifijo comienza a erectarse (insert). (“Barbarella clip” 89-90)

El videoclip construye una narración que extrema las características de los roles de género binarios y heterosexuales: la violación sugerida –mediante un (corte)– legitima la subordinación femenina y el dominio masculino. La hipersexualización de los cuerpos gatilla un deseo insatisfacible –en tanto modelos inalcanzables– que encuentra un sucedáneo de placer en la adquisición del producto. Sin embargo, la

representación del proceso de edición permite la inserción de fragmentos escriturales que superponen el placer al consumo. La cenicienta baja el cierre de un artista para darle sexo oral. Madonna besa a otra mujer y se fragmenta para replicar el acto impropio. Sacrílegamente, traga un crucifijo para dar paso a una erección. Mientras el videoclip publicitario evade la perversión –camino a los encuentros placenteros– los fragmentos impropios la utilizan para multiplicar las sensaciones en que los cuerpos se reconocen.

El cuerpo travesti emerge como una sexualidad disidente que se identifica de manera fundamental con quienes se constituyen en la sombra del sistema neoliberal. La particularidad de su carácter subversivo radica en que además de desarticular los roles de género tradicionales encarna una resistencia situada y atravesada por el dolor. En “El resplandor emplumado del circo travesti”:

Así el circo Timoteo sigue circulando en casi todas las poblaciones de la periferia, como una corriente de aire vital que se ríe libremente de la moral castiza. Un escenario de travestismo que se parece a cualquier otro, pero sin embargo, por estar confrontado a la penumbra del excedente social, se transforma en radiografía que vislumbra el trasluz de una risa triste. Mueca quebrada por el áspero roce que decora sus bordes. (132)

El travesti se constituye en la violencia estructural en la que están insertas las corporalidades marginales del neoliberalismo. Los personajes del circo Timoteo asumen –y performan– su posición con especial lucidez, apropiándose de la herida para construir un discurso contrahegemónico al sistema político-económico neoliberal. Es

por ello por lo que sus sonrisas y muecas se muestran atravesadas por una profunda tristeza: reflejan la posición social ajena a los éxitos y beneficios que promete el sistema. La risa se transforma en un bálsamo que permite resistir los embates del capitalismo y que nace de una lectura crítica de las condiciones histórico-contextuales en la que los sujetos están insertos. La burla a la moral castiza se realiza desde la herida.

El sistema político-económico neoliberal reproduce una desigualdad económica profunda entre quienes habitan el territorio nacional. En las crónicas de Lemebel, aquellos que se encuentran ajenos a los beneficios del orden implantado por la dictadura recurren a estrategias de resistencia diversas, entre ellas la violencia física directa. En relación con los actos en los que se involucran las barras bravas cuando visitan los barrios acomodados de Santiago:

Es así que cada confrontación deja como resultado una estela de palos, piedras y vidrios rotos al paso atronador de a La Garra Blanca y Los de Abajo; dos sentimientos de la hinchada pelotera que aterrorizan el relax de los hogares de buena crianza con los ecos mongoles de la periferia. (“Baba de caracol en terciopelo negro” 50)

Las crónicas relatan la violencia como una respuesta legítima a las condiciones de desigualdad estructural que reproduce el sistema. El descontento de los marginados se sublima en una agresión primitiva que tiene como objetivo la destrucción de los símbolos de la desigualdad económica. Los hogares de buena crianza reciben los ataques de las barras nómades que transitan desde la periferia a los territorios de

privilegios. Con palos y piedras, los barristas se enfrentan a las estructuras de acero y cemento que se sostienen provocativas frente a ellos. Así, la violencia se alza como una respuesta indeseada que saca a los sujetos marginales de la aceptación pasiva de la subordinación.

El fútbol constituye un sistema de significados donde los hombres heterosexuales reafirman su masculinidad. Ha sido un deporte históricamente monopolizado por hombres, desde quienes participan en el juego hasta la hinchada de los distintos equipos. Sin embargo, el carácter homosexual de este sistema de relaciones es utilizado irónicamente por Lemebel para fisurar el discurso masculinista mediante la inserción de corporalidades disidentes. En relación con lo que ocurre en las gradas:

A pesar del calor que cosquillea en la gota resbalando por la entrepierna ardiente, a pesar del pegoteo de torsos desnudos mojados por la excitación, los chicos se abrazan y estrujan estremecidos por el bombazo de un delantero que mete pelota rajando el himen del ano-arco. Entonces el gol es una excusa para sobajearse encaramados unos sobre otros, en la ola afiebrada que trepa las rejas que protegen la cancha. (“Cómo no te voy a querer” 52-53)

Lemebel ubica provocativamente la figura del homosexual en el sistema de relaciones heterosexuales que se entreteje como discurso alrededor del fútbol, con el fin de desestabilizar el ritual de masculinidad sacralizada que constituye (Guerra 2000 87). Este movimiento implica un proceso de resignificación que permite romper con los procesos de alineación funcionales al neoliberalismo y dar paso al reencuentro de

las corporalidades en el placer. La ardiente genitalidad del hincha toma el protagonismo desde las gradas, así como los cuerpos excitados y empapados de sudor. El gol se transforma en excusa para el encuentro homoerótico y el espectáculo en su metáfora, movimiento que confirma la superposición que realiza el relato entre el balón traspasando la línea de meta y la penetración anal homosexual.

