

October 2016

Espacio, movimiento y afecto en Lumpérica y Vaca sagrada, de Diamela Eltit

Alberto Lopez Martin

Davidson College, [alopezmartin@davidson.edu](mailto:alopezmartin@ davidson.edu)

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>

 Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Lopez Martin, Alberto (2016) "Espacio, movimiento y afecto en Lumpérica y Vaca sagrada, de Diamela Eltit," *Dissidences*: Vol. 7: Iss. 12, Article 1.

Available at: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol7/iss12/1>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized administrator of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact jmontgom@bowdoin.edu.

Espacio, movimiento y afecto en Lumpérica y Vaca sagrada, de Diamela Eltit

Abstract / Resumen

En este trabajo analizo dos de las novelas más significativas de la autora chilena Diamela Eltit, *Lumpérica* y *Vaca sagrada*. Presto especial atención a la forma en que la autora plasma en su prosa el uso del cuerpo como significante y la conceptualización del lenguaje como espacio, al tiempo que apporto ejemplos textuales de la noción de zonas de dolor, acuñada por la propia Eltit. Si bien la crítica se ha referido a sus novelas como ficciones elusivas de su cualidad representativa, ningún trabajo hasta la fecha las ha estudiado desde la teoría no-representacional de Nigel Thrift, sumamente relevante por el modo en que conecta prácticas espaciales, políticas y afectivas. Apoyándome en las propuestas de Thrift, argumento que el poder subversivo de la escritura de Eltit radica fundamentalmente en una exploración material de la experiencia; que dicha experiencia, lejos de resultar en pura experimentalidad formal, produce una escritura intensamente emocional, y que las dificultades del sistema simbólico del pinochetismo para mediar en esta emocionalidad - esto es, para atribuirle un significado- la convierten en una herramienta política subversiva de instrumentalización del dolor: algo que, en palabras de Brian Massumi, supondría recobrar el cuerpo "que siente" frente al cuerpo "que tiene sentido".

Keywords / Palabras clave

Diamela Eltit, Narrativa, Performance, Afectos, Teoría no-representacional

Espacio, movimiento y afecto en *Lumpérica* y *Vaca sagrada*, de Diamela Eltit

La opresión física y simbólica que caracteriza al espacio urbano bajo el régimen pinochetista constituye una preocupación recurrente en la escritura de la chilena Diamela Eltit, así como el modo en que los cuerpos que lo ocupan interaccionan con, y son conformados por, dicho espacio. Este interés entronca con su experiencia previa como artista visual y de performance, a través de la cual incorpora en sus novelas influencias del cine, el videoarte y otras disciplinas aledañas. Una característica o aspiración problemática de dichas novelas va a centrar la atención de este estudio: a saber, su persistente voluntad de presentar antes que representar, de elidir la cualidad mediadora de la escritura.

En palabras de Bernardita Llanos, la narrativa de Eltit "provides alternative positions for a woman protagonist for which fiction is conceived from a non-representational stand" (163). La ya abundante exégesis sobre su obra ha dado cuenta de ello a través de una variedad de enfoques, pero al parecer un aspecto crucial de dicha configuración espacio-material y de su vocación no-representacional ha permanecido desatendido. En mi análisis de la escritura de Eltit, centrado en las obras *Lumpérica* (1983) y *Vaca sagrada* (1991), me serviré de varios de estos estudios como punto de partida para tratar de compensar lo que entiendo como un déficit crítico: el tratamiento accesorio o residual del componente afectivo y emocional en la narrativa de la autora, a la postre fundamental para entender su aspiración de no-representacionalidad y valorar sus logros.

Lumpérica, primera novela de Eltit, relata las acciones de su protagonista, L. Iluminada, bajo el foco de un luminoso en una plaza cualquiera de Santiago de Chile. Durante la noche que la novela reitera una y otra vez -con todo tipo de variantes que no se atienen a linealidad alguna-, y en pleno toque de queda, este personaje marginal se expone a la mirada del *voyeur* ocasional -normalmente otras criaturas marginales, los "pálidos"- desplegando poses eróticas explícitas o autolesionándose. Por su parte, *Vaca sagrada* muestra una cierta continuidad procedimental y estilística de las obras más recientes de Eltit con su narrativa temprana. Siendo la primera novela

escrita por la autora tras la caída del Régimen Militar, *Vaca sagrada* consiste en una narración imposible de triángulos amorosos y somatizaciones de la represión pinochetista, presididas por una exploración temática de la mentira y lo abyecto. La novela ofrece la ilusión de una narración lineal en el sentido convencional, aunque dicha apariencia comienza pronto a desvanecerse; en palabras de Norat, "*Sacred Cow* culminates a series of novels that feature 'disruptive aesthetic strategies' associated with postmodernist literature and limited readership" (151).

Dos conceptos fundamentales para este trabajo están directamente relacionados con la dimensión no-representacional que según Llanos posee la producción literaria de Eltit, y son los de performance y performatividad. Robert Neustadt propone un análisis conjunto de tres obras de la autora que se encuentran íntimamente ligadas: el ensayo -Eltit evitó intencionadamente llamarlo performance- en que leía en un burdel un manuscrito de lo que tres años después sería *Lumpérica*, mientras se infligía cortes y quemaduras en brazos y piernas; el vídeo que recogió dicho ensayo, titulado *Zona de dolor I/ Maipú* (1980), nombre de la calle del prostíbulo, y, finalmente, la novela: en concreto el capítulo octavo, denominado "Ensayo General", donde se relatan los hechos.

Desde la interpretación de los tres como diferentes planos de una obra unitaria es, si cabe, más evidente que la performance está en la base de la prosa necesariamente fragmentaria, mixtura de técnicas cinematográficas, narrativas o poéticas que es *Lumpérica*. Gisela Norat explica que "in E. Luminata the body and writing are linked. Moreover, disfiguring the body reflects the mutilation of language in the text" (43). Independientemente de si se considera la performance de E. Iluminata en el sentido amplio de rango de comportamientos humanos, en el de interaccionismo simbólico -"a dramaturgical reading of social behaviour . . . which characterized social production as drama" (Thrift 125)-, o en el de producto artístico efímero, adoptaré aquí la definición de Thrift:

The metaphor of performance . . . refers to, and operates through, the enactment of events with what resources are available in creative, imaginative ways which lay

hold of and produce the moment; events are, performed more or less effectively as an infralinguistic transduction (124).