En el relato de la jugada de un centro-delantero ocurre una superposición similar. El pasaje da cuenta de cómo “el estadio estalla cuando un centro-forward zigzaguea la bola por la entrepierna, apenas la roza, la puntea, la baila en la pelvis, al pecho, la goza cabeceando y zoom mete cuerpo y balón en el hoyo del arco (“Cómo no te voy a querer” 56). Si bien los movimientos del jugador refieren –en un primer nivel– a los que realiza en la conducción del balón, también representan los movimientos cadenciosos de quien participa en un encuentro sexual homosexual. El movimiento de la pelvis sugiere la penetración, gesto que promueve el goce de quien lo realiza. El punteo refuerza la idea y el gol, nuevamente, significa en un segundo nivel la penetración anal homosexual. De esta forma, los pasajes se constituyen como relatos a doble voz que permiten la emergencia de un discurso contrahegemónico.

En los pliegues de la ciudad olvidados por el neoliberalismo subsisten espacios de resistencia política que permiten remontar la memoria. En “Escualos en la bruma” aparecen los baños de placer, lugar de distensión y encuentros sexuales inalterable frente al paso del tiempo, “[como] si en ese lugar de nomeolvides no hubiera pasado la guerra” (61). Mediante el relato del retorno de un exiliado político a estos baños, las crónicas establecen un vínculo entre la disidencia sexual y el acto de resistencia política que implica el remontar la memoria:

Así, frente a la puerta, tuvo que hacerse cargo de veinte años de ausencia lejos de este lupanar a vapor. «Hacía tanto tiempo que no lo veíamos por aquí». Lo sorprendió el viejo del mesón, igual de viejo, con el mismo tonito perverso, como si hubiera sido ayer ese día 11 de septiembre cuando los bazucas a La Moneda lo pillaron ensartado en el palomo blanco que era su compañero de liceo. (62)

Los baños de placer se muestran resistentes a los embates de los militares y los avances del neoliberalismo. Estos espacios preservan redes de memoria significativas que se tejen intrincadas con los encuentros sexuales disidentes a los que da cobijo. Los sujetos que vuelven del exilio se reconocen en función de un placer compartido que tiene la capacidad de reconectar los circuitos destruíos y negados por los militares. La voz perversa del recepcionista permite al hombre remontar la memoria y acceder a los recuerdos del 11 de septiembre y el bombardeo de La Moneda, vivencias vinculadas de forma inseparable al encuentro sexual con su compañero de liceo veinte años atrás. Así, la disidencia sexual adquiere un carácter profundamente político, en la medida que permite remontar a contracorriente la violencia de los hechos legitimados por los discursos nacionalista, católico y neoliberal.

El discurso militar reprime la experiencia sensitiva de los cuerpos para producirlos dóciles y funcionales al neoliberalismo. En “Lagartos en el cuartel” Lemebel denuncia como el orden castrense reproduce sujetos obedientes mediante cortes de pelo idénticos, la disposición matemática de los reclutas para desfilar y castigos físicos frente a toda desviación (81). En el discurso militar la disciplina y la

obediencia funcionan como sinónimos de eficacia, no hay gasto de energía sin utilidad. La masturbación está sujeta a una estricta prohibición debido a que pone en movimiento energía que se consume sobre sí misma. Por ello, a los militares se les obliga a “dormir con las manos afuera para que nadie se toque la diuca” (77). Sin embargo, las crónicas destacan como cada mañana los militares despiertan con notorias erecciones (77), poniendo el acento en los mecanismos de desplazamiento que fisuran los discursos hegemónicos para expresar lo reprimido.

En “Lagartos en el cuartel” Lemebel trabaja las fisuras del discurso militar para dar cuenta de comportamientos homoeróticos que se expresan a pesar de la represión. Al igual que frente al fútbol como institución, posiciona la figura del homosexual para desestabilizar la clausura masculina de las fuerzas armadas (Guerra 2000 87). Este movimiento desarticula la producción de cuerpos dóciles y posiciona la disidencia sexual como una manifestación político-identitaria contestataria. Los textos relatan como a pesar de la vigilancia existen “Formas de salvataje medio del apuro, conexiones fraternales que se anudan a pesar de la vigilancia y la piedra lumbre” (81). Una cercanía que se traduce en “Acercamientos y manoseos bajo los estandartes como formas de soportar el encierro, la castidad y el bigotito burlesco del teniente que trapea el suelo con los reclutas y ellos” (81). Así, los sujetos se re-encuentran y re-conocen en el placer impropio, reconstituyendo la experiencia sensual que los reconecta con su cuerpo, con los otros y con el entorno.

Las crónicas urbanas integran diálogos que representan la voz disidente de los sujetos subalternos. Además de desarticular cualquier pretensión de hegemonía textual, los intercambios permiten contrastar las miradas hegemónicas y contrahegemónicas en

torno los cuerpos. Utilizando la ironía, el autor construye un diálogo que evidencia el modo en que actúan los sujetos de acuerdo con el principio del placer:

¿Te calienta la tele?

(Aspiración profunda). ¿Qué onda?

Los videos porno, por ejemplo.

Chiss, pero pa' eso tenís que tener un pasapelículas y una mina, y una casa, porque en los hoteles tampoco te dejan entrar por menor de edad.

[...]

¿Te masturbas frente al espejo?

¿Qué onda?

[...]

¿Te gusta mirarte?

Bueno, igual paso con la pierna tiesa. Me dicen el pate palo.

¿Te gusta Madonna?

(Chupada). Súper rica la rica, si la tuviera aquí...

Pero está en la tele.

Sí, pero no se lo voy a aponer a la tele.

¿Entonces?

(Conteniendo el humo). Sabís que de tanto hablar...

¿Qué?

Se me paró el ñato, estoy dura... Mira, toca.

...

Apaga la grabadora y güeá.

(Corte). (“Barbarella clip” 86)

Las preguntas del entrevistador indagan en la identidad sexual del entrevistado. El texto ironiza sobre lenguaje de los jóvenes y su relación con los medios de comunicación de masas, mientras el diálogo va develando su comportamiento sexual: el consumo de películas porno, costumbres al masturbarse y atracción por los modelos femeninos partícipes del mercado neoliberal. Y si al principio sus respuestas no superan los límites de la heteronorma, el desborde ocurre al final: él personaje cuenta a su interlocutor que la conversación lo ha excitado –habla de su erección– y le pide que apague la grabadora. El silencio del interpelado es la única respuesta. De este modo queda en evidencia que el comportamiento del sujeto responde al principio del placer, sus comportamientos se ajustan a las sensaciones placenteras que lo recorren y no roles preestablecidos.

Ante el culto a los cuerpos jóvenes, inmutables e hipersexualizados que promueve el neoliberalismo las crónicas contraponen corporalidades surcadas por cicatrices. Los relatos urbanos exponen la herida como una marca que distingue lo latinoamericano, en tanto signo de los violentos procesos de colonización a los que el territorio a estado sometido a lo largo de la historia. La cicatriz aparece como una marca de clase que deja en evidencia el carácter subordinado de quienes la portan, así como la resistencia –y resiliencia– que demuestran frente a los procesos de asimilación cultural:

Le pintaron un traje de baño a rayas de la belle époque, con mangas y a media pierna y ella aceptó divertida. Solamente sus grandes ojos párvulos se anegaron

cuando le prohibieron bañarse, para que no se le saliera la pintura. Por eso se acomodó en una roca con la copa en la mano y se quedó mirando la línea espumosa del horizonte. Viendo más allá que los cientos de ojos que la rodearon en la playa. Un desfile de pupilas sucias recorriendo sus pliegues, sus hendiduras, su deslavada geografía sudamericana, las cicatrices borrosas en la coraza de un barco mujer con un deseo intacto. (“La Babilonia de Horcón” 43)

El traje de baño de la *belle époque* refiere directamente al periodo de la historia europea caracterizado por la expansión imperialista, capitalista y la fe en la ciencia como el método para comprender la realidad. La corporalidad marginal queda velada por esta serie de significados, una capa de maquillaje que oculta los signos de subordinación y que confirma un proceso de asimilación ideológica. Sin embargo, falla al ocultar los pliegues, hendiduras y heridas de un territorio que se constituye en el violento encuentro con los dominadores y que excede en sus significados sus pretensiones. Tras el gesto de apropiación cultural se desborda la deslavada geografía sudamericana, un territorio que a pesar de los embates se alza como barco acorazado que mantiene un deseo intacto.

Las crónicas urbanas exponen el censo como una herramienta que forma parte del aparato ideológico de Estado. En este sentido, es un instrumento de medición que no se limita a describir, sino que reproduce el ordenamiento político-económico neoliberal. En “Censo y conquista”:

[El censo es una] radiografía al intestino flaco chileno expuesta en su mejor perfil neoliberal, como ortopedia de desarrollo. Un boceto social que no se

traduce en sus hilados más finos, que traza rasante las líneas gruesas del cálculo sobre los bajos fondos que las sustentan, de las inalámbricas clandestinas que van alterando el proyecto determinante de la democracia. (111-112)

El carácter estructural de la desigualdad social queda difuminado detrás de cifras que articulan un discurso de crecimiento macroeconómico. La pobreza (que representa el instrumento de medición) se posiciona en la base de esta construcción, pues en su nombre emergen las promesas políticas de superación, mejora en los ingresos y mayor calidad de vida. Todo lo anterior eludiendo el hecho fundamental de que la pobreza no puede ser erradicada por el sistema neoliberal porque este la reproduce. Así, los sujetos que crecen a la sombra del sistema de libremercado se transforman en carne de cañón de un discurso que sustenta los privilegios de clase.

Frente al discurso económico neoliberal el escritor propone modos de resistencia que beben de las acciones descolonizantes del indigenismo. De modo similar a cómo los nativos resistían los actos de apropiación simbólica por parte de los colonizadores, los sujetos subalternos resisten la reducción –y asimilación– de sus experiencias vitales a los a las cifras del censo:

Acaso herencia prehispánica que aflora en los bordes excedentes, como estrategias de contención frente al recolonizaje por la ficha. Acaso micropolíticas de sobrevivencia que trabajan con el subtexto de sus vidas, escamoteando los mecanismos del control ciudadano. Un desdoblaje que le sonríe a la cámara del censo y lo despide en la puerta de tablas con la parodia educada de la mueca, con un hasta luego de traición que se multiplica en ceros

a la izquierda, como prelenguaje tribal que clausura hermético el sello de la inobediencia. (112-113)

Las corporalidades marginales evaden la violencia productiva de la encuesta mediante una puesta en escena. Por el periodo que dura el censo, los sujetos representan una parodia frente al encuestador y se burlan de la representatividad de las cifras que desde allí emergen. En definitiva, performan un montaje transitorio para resistir a los procesos apropiación y representación simbólica que les impide una existencia política plena y una voz propia. La puesta en escena constituye una estrategia de resistencia frente al proceso de asimilación que despliega el discurso económico.