A la vista del carácter infralingüístico de cualquier performance, la afirmación de Llanos sobre la narrativa de Eltit remite a algunos problemas para el análisis crítico, el más obvio de los cuales es lidiar con la quimera de un discurso no mediado: los experimentos literarios más vanguardistas han evidenciado esta limitación al fracasar en su voluntad de trascender el dominio de lo simbólico y ser algo más que representación. Creo, no obstante, que es posible salvar parcialmente este obstáculo desplazando el interés desde lo que un texto es a lo que un texto hace, y aquí es donde radica la importancia de los afectos.

La siguiente dificultad se halla en la identificación y análisis de un fenómeno precognitivo, tan difícil de asir como es el afectivo; para Jo Labanyi, "To analyze a literary text in terms of affect would mean exploring the ways in which it offers forms of embodied knowledge" (230). Así como un enunciado performativo genera consecuencias extratextuales, el texto literario produce reacciones físicas en nosotros, nos vemos afectados por él; Sara Ahmed ofrece un buen ejemplo de ello al explicar que, en la combinación de determinados textos y circunstancias lectoras, basta con nombrar una emoción como la repulsión para suscitarla en el lector (92).

Lo expuesto viene a ampliar la interpretación fundamentalmente intratextual de Amanda Holmes sobre la performatividad en *Lumpérica*: "at times it recalls most accurately a written transcription of a modern dance" (121), y me lleva a plantear una idea extensiva de la performatividad de un enunciado. Todo texto literario sería performativo en la medida en que cumpla con el tercer componente de la tricotomía retórica clásica, *docere-delectare-movere*, esto es, en la medida en que (con)mueva a la audiencia -y con este paréntesis quiero enfatizar la doble acepción de la voz inglesa *to move*: mover y conmover-. El significado no podría reducirse a lo estrictamente simbólico: lo relevante es lo que una frase hace, no la frase como objeto verbal en sí.

El autor que más ha avanzado en esta dirección ha sido Robert Neustadt. En su análisis de *Lumpérica* llega a señalar que "It is crucial to interpret Eltit performatively -to read not only what she 'says' but what her work 'does'" (28). Efectivamente, y al contrario de lo que una parte de la crítica chilena le reprochó, la novela de Eltit no es pura experimentación formal o frívolo ejercicio de estilo; antes bien, su fragmentariedad y la experiencia caótica de su lectura apuntan directamente a la desestabilización del discurso hegemónico en una doble vertiente literaria y política.

Lo que sí resulta más difícil es llegar a esa conclusión, conceder a *Lumpérica* esa capacidad subversiva, eludiendo la mención al componente afectivo del texto; no por casualidad, Neustadt acaba en cierto modo reulando ante las dificultades subrayadas anteriormente y, después de anunciar la importancia de lo que el texto hace, retorna a una dimensión estrictamente simbólica para centrarse en *Lumpérica* como representación de una performance: "Incapable of escaping discourse, Eltit turns to the representation of spectacle as a means to clear performance space within representation" (29). Así, en este trabajo me propongo de algún modo continuar con el trabajo de Neustadt sobre *Lumpérica*, atendiendo a los efectos del texto en el lector; esto es, al modo en que el texto nos (con)mueve. Hablar del afecto como elemento movilizador, ya sea político o social, es redundante, pues afecto es potencia, permanente movimiento que, además, comporta cambios cualitativos impredecibles.

La noción de afecto es objeto de abundante teorización en la actualidad, habiéndose abordado desde perspectivas muy dispares¹. Este trabajo sigue la vertiente que Nigel Thrift calificó de naturalista² (177): una idea de afecto como relacionalidad en movimiento, de la que resulta una subjetividad en permanente cambio, "produced through the interaction between self

¹ Entre ellas cabe señalar la estrictamente neurobiológica, donde el hecho afectivo se concibe como la interacción y mutua influencia de procesos preconscientes -emociones- y conscientes -sentimientos-, y cuyo principal exponente es Antonio Damasio; o la psicoanalítica, reimpulsada por Eve Kosofsky Sedgwick y su revisión del trabajo de Silvan Tomkins, quien elaboró una tipología de nueve afectos básicos, dotados de mayor autonomía que las pulsiones freudianas, puramente fisiológicas.

² Esta concepción toma forma a partir de las elaboraciones de teóricos como Gilles Deleuze o Brian Massumi sobre el sistema de la *Ética* de Baruch Spinoza, quien por afectos entendía "las afecciones del cuerpo por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo": cuerpo que "puede ser afectado de muchas maneras, por las que su potencia de obrar aumenta o disminuye" (210)

and world" (Labanyi 223). Atiendo, pues, a las redes de interacción que las entidades corporales, insertas en un contexto sociohistórico y espacial determinado, establecen con su entorno y con entidades semejantes, y a la imposibilidad de que las partes salgan indemnes de tales encuentros: en diferente medida, todas afectan y se ven afectadas, modificadas. Concentrarse en la dimensión afectiva del espacio requerirá, en palabras de Nigel Thrift, "a cartographic imagination in order to map out the movement between corporeal states of being which is simultaneously a change in connectivity" (236). La preeminencia de esta conectividad al conformarse la práctica espacial³ justifica, por tanto, una aproximación afectiva a la narrativa de Eltit.

Los afectos son verdaderos motores de cambio sociopolítico; son una realidad abstracta y esquiva que escapa a la mediación paralizadora del orden discursivo. En efecto, y como explica Brian Massumi, "The idea of positionality begins by subtracting movement from the picture. This catches the body in a cultural freeze-frame" (3). La ausencia de una relación lógica, de principio, medio y fin, además de otros recursos empleados deliberadamente para confundir al lector, obligan a desplazar la atención hacia la forma en que la autora recurre al cuerpo de las protagonistas de *Lumpérica* y *Vaca Sagrada* como significante, así como a los procedimientos de conceptualización del lenguaje como espacio. El por qué Eltit optó por una escritura marginal y de difícil acceso viene dado en gran medida por las circunstancias de represión sociopolítica y cultural en el país durante el gobierno pinochetista; no obstante, preguntada por *Vaca Sagrada*, la autora dice escribirla evocando todavía un estado de terror. En esta misma línea, Norat subraya que "Chileans had lived with the junta's rethoric for almost two decades when the novel was published in 1991" (165). Conviene, por tanto, ser conscientes del contexto que determina este tipo de escritura y sus preocupaciones.