Los sujetos marginales construyen modos de organización para alcanzar los beneficios materiales de los que los excluye el neoliberalismo. Las crónicas de Lemebel describen dos estrategias con las que alcanzan este objetivo. La primera corresponde al intercambio de productos fuera del marco de la legalidad y la segunda a la puesta en circulación de versiones no originales de los mismos:

Bajo una poética contorsionista del contrabando y la coima se atenúa el impacto neoliberal de los pobres. Se permea cierta justicia social en los sectores de menos ingresos que acceden al súper computador a mitad de precio, un poco abollado pero intacto. Movidas brujas que escabullen la normativa legal del impuesto, zigzagueando la política económica en los engranajes de un rateo fenicio del plagio, el gato por libre, y también la pieza auténtica que es una lotería si aparece bajo el sarro de los desperdicios. (“Violeta persa, acrílica y pata mala” 147-148)

Frente a las empresas transnacionales los sujetos subalternos proponen formas de intercambio descentralizadas como la feria. En ellas los productos obtenidos de contrabando entran en circulación, evadiendo de paso los impuestos correspondientes. De esta forma los precios disminuyen y los productos se vuelven una opción real para los interesados. Lo mismo ocurre con los objetos que son imitaciones de los originales.

La reelaboración subversiva e irónica de relatos fundacionales de la cultura cristiano-occidental opera como una estrategia de resistencia en las crónicas del escritor chileno. Lemebel toma la narración del nacimiento de Cristo e introduce en él la figura del *cola* para denunciar el lugar subalterno que ocupan las sexualidades disidentes en el orden hegemónico. Específicamente, la invisibilización de las mujeres y las identidades no-binarias a partir de la heterosexualidad obligatoria. Con cierta amargura y desesperanza, “Lucero de mimbre en la noche campanal” recurre el relato de los reyes magos para denunciar que la promesa de desarrollo económico –buena nueva que se sobrepone a la del cristianismo– es inalcanzable para los cuerpos que no se estructuran siguiendo la causalidad entre sexo, género y deseo:

Por eso se inventó un cuarto rey mago, que llegó meses después del nacimiento.
Un rey mago cola que no venía por fe, sino más bien a la copucha del mesías.
[...] Y aunque los pastores solidarios con el enviado alegaron que si había sobrevivido al fuego y a la lluvia de brasas, además de pegarse la carreta cruzando carreteras y desiertos con tacoaltos, tenía el derecho a presentar sus credenciales. Pero a pesar de esta defensa y los rebuznos del burro, la virgen se asomó disgustada entre las persianas y dijo «Pero cómo se atreve». Y cerró la

cortina sobre el visitante, que esperaba en la reja bajo el cielo enchispado de Belén. (156)

El homosexual se construye en un tiempo-espacio alternativos al del orden de relaciones imperante. Encarnado la figura de Artabán –el cuarto rey mago– las acciones del *cola* no se sostienen en el dogma (lo incuestionable) sino en el chisme (información que no se puede aceptar como verdad). Metonímicamente, el chisme remite a la boca, esta al habla y desde allí al conocimiento oralmente construido. Lemebel no solo piensa al homosexual en un tiempo-espacio diferente al heterosexual, sino que lo ubica en el centro de una forma de conocimiento que posiciona a la oralidad por sobre la escritura.

La figura del homosexual se vincula con la pluralidad de significados más que con la univocidad, lo que le otorga un carácter amenazante frente a un ordenamiento que busca la clausura de sentido. El homosexual es el *otro* frente al nosotros, el que cruza carreteras y desiertos desde un lugar indeterminado. Por otro lado, es la madre del mesías quien cierra la cortina y lo marca define inalcanzable, por ello “el cuarto rey mago tuvo que regresar en micro con el regalo bajo el brazo, jurando nunca más asistir a una fiesta sin ser invitado” (156-157).

La figura del travesti funciona como un punto de acceso a la realidad que opera en la contracara –el inconsciente– de la heteronorma. Lemebel se toma del brillo de su maquillaje, accesorios y vestimenta para denunciar su exclusión del marco de relaciones dominante. Para ello realiza una comparación entre los fulgores del travesti y el árbol de navidad como símbolo de una celebración religiosa asimilada por el neoliberalismo. El contrapunto que entre ellos realiza permite al escritor evidenciar las

dificultades que evidencia el travesti para llevar adelante una vida habitable más allá de los roles binarios que definen el campo de legibilidad de los sujetos:

Una loca que se confunde con los faroles púrpura del pino pascual. Una guirnalda humana de tacos y peluca que esta noche rumbea las aceras buscando un ángel perdido, que le cambie su perfume barato por una pluma de oro en el escote. Un travesti que de niño le pusieron Jacinto y como Jacinta le gritaban los otros niños, se pasó las pascuas esperando la muñeca que nunca llegó. Pero él nunca quiso una muñeca, más bien él quería ser la muñeca Jacinta y tener el pelo platinado y largas pestañas de seda para mirarse en el espejo roto del baño. Contemplarse a escondidas con el vestido de la mamá y chancletear sus tacoaltos, que le bailaban en sus «piececitos de niño» raro, de princesa de arrabal que la besó el príncipe y se convirtió en rana, araña peluda o cucaracha que nunca fue invitada al pesebre. Y tuvo que mirar de lejos el carnaval dorado del nacimiento. (155)

Si bien los fulgores del travesti y la navidad se confunden, la celebración no le produce disfrute. La buena nueva constituye una burla cruel para quien se encuentra marginado de los beneficios del sistema económico. Al situarse más allá de los límites de la inteligibilidad su condición humana se diluye y adquiere rasgos monstruosos: *rana, araña peluda o cucaracha*. Sujeto a-normal, las crónicas de Lemebel describen al travesti como una figura discriminada y perpetuamente marginada del ámbito social, una identidad que ve la celebración de la navidad como una manifestación completamente ajena.

Conclusiones

La finalidad de esta investigación fue analizar la construcción del cuerpo marginal como espacio de disidencia político-identitaria en tres textos literarios escritos durante la dictadura y postdictadura chilena, considerando la voz narrativa como un recurso ineludible para comprender su configuración: *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit, *Óxido de Carmen* (1986) de Ana María del Río y *La esquina es mi corazón* (1995) de Pedro Lemebel.

Lumpérica fue etiquetada de críptica por muchos de los críticos literarios del periodo en que fue publicada (Brito 115). Sin embargo, y como se ha comprobado a lo largo de este trabajo, su carácter enrevesado no solo descansa en el temor a desatar los mecanismos represores de la dictadura, sino también en el deseo por desarticular los restrictivos discursos de los militares en torno a lo posible. La novela realiza un desmantelamiento progresivo de los cimientos de la lengua, con el fin de romper con la univocidad que se le atribuye como rasgo necesario. Además, le otorga protagonismo a lo marginal en la figura de L. Iluminada.

Diamela Eltit identifica y reelabora los discursos hegemónicos que operan en el contexto de dictadura, profundizando en la violencia con la que actúan sobre los sujetos. En *Lumpérica*, el discurso nacionalista es objeto de especial atención, lo que queda manifiesto al analizar la represión que sufre L. Iluminada. La plaza pública transita de espacio comunitario de expresión política a cuadrante sitiado que cobija las acciones del aparato represivo del Estado: el lacerado cuerpo de la protagonista remonta al dolor de las víctimas de los militares. Del mismo modo, la electricidad que

alimenta el cuadrante remonta a los cuerpos torturados en nombre de la patria. Finalmente, el letrero luminoso sintetiza la progresiva influencia que tiene sobre los sujetos la publicidad. Encarnando el aparato ideológico de Estado, otorga visibilidad a los sujetos en los términos de un sistema económico profundamente capitalista.

Óxido de Carmen acude al discurso de *doble voz* para representar las violentas condiciones del contexto dictatorial. Mientras en la superficie del texto se desarrolla una historia privada, el amor –prohibido– de dos jóvenes hermanos, en un segundo nivel de significación se expresa un conflicto político: la resistencia de la clase aristocrática a perder sus privilegios (Lagos 211). Carmen encarna al sujeto marginal que, en una sexualidad desbordante, genera significados múltiples, simultáneos y excesivos que cuestionan la viabilidad de la clausura endogámica de la familia. Finalmente, la represión que ella sufre y la que despliegan los militares en dictadura convergen en una justificación similar: la violencia es un acto necesario para salvar a un grupo humano frente a la amenaza de un *otro*.

Tras las acciones represivas que recaen sobre la protagonista aparecen los tres discursos en los que la dictadura encuentra legitimación: el nacionalista, el católico y el neoliberal. En el caso del primero, son las acciones de Malva las que lo encarnan. La mujer vela por mantener la clausura endogámica de la familia –pureza de sangre– e intenta contener el avance del *otro*. Para justificar sus acciones recurre al discurso católico: Malva actúa sobre Carmen para *limpiar* su conciencia y su cuerpo del pecado. Sin embargo, el verdadero objetivo es eliminar la amenaza que en su exceso representa, rompiendo el vínculo de la protagonista consigo misma, con los otros y con el mundo, a través de la supresión de sus sentidos (y del propio placer).

El discurso económico no muestra una especial preponderancia en *Óxido de Carmen*, al menos no con evidente protagonismo. Sin embargo, las sanciones previas a la violenta represión de Malva buscan que la joven protagonista se ajuste al modelo femenino que promueve el pujante discurso neoliberal: una mujer que participe del campo laboral, pero asumiendo tareas y funciones que perpetúan su subordinación. Es por esto que su abuela insiste en que aprenda nociones básicas de contabilidad.

Los relatos de *La esquina es mi corazón* se caracterizan por posicionar la figura del sujeto marginal en el centro, reemplazar la imagen del narrador-sujeto por la cámara como encuadre narrativo y relatar los acontecimientos utilizando un lenguaje cargado de ironía (Guerra 2000 82-84). Estos recursos escriturales permiten profundizar en el carácter político de la obra de Lemebel: visibilizar el lugar que ocupa el sujeto marginal en el entramado neoliberal, utilizando un lenguaje excesivo para subvertir los significados unívocos. Lemebel denuncia el vínculo entre género y posición social recorriendo (y recurriendo a) la geografía de Santiago, una ciudad forjada progresivamente bajo la influencia del neoliberalismo y que representa en su trazado la asimetría constitutiva del modelo.

En el conjunto de relatos de Pedro Lemebel se aprecia como los discursos católico y nacionalista se repliegan frente a la creciente influencia del neoliberal en la configuración de los cuerpos. La publicidad en general, y la televisión en particular, juegan aquí un papel gravitante, en tanto constituyen soportes por donde circulan los mensajes que modulan y perpetúan la producción de cuerpos heterosexuales, dóciles e hiperestésicos. Frente a estos cuerpos alienados, Lemebel posiciona la figura de *la loca*, afirmando el principio del placer como guía de sus comportamientos. Mientras los

discursos que promueven la heterosexualidad funcionan cristalizando el deseo unidireccional y la apropiación del otro, los cuerpos *otros* invitan al re-encuentro y reconocimiento en el placer.