1. El grupo CADA frente al Apagón cultural y la (in)necesidad del distanciamiento crítico

³ Uso aquí el término en el sentido que le da Lefebvre, "social production and reproduction and the particular locations and spatial forms . . . a perceived space, which embodies the interrelations between institutional practices and daily experiences and routines" (Simonsen 6).

Tras el golpe de estado y la llegada al poder del general Augusto Pinochet en el año 1973, la tortura física y psicológica y las desapariciones se convirtieron en realidades cotidianas.

Adicionalmente, una prédica recurrente de valores patrióticos y católicos que promovían modelos bíblicos de comportamiento servía entonces para ocultar las dificultades económicas y otras penurias que acosaban a la población, a la vez que la censura resultaba en el llamado *apagón cultural*. La *Declaración de Principios*, documento publicado en 1974 y que pretendía justificar el mandato de la Junta Militar de cara al exterior, ofrece una síntesis del ideario pinochetista. El crítico Hernán Vidal lo describe así:

. . . a mythic discourse rooted in Scholasticism, at times reproducing the canonical language of the Spanish Reconquest . . . the document mentions 'human spirituality originating in God', 'the nation's soul', and 'our Chilean and Christian tradition', while it refers to the previous administration as responsible for 'the fall' . . . 'immoral' socialist government that 'does not recognize human sacredness' (Vidal en Norat 165).

Las represalias contra el gobierno anterior y sus partidarios favorecieron un estado de miedo generalizado y un repliegue de la actividad social desde los espacios públicos al ámbito privado: una suerte de *afasia colectiva* se adueñó del espacio urbano chileno, pues, como señala Norat, "during the years of the authoritarian rule, language became a precious as well as dangerous commodity, often coded, camouflaged in double entendres to communicate what could not be said directly" (29).

Sobreponiéndose a la censura y la depuración ideológica, dos grupos opuestos de artistas y escritores emprendieron una actividad intelectual contestataria: por una parte, la ortodoxia de intelectuales que abogaba por el realismo social como arma para combatir al régimen; por otra, la escena que dio en llamarse de Avanzada -traducción de *avant-garde* para eludir la confusión, y a la que pertenecía Eltit-, con una estrategia más ambiciosa en la que el lenguaje iba a adquirir un papel crucial: "Whereas the former privileged open protest and political testimony, the neo-avant-garde aspired to reformulate dominant cultural standards" (Neustadt 31).

Los artistas de Avanzada comprenden que el lenguaje del régimen no servirá para derribarlo: desconfían " . . . de todo lo dado por seguro o permanente; de lo aparentemente garantizado por una legalidad de sentido o por una normalidad de comunicación que se ha vuelto enteramente sospechosa por su trato complicitario con las fuerzas de reglamentación del orden" (Richard 3). Así las cosas, el cometido del artista es reformular los signos de una tradición fraudulenta, carente de legitimidad, que ha arrastrado al pueblo chileno a un presente ominoso. Richard habla de una "zona de catástrofe"; la dictadura militar es interpretada como el fracaso de un proyecto histórico de muy hondas consecuencias: la demolición "de todo el sistema de referencias sociales y culturales que . . . articulaba -para el sujeto chileno- el manejo de sus claves de realidad y pensamiento. Desarticulado ese sistema y la organicidad social de ese sujeto, es el lenguaje mismo y su textura intercomunicativa lo que deberá ser reinventado" (2).

El panorama social e ideológico del artista de Avanzada explica la dificultad de comprensión que entrañan sus obras, incluso sin tener en cuenta la razón más obvia y acuciante para una elaboración críptica del mensaje: "part of the cultural production . . . gave special attention to ambiguity in order to generate multiple readings that would sidetrack the repression of the Pinochet regime" (Llanos 165). Es conveniente, por tanto, remarcar el carácter profundamente político de la producción artística de esta escena. Su reinención imaginativa del lenguaje no lleva aparejado ningún ejercicio de escapismo, ni su experimentación formal, acusada de elitista por la ortodoxia, es en modo alguno autocomplaciente. Ejemplo de ello es el trabajo que desde 1979 llevó a cabo el grupo Colectivo de Acciones de Arte, o CADA, que contó con Eltit como destacada integrante.

Bajo la premisa de constituir una verdadera resistencia política, desarrollaron *performances* en las que el espacio urbano, más allá de funcionar como marco o escenario, adquiriría categoría de actante: así, en 1979 ejecutaban la pieza *Para no morir de hambre en el arte*, consistente en un desfile de camiones de leche que incidía en la falta de alimentos que padecían muchos hogares chilenos; más tarde, en 1984, el grupo salía cada noche a escribir en graffiti la leyenda NO+ por

las calles de Santiago, buscando que la gente participara completando la frase. Pero la ciudad no era el único escenario o lienzo que privilegió el grupo, muy consciente de las posibilidades expresivas del cuerpo: ". . . gestures, actions, physical pain, and pleasure of the body, this new language sought to overcome the fictional constructions produced by the dictatorship through the exposure of the marginalized body in public space" (Holmes 117). Así, el grupo CADA desarrolla un arte que obtiene su poder contestatario a través de ser profundamente expresivo y emocional, centrado en la materialidad corporal y espacial a la vez que en sus potencialidades.

Parece que las virtudes de esta escena no fueron inicialmente apreciadas por la ortodoxia de izquierda, partidaria de protestas abiertas y de una literatura del testimonio sin ambages; Hernán Vidal pone en duda la eficacia de las acciones de CADA y la narrativa experimental escrita por intelectuales afines, calificándola de "irresponsable distracción" e incidiendo en la necesidad de textos más accesibles para el conjunto de la población (Vidal en Neustadt 31). Lo que aquí se reproduce es, en realidad, la dicotomía entre una tradición crítica del distanciamiento, predominante en la cultura occidental desde la modernidad hasta tiempos muy recientes, y otra para la que la experiencia artística comporta necesariamente una dimensión catártica y emocional.