Al comparar la presencia, función y alcances que tienen los discursos hegemónicos en las obras analizadas, y considerando el contexto histórico como marco interpretativo, es posible notar diversas particularidades en los textos. En *Lumpérica* y en *Óxido de Carmen* hay una marcada presencia del discurso nacionalista que se expresa en los personajes que reprimen a las corporalidades disidentes: en el primer caso, el Luminoso y el cuadrante de la plaza pública sobre L. Iluminada; en el segundo, Malva sobre Carmen.

En la novela de Eltit las referencias a la tortura son recurrentes, con el sometimiento físico y la electricidad como los métodos que obligan a remontar la memoria de la dictadura. La escritora delinea con especial precisión los alcances de la publicidad sobre los cuerpos: la luz –publicitaria– del Luminoso determina la legibilidad de los sujetos. En *Óxido de Carmen* el discurso católico entra en sinergia con el nacionalista, ambos convergen en un examen de conciencia que permite someter la voluntad –y amenaza– que el *otro* representa. Cabe señalar que el discurso católico también está presente en *Lumpérica*, pero bajo la reapropiación performativa que L. Iluminada realiza de la pasión de Cristo (Castro-Klarén 105).

Las crónicas de Lemebel apuntan a la publicidad como uno de los factores determinantes en la constitución de la(s) subjetividad(es) del sistema neoliberal. En este sentido, subrayan la influencia del aparato ideológico de Estado en el control de los cuerpos. Es importante la influencia de la publicidad es anticipada por Eltit en

Lumpérica: el Luminoso –letrero publicitario– reproduce sujetos funcionales al sistema neoliberal.

Una de las diferencias fundamentales entre los tres textos analizados es la relación que construyen entre subjetividades disidentes, espacio y discursos hegemónicos. En *Lumpérica* el sujeto marginal se constituye en un lugar donde la libre expresión ha sido mutilada, así como el marco legal para generar la lucha política. Y si bien la plaza pública es un espacio abierto, la protagonista se encuentra sitiada, en referencia directa al toque de queda. En el caso de *Óxido de Carmen* los acontecimientos también se desencadenan en un espacio restringido, aunque esta vez cerrado: la casona de una familia que intenta perpetuar sus privilegios. Cabe señalar que en la novela de Eltit la lucha tiene un matiz heroico y afirma la posibilidad de un cambio radical, mientras que en el texto de Ana María del Río la muerte aparece como la única salida al conflicto entre *nosotros* y los *otros*.

Las crónicas de Lemebel presentan escenarios en su mayoría abiertos. Y mientras que en *Lumpérica* y *Óxido de Carmen* conforman límites de desplazamiento únicos y mínimos para los personajes (como un modo de representar la represión y persecución sofocante de la dictadura), en los textos de Lemebel el sujeto marginal se muestra en múltiples locaciones del Santiago neoliberal. El escritor expone las condiciones y locaciones que se conforman a contracara del progreso que promete el libremercado. El confinamiento no es ya un trazado perimetral arbitrario sino la realidad estructural de un sistema que genera desigualdad y que desconoce a las identidades no-heterosexuales, por constituir una aberración disfuncional a la lógica de consumo del capitalismo profundo.

L. Iluminada constituye un sujeto en tránsito, configuración que le permite significar –performáticamente– de formas múltiples y simultaneas, rompiendo de este modo con la pretensión de univocidad de los discursos de la dictadura. Frente a cuerpos conformados por significados clausurados, la novela posiciona un personaje cuya identidad se constituye en cambio permanente y que recurre al exceso de sentido como su principal arma en la deconstrucción del binarismo de género: L. Iluminada es mujer, mestiza y animal, todo en una simultaneidad irreductible. Del mismo modo, la figura del homosexual en Lemebel es una construcción enraizada en el contexto socioeconómico de postdictadura: el *gay* del escritor es *loca* y pobre, marginal al éxito que promete el neoliberalismo (Guerra 2000 87).

Los actos corporales de L. Iluminada conforman un discurso subversivo que solo adquiere total significación en función de las condiciones socio-políticas que desafía. Los modos de resistencia de la protagonista tienen relación directa con las medidas de represión que sufre al interior de la plaza pública. Es mujer y mestiza para desafiar a la estructura patriarcal en la que profundiza la dictadura; es animal indómito para remecer el cerco del estado de sitio. Es barroca frente a la pretensión de verdad con la que operan los militares, con el fin de demostrar que cualquier discurso monocorde es una apuesta arbitraria que responde a intereses ideológicos.

Los actos subversivos de L. Iluminada entran en sinergia con los recursos escriturales rupturistas de novela. Uno de los rasgos fundamentales de *Lumpérica* es la fragmentación del significante, recurso que le permite generar equívocos al momento de significar. También presenta hibridaciones que impiden su clasificación definitiva como novela: la incorporación de acotaciones –y secciones– propias de textos

dramáticos sostienen esta afirmación. Por otro lado, los múltiples relatos de un mismo acontecimiento se superponen (y hasta se contradicen) para diluir todo referente estable. Esta pluralidad de voces es una estrategia que cuestiona la validez de los relatos monocordes.