La tradición del distanciamiento se esfuerza en poner énfasis en la educación del espectador y desconfía de la identificación emocional, pues aún se tienen muy presentes los desastrosos efectos de la manipulación del emocionalismo acrítico a cargo de las ideologías fascistas. Como explica Karin Littau, de acuerdo a esta corriente "literature is no longer an object to be experienced (through our bodies), but an object of knowledge (for our minds); . . . signification not sensation . . . meaning not doing" (99). En el sentido inverso, los artistas de Avanzada procuran minimizar el impacto mediador del lenguaje apelando a la performatividad de sus textos; se centran en los resultados, los efectos que éstos generan, aquello que los textos hacen. Buscan la transmisión, casi podría decirse el contagio, de formas corporales de conocimiento; exploran, en definitiva, las posibilidades subversivas de lo afectivo.

2. Apuntes sobre movimiento y afecto. Posibilidades de una teoría no-representacional

Para continuar con la aproximación afectiva a los textos de Eltit quiero exponer algunas ideas de la teoría no-representacional de Nigel Thrift que resultan útiles para una lectura de las potencialidades de *Lumpérica* y *Vaca sagrada*. Vaya por delante que el objeto de sus enunciados no son inicialmente textos literarios; lo que Thrift se propone es estudiar la idea de performance en un sentido amplio, para elaborar "a poetic of the common practices and skills which produce people, selves and worlds". Su meta será "activating powers of invention and, especially, the invention of new means of occupying, usurping, and producing spaces and times" (112).

Thrift explica y define su proceder como "non-epistemic ontology-activity" (113); despreocupada de conceptos como verdad, objetividad o identidad, la teoría no-representacional apuesta por un enfoque donde lo que es viene dado precisamente por su estado de actividad y perpetuo movimiento. Plantea, por tanto, un desplazamiento del qué al cómo; un esfuerzo por entender el mundo -devenir constante, procesual y en continua reactivación- en términos de efectividad y no de representación (Kemp en Thrift 113). No pretendo sostener aquí que todas las sugerencias de Thrift, muchas de ellas pensadas para el análisis de la danza o el videoarte, sean aprovechables para este estudio, dadas las características del texto escrito. Por ello, me centraré sólo en aquéllas que resultan más evidentemente aplicables a *Lumpérica* y a *Vaca Sagrada* en su voluntad anti o pre-representacional.

En primer lugar, el autor alude a la necesidad de capturar "the onflow of everyday life" (5). El énfasis en el flujo y el movimiento corporal es característica compartida de las dos obras. Por una parte, la narración en *Lumpérica* se centra en detallar los gestos y acciones, la performance de la protagonista, E. Iluminada, desde cualquiera de los tres niveles narrativos que identifica Neustadt: por ejemplo, en el primer capítulo encontramos texto -guión de la performance-, textualización -el proceso de filmar la performance- y metatexto -crítica del material filmado- (36). Para ilustrarlo, el segundo nivel procedería así; nótese el recurso de Eltit a

la hipotaxis, el uso de frases extensas y de cierta complicación sintáctica que trata de transmitir una continuidad de la imagen en proceso:

Simultáneamente, la otra cámara la seguirá en un primer plano de su rostro tocando el suelo, con los labios ligeramente entreabiertos hasta que ella levanta su cara manteniéndola erguida por algunos segundos y violentamente la estrella contra el suelo, golpeando la zona de su frente que se raja dejando salir la sangre que de inmediato la bañará (18).

En *Vaca Sagrada* la narración presta similar atención a las acciones y los procesos corporales de la protagonista, con mención especial al leitmotiv fisiológico de la menstruación y a la herida, íntimamente relacionados. Además, y al igual que sucedía en *Lumpérica*, los procedimientos textuales contribuyen a una impresión de flujo y devenir. Por esto quiero introducir aquí la segunda proposición de Thrift para la teoría no-representacional, indisociable del énfasis en lo procesual: su carácter antibiográfico y pre-individual; en lugar de sujeto, la teoría se refiere a cuerpos materiales definidos por una cierta estabilidad en el tiempo, aunque constantemente sometidos a transformaciones, fruto de "a continuous and largely involuntary process of encounter, and the violent training that such encounter forces" (8).

Como decía, *Vaca Sagrada* presenta procedimientos textuales y narrativos que dismantelan cualquier posibilidad de linealidad argumental y congruencia, así como de individualización de sus personajes. En primer lugar, se dan cambios de narrador: la novela empieza con un breve primer capítulo lírico y enigmático, en una primera persona que parece tener continuidad a lo largo del segundo; en el tercer capítulo se introduce la tercera persona, conjuntamente con una trama separada sobre una mujer llamada Francisca. El capítulo quinto se proyecta retrospectivamente hacia la infancia de Sergio, uno de los dos personajes masculinos, y su relación con una compañera de clase llamada Francisca; retorna aquí la tercera persona narrativa, aunque frecuentemente interrumpida por diálogos fragmentarios entre Francisca y su abuela, seguidos de un texto parentético que parece ser una especie de monólogo interior de Francisca.

Más adelante, en el capítulo séptimo, Francisca toma la palabra en una primera persona que insiste en las obsesiones de la narradora respecto de la herida cegadora, la redención del sexo y la violencia o la figura autoritaria de la abuela; de este modo los personajes tienden a confundirse: Norat habla de una confluencia de Francisca y la narradora, incluso de Ana -la prima de esta última- con las otras dos, y explica que ". . . not enough is known . . . to form any significant profile . . . Characters remain elusive, in flux, identity is fluid, as if confounded with others, split, unstable at best" (155).

Por último, la fragmentariedad de la trama en *Vaca Sagrada*, compuesta de retales de historias deslavazadas, apunta en la dirección de que todo intento de construcción de significado desemboca en falsedad. Eltit juega con el lector manifestando sus intenciones a través de la narradora/protagonista, quien desde el principio insiste en su condición de mentirosa compulsiva: "Duermo, sueño, miento mucho" (11); pero lo hace, sobre todo, mediante la apariencia de narrativa lineal que crea al comienzo, generando unas expectativas de sentido a las que el lector, frustrado, renunciará paulatinamente. La apariencia experimental de *Lumpérica* ofrece unas coordenadas lectoras que *Vaca Sagrada* niega; sólo en el onceavo capítulo la narradora habla de empezar a escribir un texto que es posible identificar como la propia novela, y ahí se muestra clara en sus intenciones: "Había acordado que iría engarzando con suma precisión las partes de la fiesta para crear la ilusión de una trama verdadera" (187).

Las novelas de Eltit sirven para corroborar que un discurso con pretensión de coherencia no es menos engañoso que su texto, acaso más veraz a la hora de captar los laberintos de la significación y sus contradicciones. Richard sentencia, en relación a las fracturas sociales y comunitarias del Chile post-golpe, que "No queda historia (ni concepción de una historicidad trascendente) que no esté enteramente desacreditada por la revelación de cómo sus relatos son siempre trabajados por una narrativa del engaño" (4).

En resumen, resulta más evidente en *Lumpérica*, pero también en *Vaca Sagrada* es posible notar la preeminencia de lo que Thrift denomina cuerpo material, frente a la idea quimérica -y

manipulable- de una identidad del sujeto. Se observa un intento de reapropiación, por parte de las protagonistas/narradoras, de una expresividad corporal no mediada, lo suficientemente inestable como para escapar al arbitraje del discurso autoritario; una estrategia que no está exenta de consecuencias físicas devastadoras: "Physical violence, pain, pleasure, and reproduction are among the repertoire of experiences that the body goes through in Eltit's narrative" (Llanos 164). En este punto considero que el modelo de desplazamiento afectivo "cuerpo - (movimiento/sensación) - cambio" de Brian Massumi ayuda a desentrañar la estrategia que Eltit propone, tanto en un nivel puramente intratextual -las acciones de las protagonistas- como extratextual, al analizar el efecto de la lectura.

En dicho modelo se reproduce la secuencia por la que los cuerpos materiales optarían a un cambio sistémico; esto es, según la idea spinoziana, a una variación en su capacidad para afectar y ser afectados. Massumi indica que la tarea de mediación cultural que ejerce el poder dominante es una de interrupción entre movimiento y sensación, por lo que el cuerpo deja de "sentir" para empezar a "tener sentido", a significar. De forma retroactiva, el movimiento es sustituido por posicionalidad: "Signifying subject formation according to the dominant structure was often thought in terms of coding . . . positioning on a grid . . . conceived as an oppositional framework of culturally constructed significations". Si parece no existir salida ni posibilidad de alteración de esta red de significaciones es porque "The very notion of movement as qualitative transformation is lacking" (Massumi 3): como consecuencia de esta normativización del movimiento, cualquier posibilidad de cambio no contemplada a priori en la red queda excluida. En el caso chileno, esta red tejida por la oficialidad represora no podría combatirse a través de una contraoficialidad de los dominados, "igualmente recta en la dolorosa simetría de su linealidad invertida" (Richard 4). El problema reside en el lenguaje, y, en última instancia, en el sistema de conocimiento. Así, Eltit opta por la vía alternativa del movimiento corporal como medio de cambio del cuerpo material personal y social.

La crítica ha detectado estos procedimientos en la narrativa de Eltit; por ejemplo, Llanos explica acertadamente que "Her text dismantles the binary oppositions upon which the epistemology of modernity is based" (164). Sin embargo, frecuentemente se han interpretado como una mera representación de la confusión posmoderna, lo que otra vez da cuenta del empeño en clarificar qué son estas novelas, y de la correspondiente desatención hacia lo que hacen. No es cuestión baladí, puesto que quedarnos en la representación es infravalorar el poder subversivo de esta narrativa. Aparte, podría decirse que hablar de alegoría del caos en esta escritura es en sí anacrónico; no se trata de que la estructura del texto sea o no una alegoría de la confusión posmoderna, sino de que su fragmentación e ininteligibilidad efectivamente transmitan y generen esta confusión.

Por ello, cabe insistir en la dimensión performativa de la narrativa de Eltit, desde la concepción deleuziana del texto como engranaje incorporado en la práctica extratextual, o adición a un proceso de permanente variación:

For me, a text is merely a small cog in an extra-textual practice. It is not a question of commenting on the text by a method of deconstruction or by a method of textual practice, or by other methods: it is a question of saying what use it has in the extra-textual practice that prolongs the text (Deleuze en Thrift 132).

El reconocimiento de la inserción del texto en una práctica extratextual implica considerar la literatura como un evento, algo que acontece al lector históricamente situado. Thrift sugiere que una propiedad fundamental de los eventos de acuerdo a la teoría no-representacional es precisamente su sorpresividad; éstos conservan su eventualidad, nunca son resultados predecibles de eventos anteriores: "the event can be connected to potential, possibility, experimentation" (114). Evidentemente el texto es una realidad fijada, y el lector no suele modificarlo en un sentido literal a través de la experiencia; pero la experiencia -la literaria en particular, dada su carga afectiva- sí transforma al lector, y lo hace, pese a los preconceptos que constituyen su bagaje cultural y vivencial, en modos inesperados e impredecibles.

A efectos de análisis textual, el concepto de estilística afectiva⁴ acuñado por Stanley Fish puede resultar útil para explorar los diferentes niveles de ruptura de la linealidad en *Lumpérica* y *Vaca sagrada*. Desde la aproximación teórica de la respuesta lectora, Fish implica al lector en la elaboración semántica del texto; el autor se centra en el efecto que ambigüedades e inconsistencias textuales producen en el lector, quien, en el proceso de extracción de significado, resulta afectado por dicho evento. La atención crítica debe centrarse, según Fish, en "an analysis of the developing responses of the reader in relation to the words as they succeed one another in time", tomando como fundamento el flujo temporal de la lectura (127). El proceso de significación se revela como un proceso de generación de expectativas, descartes y reajustes; por ello, la estilística afectiva presta atención a las estrategias de estructuración y negociación del sentido en los momentos de indeterminación semántica, reconociendo al texto una significación extratextual en forma de efecto: el significado, en definitiva, es efecto sobre el lector⁵.