Al igual que en la obra de Italo Calvino, las crónicas de Lemebel evidencian ciertos recursos escriturales que profundizan en el discurso subversivo que se construye desde los cuerpos marginales. Entre ellos la dilución del sujeto-narrador, lo que le permite sortear el carácter privado del testimonio para poner el acento en los acontecimientos mostrados. Lemebel devela los sujetos y situaciones que la heteronormatividad oculta, lo que profundiza en el carácter político-contestatorio de sus textos. Finalmente, la apropiación y reelaboración subversiva de la crónica histórica le permite poner en el centro del relato al sujeto marginal: lo heroico es sustituido por lo desplazado, lo negado, lo secundario en el relato oficial.

Carmen encarna la resistencia político-identitaria en *Óxido de Carmen*. A través de sus actos corporales, el personaje desafía el discurso nacionalista que encarna tía Malva. Al igual que L. Iluminada y la *loca* de Lemebel, la protagonista de la novela se alza desde su posición de subordinación en el sistema de relaciones de clase y género: mujer y pobre, expone provocadoramente su desbordante sexualidad para desestabilizar –en su exceso– la clausura de sentidos que pretende la familia aristocrática. Siguiendo el principio del placer, deslegitima el deseo heterosexual y la consecuente estructura en la que la mujer ocupa la posición de subordinación.

El destino fatal de Carmen ilustra las consecuencias de los actos subversivos en un contexto altamente represivo. La violencia implacable que Malva ejerce sobre la

protagonista desemboca en su muerte, acontecimiento que trasluce una visión pesimista de la novela con respecto al porvenir del país. Al contrario de la obra de Diamela Eltit, la disidencia político-identitaria en el texto de Ana María del Río pareciera no vislumbrar una salida.

En síntesis, los textos en estudio evidencian modos de resistencia político-identitaria particulares. L. Iluminada encarna un personaje que lucha *contra y a pesar de* la violencia que recae sobre ella. En las crónicas de Lemebel la *loca* aprovecha los pliegues de la ciudad neoliberal para desatar una sexualidad impropia y transgredir el orden imperante. Carmen encarna una identidad disidente sometida por la fuerza, deslindando con la memoria de quienes encontraron la muerte en manos de los militares. Sin perjuicio de esto, las tres figuras encuentran en el placer el territorio donde pueden re-conocer(se) y re-construir(se), entretejiendo concepciones contrahegemónicas de sujeto y comunidad.

También presentan estrategias escriturales que desafían la clausura de sentido que persiguen los discursos hegemónicos. En *Lumpérica* destaca la manipulación del significante para promover significados multívocos y equívocos. En *La esquina es mi corazón*, la apropiación y reelaboración de un género discursivo histórico para otorgar relevancia al sujeto marginal, además de una escritura barroca que sobrecarga el texto de significados. En *Óxido de Carmen*, la narración a *doble voz* que permite la emergencia de un segundo nivel de significados, en donde dialogan texto contexto dictatorial.

Una de las principales limitaciones del trabajo fue la amplitud del corpus estudiado. Si bien esto responde a un criterio particular (la incorporación de textos

escritos en Chile durante la dictadura y la postdictadura por sujetos que ocupan una posición de subordinación en el entramado social), ampliar su número permitiría tener una panorámica más acabada de la relación entre cuerpo marginal, resistencia y neoliberalismo. En este sentido, una proyección interesante sería incluir obras de los *hijos* de quienes vivieron la dictadura como adultos, para determinar cuáles son los ideales –o imaginarios– de sujeto y comunidad que estos textos proponen.

Otra de las limitantes es la diversidad de formatos analizados. *Lumpérica* y *Óxido de Carmen* (aunque con matices y rupturas) se enmarcan en la categoría de novela, mientras los relatos de *La Esquina es mi corazón* constituyen crónicas urbanas. Integrar al análisis creaciones que utilicen otros recursos y formatos (como teatro, documentales y obras plásticas en general) permitiría esclarecer las variaciones que presentan los imaginarios de sujeto y comunidad que resisten las exigencias del modelo neoliberal.

Bibliografía

- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Bal, Mieke. *Teoría de la Narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Barrientos, Mónica. «Catografías quebradas y cueros marginales en la narrativa de Diamela Eltit.» *Debate Feminista* (2017): 18-32.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1995.
- Bernal-Meza, Raúl. «Evolución histórica de las relaciones políticas y económicas de Chile con las potencias hegemónicas: Gran Bretaña y Estados Unidos.» *Estudios Internacionales* (1996): 19-72.
- Brito, Eugenia. «La narrativa de Diamela Eltit: Un nuevo paradigma socio-literario de lectura.» Brito, Eugenia. *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio, 1994. 111-142.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- . *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- . *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2004.
- Carrillo, Juan José. «El neoliberalismo en Chile: entre la legalidad y la legitimidad. Entrevista a Tomás Moulián.» *Perfiles Latinoamericanos* (2010): 145-155.
- Castro-Klarén, Sara. «Escritura y cuerpo en Lumpérica.» Lértora, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993. 97-110.
- Cuevas, Hernán. «Discurso militar e identidad nacional chilena.» *Polis* (2014): 1-27.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of gender (Theories of representation and difference)*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- del Río, Ana María. *Óxido de Carmen*. 1986. Barcelona: Del Bronce, 1998.
- Eagleton, Terry. *Ideología: una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Echeverría, Bolívar. «Queer, manierista, bizarro, barroco.» *Debate Feminista* (1997): 3-8.

- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. 1983. Santiago: Seix Barral, 2012.
- . *Un territorio de Zozobra: Entrevista con Diamela Eltit* Claudia Posadas. 2003.
- Escobar, Manuel. «Cuerpo y subjetividad en Latinoamérica: resistencia a la cultura somática del capitalismo.» *Nómadas* (2015): 185-199.
- . «La politización del cuerpo: Subjetividades Trans en resistencia.» *Nómadas* (2013): 133-149.
- Foucault, Michael. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Freire, Marla. «La insurrección del cuerpo en dictadura. La influencia de Diamela Eltit y Pedro Lemebel.» *Revista Historia Autónoma* (2016): 133-147.
- Freud, Sigmund. *Obras completas: La interpretación de los sueños* (primera parte). Volumen 4 (1900). Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Godoy, Carmen. «"No somos feministas". Género igualdad y neoliberalismo en Chile.» *Estudios Feministas* (2016): 871-889.
- Guerra, Lucía. «Estrategias discursivas en la narrativa de la mujer latinoamericana.» *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: PPU, 1992. 693-690.
- . «La ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel.» *Revista Chilena de Literatura* (2000): 71-92.
- Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (*Sexual Cultures*). New York: NYU Press, 2005.
- Isla, Pablo. «Dictadura militar y contrucción identitaria: La categoría "Mujer Chilena".» *Estudios de Políticas Públicas* (2017): 171-185.
- Jakobson, Roman. «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances.» Jakobson, Roman. *On Language*. Cambridge: Harvard University Press, 1995. 115-133.
- Jara, Isabel. «Editora Nacional Gabriela Mistral y clases sociales: Indicio del neoliberalismo en la retórica de la dictadura chilena.» *Historia* (2015): 505-535.

- Jeftanovic, Andrea. «Apetito y autoritarismo en Óxido de Carmen de Ana María del Río.» *Chasqui* (2014): 84-93.
- Klein, Eva. «La (auto)representación en ruinas: Lumpérica de Diamela Eltit.» *Iberoamericana* (2002): 19-28.
- Kornbluh, Peter. "Nuevo informe de cita de Agustín Edwards con el jefe de la CIA devela su rol clave en el Golpe". *Periodismo*. Santiago, 27 de Mayo de 2014.
- Lagos, María. «Familia, sexualidad y dictadura en Óxido de Carmen de Ana María del Río.» *Inti* (1994): 207-217.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*. 1995. Santiago: Seix Barral, 2017.
- . *La figura de Pedro Lemebel en el contexto de la nueva narrativa chilena*. Guillermo García-Corales. Mayo de 2005. 25-31.
- Lértora, Juan. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993.
- Ludmer, Josefina. «Las tretas del débil.» González, Patricia y Eliana Ortega. *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984. 47-54.
- Monsálvez, Danny. «Discurso y legitimidad: La Doctrina de Seguridad Nacional como argumento legitimatorio del Golpe de Estado de 1973 en Chile.» *Derecho y Ciencias Sociales* (2012): 111-129.
- Monsiváis, Carlos. «Pedro Lemebel: Del barroco desclosetado.» *Revista de la Universidad de México* (2007): 5-12.
- Morales, Leonidas. *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.
- Olea, Raquel. «El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit.» Lértora, Juan. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993. 83-95.
- Paniagua, José. «La frontera y la herida: Lumpérica de Diamela Eltit.» *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2014): 71-83.

- Pedraza, Zandra. «Las hiperestetas: principio del cuerpo moderno y fundamento de diferenciación social.» Viveros, Mara y Gloria Garay. *Cuerpo, diferencias y desigualdades*. Bogotá: Centro de Estudios Sociales, CES, 1999. 42-53.
- Preciado, Paul. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Simancas, 2002.
- Rich, Adrienne. «Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence.» *Signs* (1980): 631-660.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990 - 2010)*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2010.
- . «Tres funciones de escritura: Desconstrucción, simulación, hibridación.» Lértora, Juan. *Una poética de literatura menos: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993. 37-51.
- Showalter, Elaine. «La crítica feminista en el desierto.» Fe, Marina. *Otramente: lectura y escritura feminista*. México: Fondo de Cultura Económica - UNAM, 1999. 75-111.
- Spivak, Gayatri. «¿Puede hablar el subalterno?» *Revista Colombiana de Antropología e Historia* (2003): 297-364.
- Strassner, Veit. «La Iglesia chilena desde 1973 a 1993: De buenos samaritanos, antiguos contrahentes y nuevos aliados. Un análisis pitológico.» *Teología y vida* (2006): 76-94.
- Tessada, Vanessa. «El Día de la Mujer durante la dictadura. Una batalla por la memoria colectiva femenina. Chile, 1977-1989.» Palominos, Simón, Lorena Ubilla y Alejandro Viveros. *Pensando el Bicentenario: Doscientos años de resistencia y poder en América Latina*. Santiago: LOM, 2012. 199-221.
- Valdés, Teresa. *Las mujeres y la dictadura militar en Chile*. Material de discusión programa FLACSO. Santiago: FLACSO, 1987.
- Vargas, José. «Liberalismo, Neoliberalismo, Postneoliberalismo.» *MAD* (2007): 66-89.
- Walder, Paul. «La palabra circulante. Territorialización económica del lenguaje.» *POLIS* (2004): 1-19.

- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2006.
- Yamal, Ricardo. «El discurso alienado como denuncia: La narrativa de Ana María del Río.» *Revista Chilena de Literatura* (1988): 111-118.
- Zamora, Alberto. «La mujer como sujeto de la violencia de género durante la dictadura militar chilena: apuntes para una reflexión.» 13 de 03 de 2008. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. 05 de 11 de 2018
<<https://journals.openedition.org/nuevomundo/27162>>.