En *Lumpérica*, la lectura arranca con la performance de E. Iluminada en el espacio de la plaza desde lo que podría ser el punto de vista de un transeúnte; pronto se introducen la mediación cinematográfica y una mediación crítica que a su vez enjuicia el producto cinematográfico -"Errores de la segunda toma: sin duda esta vez se han perfeccionado. Estos mismos han volado como profesionales, . . ." (21)-, de modo que se asume la naturaleza dramática, artística, de esta performance. Desde cualquier nivel, los movimientos corporales de E. Iluminada son objeto de atención detallada en la descripción, incluyendo los daños que se

⁴ Son varias y serias las objeciones que pueden hacerse a esta teoría interpretativa. Para comenzar, el propio Fish admite la intransferibilidad de la experiencia lectora, que imposibilita la construcción de una metodología -es significativo que ello no le lleve a reconocer la necesidad de contextualizar al lector, práctica que sí distinguió a los estudios culturales desde sus comienzos, en la década inmediatamente anterior a la publicación de *Literature in the Reader*-. Además, y a pesar de su nombre, la estilística afectiva concibe (al igual que el resto de aproximaciones que componen la estética de la recepción) al lector como un creador de sentido en lugar de como una "figura sensitiva" (Littau 104). Para Fish, como para sus correligionarios del Reader-response criticism, el lector es una construcción, una entidad carente de historia, biografía, raza, clase o género (Littau 116).

⁵ La estilística afectiva entronca aquí con la noción deleuzeana de significado o esencia como un encuentro, donde el contexto y toda una serie de factores externos intervienen, conjuntamente con el mensaje, en la generación de sentido: "the information an utterance gives, its message, is a constituent of, but certainly not to be identified with, its meaning. It is the experience of an utterance -all of it and not anything that could be said about it, including anything I could say- that is its meaning" (Fish 131).

infiere, como los cortes del "Ensayo General" -sección octava- o la quemadura; en el nivel cinematográfico incluso se especifica que hay que realizar un primer plano de la mano.

La segunda sección comienza con un cambio tipográfico y la angustia de un interrogatorio -presuntamente policial- acerca de la actividad en la plaza, que para entonces se ha erigido ya en universo ineludible, claustrofóbico. De los 31 poemas en prosa que forman la tercera pasa a una cuarta donde se elabora un intento confuso de biografía, y las figuras de E. Iluminada y Eltit se comparan y de algún modo se fusionan: "Su alma es no llamarse diamela eltit/ sábanas blancas/ cadáver. Su alma es a la mía gemela" (81). La fragmentariedad se pone de manifiesto en la variedad textual y estilística, que incluye registros vulgares y otros más elevados. Alegatos feroces contra la escritura por su falsedad desembocan en la experimentalidad del "Ensayo General", donde las palabras, a imagen de los brazos de Eltit en la fotografía introductoria, son literalmente abiertas mediante cortes que generan otras palabras.

Coincide que las partes de *Lumpérica* que emulan el discurso cinematográfico o la observación directa resultan mucho más accesibles que las que representan al lenguaje literario, deliberadamente más farragosas. A través de su variedad de registros, de la alternancia de prosa, verso, o prosa poética y del énfasis en la materialidad del libro -los cambios en la tipografía y las diferentes distribuciones del texto en el espacio de la página- Eltit parece querer incorporar niveles de mediación que se sitúan entre la inmediatez de la *performance* y la elaboración y el artificio literarios; el tránsito de lo real a lo figurado tiene, por tanto, un correlato estilístico con la evolución desde un lenguaje expresivo a otro que podría llamarse de representación (Llanos 165). Hay que decir que la tendencia a la complicación no es en absoluto homogénea, pero sí se corresponde con los pasajes donde el fenómeno literario es mencionado expresamente; el significado extratextual o evento, en conclusión, es la confusión y la desorientación en estrecha relación con un alejamiento de la pura materialidad de la *performance* de E. Iluminada.

Del desarrollo de *Vaca Sagrada* ya he tratado antes al intentar ilustrar los principios no-representacionales de la teoría de Thrift: énfasis procesual, y aproximación antibiográfica y pre-

individual a la performance. Los cambios narrativos, la identidad fluida e incapturable de los personajes y la fragmentación de la trama echan por tierra los intentos de una articulación coherente de la historia. El solapamiento de los perfiles de Francisca y la narradora desde los primeros compases obliga a constantes interrupciones y retornos lectores, al tiempo que, cuando crece la sospecha de que son la misma persona, genera una expectativa de clarificación que no se va a satisfacer. La lectura sólo hace pie en la reiteración de la violencia física y la ambigüedad sadomasoquista de la narradora y de Francisca en reacción a estos episodios: "La golpeó con el puño cerrado en uno de sus ojos, y sólo entonces ella se aferró a él para lograr la unión más perfecta que tuvieron" (73).

La atención dispensada al cuerpo y al flujo menstrual, junto con el placer erótico derivado del gusto por lo abyecto, se postulan como formas de hacer frente a la emoción imperante en *Vaca Sagrada*, el miedo: "La ciudad entera tenía un virus helado" (Eltit en Holmes 139). Su omnipresencia no proviene exclusivamente de su repetida mención: la novela muestra cómo el ambiente represivo de la ciudad incide en las prácticas materiales y espaciales, delimitando incluso el contorno mismo del cuerpo. El resultado son imágenes fundamentalmente afectivas, que resaltan el componente subversivo de la materialidad corporal: "De improviso, mi cuerpo empezó a traicionarme. Mi carne se desbordaba expuesta a cualquier mirada y al peligro de la mirada. Debía evitar ser observada en la ciudad, tenía que borrar cualquier atisbo de carnalidad" (89). El poder de *Vaca Sagrada* reside, desde un punto de vista afectivo, en su combinación de confusión y terror; la única certeza es la persistencia de una amenaza sobre lo que acaba siendo un único cuerpo material de identidad resbaladiza, en claro proceso de deterioro físico, y la angustia derivada de su inminente cumplimiento.

En conclusión, tanto en *Lumpérica* como en *Vaca Sagrada* son notorios un énfasis en asociar incoherencia y falsedad con identidad y discurso escrito, y una apuesta por el potencial subversivo de la corporeidad y la inmediatez de la performance. Es cierto que hay alusiones directas a estas problemáticas -en *Lumpérica* la desconfianza en el lenguaje se hace explícita y en

Vaca Sagrada la narradora insiste en su afición por la mentira, socavando su propia credibilidad-, pero, conjuntamente, hay todo un despliegue de estrategias afectivas encaminadas en la misma dirección. Ambos textos fomentan un estado de confusión a través de procedimientos diversos que van más allá del significado textual stricto sensu; la falta de asideros diegéticos y de linealidad argumentativa obliga al lector a replegarse en las detalladas relaciones de las prácticas corporales de las protagonistas, en el movimiento y continuo fluir de los cuerpos materiales, según la terminología de Thrift.

Una vez que Eltit ha concentrado la atención en los cuerpos no hay escapatoria a un cierto grado de somatización del sufrimiento de sus protagonistas. Es el precio de la movilización, en un doble sentido afectivo y político indisociable: los cuerpos dolientes sustituyen a los viejos ideales contestatarios, acaso tan corrompidos como el hegemónico; son todo cuanto se puede oponer a la inmovilidad de la plaza y la ciudad como espacios de represión. La crítica ya ha señalado extensamente el ejercicio de la marginalidad en clave de resistencia en la obra de Eltit, estudiándolo desde la articulación de un doble binomio centro-periferia y movimiento-estasis; a continuación, planteo una revisión de algunas de estas ideas incorporándoles elementos de análisis afectivo.

3. Marginalidad performativa. Zona de horror y Zonas de dolor

En un momento dado, el narrador de *Lumpérica* sentencia: "El nuevo daño se ha producido y por ella (E. Iluminada) otros dañados comparecen. Se ha abierto un nuevo circuito en la literatura" (29). Una lectura literal del fragmento llevaría a entender que estos dañados son los pálidos, acercándose curiosos para ver el cuerpo herido. Sin embargo, el enigmático segundo enunciado invita a pensar en un significado subyacente. Parte de la crítica resalta el significado alegórico de *Lumpérica*; por ejemplo, para Holmes la plaza es "a written page, in which the bodies in their gestures take part in its scripting", convirtiéndose en "an allegory for the contemporary military society" (129). Si bien es posible interpretar el cuerpo herido como una evocación de los

estratos del Régimen Militar en la población chilena, quiero sugerir una tercera lectura, la afectiva; los dañados que comparecen serían en realidad aquellos a los que el texto, a través de su significado performativo -tomando la acepción de Fish empleada anteriormente-, ha logrado (con)mover. Eltit desconfía de la representación, por lo que no resulta convincente pensar que la autora se habría encomendado a la escritura de considerarla incapaz de añadir un suplemento al conocimiento intelectual: un conocimiento corporal, propongo, que es precisamente la expresión que Labanyi emplea al referirse a los afectos (230).

En la búsqueda de un verdadero cambio sistémico, el dolor de E. Iluminada/Diamela Eltit se convierte en un mal necesario. La performance nunca se entiende como un acontecimiento individual, y menos desde los ambiciosos postulados del grupo CADA. El movimiento dentro de una red de interacción, por débil y limitada que ésta sea en un estado de terror, genera más movimiento, en busca de la capacidad de contagio que es cualidad inherente al afecto en la propuesta de Thrift: "Affect spreads like wildfire" (235). En la sección 1.4 de *Lumpérica* el narrador abandona su tono analítico para dirigirse desafiante a un tú, aparentemente el lector, en una maniobra que refuerza esta tercera vía de interpretación: "Porque alguno podría decir que nadie quemaría su mano por una simple mirada/ ah si tú dices eso es que no sabes nada de la vida" (31). (Con)mover a esa mirada, impresionarla en el doble sentido de la transmisión de emoción y de movilización, es la tarea política que subyace a las obras de los artistas de Avanzada.

El dónde cobra toda su relevancia afectiva cuando Eltit explica su noción de zonas de dolor, uno de los espacios que más interesan a la autora; se trata de las zonas más incómodas, las consideradas marginales dentro del cuerpo social: burdeles, manicomios, albergues de vagabundos, cárceles, etc. En sus palabras, "My concern is to expose these places . . . to become one with them by my physical presence. My wish is not to morally change them, but only to show that they actually exist . . . It is a form of individual pain confronting the collective pain" (Eltit en Norat 42). Sin embargo, también la plaza de *Lumpérica*, centralidad y escenario para la

construcción de la convivencia, espacio donde "hegemony conditions (and represents) the official version of national identity" (Neustadt 41), se convierte en una zona de dolor, un lugar poblado únicamente por locos e inadaptados a causa del toque de queda.

La crítica ha comentado en detalle esta opción de la marginalidad en Eltit como posicionamiento mediante el cual es posible subvertir el discurso autoritario pinochetista; lo que la hace tan efectiva, sin embargo, es que no se articula desde un binarismo de oposiciones centro-periferia y no es, por tanto, un posicionamiento, o posicionalidad, en el sentido que da al término Brian Massumi. Está, de hecho, bastante próxima a la noción en absoluto estática de espacio desarrollada por Thrift en su teoría: ". . . a practical set of configurations that mix in a variety of assemblages thereby producing new senses of space" (16). La marginalidad de Eltit es constante movimiento, flujo continuo, analógico, que transcurre entre las posicionalidades discretas del discurso del régimen; es así que, a través de la mera presencia física en la plaza tras el toque de queda, los invisibles y los repudiados pueden marginalizar un espacio tradicionalmente central, cargado de significaciones oficiales, ejemplo de representacionalidad por excelencia.

En su estudio sobre *Vaca Sagrada*, Jo Labanyi hace hincapié en esta inestabilidad espacial al hablar de una zona de horror que intenta penetrar y atenazar a los habitantes de la urbe chilena. Enfatizo aquí el término habitantes -en lugar del que vengo usando, cuerpos materiales-, pues efectivamente Labanyi se centra en la cuestión de la identidad; para ella, "Eltit's focus on margins poses the problem of identity as one of positioning. In *Vaca Sagrada* . . . the self is a spatial construct dependent on the demarcation of an external zone of horror" (Labanyi 90). Insiste en esta dualidad, y construye su teoría en torno a la imagen central de *Vaca Sagrada*, la menstruación, y al deseo autoerótico que la sangre despierta en sus protagonistas femeninas. Apoyada en los planteamientos de Julia Kristeva sobre lo abyecto, explica que la internalización de la abyección por parte de las protagonistas -a través de la fascinación con sus propios procesos corporales- forma parte de una estrategia narcisista para restituir su subjetividad a un yo

reducido a la categoría de objeto: "the female selves in the novel . . . experience abjection through their own bodies . . . they need to make themselves abject in order to have a sense of self" (93). La escisión da lugar a un modelo dual, activo-pasivo, entre el yo que se repugna/excita y el yo experimentado como repugnante/excitante.

He introducido brevemente la cuestión para intentar reformularla desde un punto de vista afectivo, dado que, si se atiende a la concepción no-representacional de la marginalidad en la obra de Eltit, y a la noción dinámica de espacio que se han propuesto en este estudio, no hay tal énfasis en el posicionamiento. Como indica Massumi, "positionality is an emergent quality of movement"; por ello, "passage and indeterminacy . . . have ontological privilege in the sense that they constitute the field of emergence, while positionings are what emerge" (8). Y así es, tanto en *Vaca Sagrada* como en *Lumpérica*: la acción marginal privilegia el movimiento y el cambio sistémico, la performance, sobre el estatismo de un posicionamiento físico o ideológico concreto que es sólo la captura a posteriori de una instantánea del flujo afectivo, tan artificial como el discurso hegemónico. Los continuos solapamientos de los personajes evidencian la renuncia a la idea tradicional de identidad, circunstancia que lleva aparejada la desaparición de cualquier distinción entre sujeto y objeto.

En lo que respecta al énfasis de Eltit en la marginalidad, es posible constatar su preocupación por todos los grupos que padecen algún tipo de exclusión: "si lo femenino es aquello oprimido por los poderes centrales . . . podemos, por ejemplo, pensar lo étnico, las minorías sexuales e incluso a países completos como lo femenino" (Eltit en Labanyi 90). Aun así, a mi entender Eltit prioriza recuperar el control sobre una corporalidad femenina mediada y posicionalizada por el discurso del Régimen Militar. Holmes explica que la "familia nacional" diseñada por los militares "classified the appropriate role of women as incorporating three principal aspects -volunteers against Marxism, mothers of the fatherland, and liberated consumers" (117). En consonancia con el empleo de modelos bíblicos en otros ámbitos, el ideal femenino se plasmó en la figura de la Madonna: "Es una esencia permanente e inalterable,

pertenece a una naturaleza no biológica sino social, sometida a leyes inmutables. . . . Es espíritu, no cuerpo. Pertenece a un orden axiológico, determinado por el Poder" (Olea en Neustadt 60).

La mediación cultural ensalza engañosamente a la mujer y, a través de convertirla en figura de altar, la despoja de su corporeidad. Resulta evidente, por tanto, en un nivel puramente textual, que las figuras de E. Iluminada y la narradora/Francisca vienen a subvertir esta imagen de pureza y sobriedad paralizantes a través de una sensualidad llevada al extremo; le oponen el movimiento, la (con)moción desenfrenada y la fijación por la materialidad, por los procesos corporales, hallando incluso deleite en su autodestrucción. En *Lumpérica* se hace explícito a través de los graffiti de la plaza que dan nombre a la sección 6.2 y se inscriben en los pies de página con la mediación del narrador: "Escribió:/ me mojo de puro tormento, sí madona, me empapo" (113), o "Escribió:/ me voy descascarando madona, es cierto, me abro" (118).

En *Vaca Sagrada*, la insistencia en la herida y la sangre es ambivalente, y tiene una doble vertiente afectiva: por una parte, las metáforas del pájaro -también referido como forma pajaril- y de la vaca o la herida aluden al sexo masculino y al femenino; por otra, el pájaro puede conservar su sema "pico" o "picoteador" para convertirse en un instrumento afilado -un clavo, una astilla, etc.- que entonces atentaría contra otro tipo de herida, el ojo. El primer caso es una metáfora del coito; es placentero, y lo es mucho más en los casos en que la narradora o Francisca están menstruando, produciéndose la erotización de lo abyecto que resaltaba Labanyi (99); el segundo es una obsesión reiterada, el miedo a la ceguera por apuñalamiento del ojo, que acaso alude al terror a la violencia del Régimen Militar: "El miedo -y entonces no podíamos saberlo- estaba trasasándonos de manera silenciosa e irreversible" (21).

Resulta pertinente añadir algunas ideas a las observaciones anteriores sobre el miedo y la abyección erotizada que atañen al funcionamiento de las emociones. Sara Ahmed destaca la dimensión temporal del miedo, y cómo el disgusto que causa apunta al futuro, e implica una anticipación de daño y/o dolor que resulta, en cambio, en una intensa experiencia corporal en el presente (65). Además, la experiencia física que lo acompaña es una de encogimiento; para un

poder capaz de inocularlo en una sociedad, posee la funcionalidad de redistribuir espacialmente los cuerpos: "fear works to restrict some bodies through the movement or expansion of others" (Ahmed 69). El miedo es la emoción predominante en la urbe chilena en tiempos del Régimen Militar: se expande por toda la red de interacciones que define este espacio y actúa como un fondo -latente, en el mejor de los casos- que rige la vida cotidiana. Instaaura, utilizando la terminología de Labanyi, una zona de horror en donde son omnipresentes la amenaza del castigo físico y psicológico, la muerte, o incluso la completa desaparición, como ocurre al personaje de Manuel en *Vaca Sagrada*: "yacía en la noche. Detenido en el Sur fue perdiendo toda su vigencia. Como un espectro retornaba a mi mente" (50).

En un nivel intratextual, se constata que el miedo encoge los cuerpos y reduce dramáticamente su movilidad y su capacidad de actuar, lo que redundaría en beneficio del gobierno autoritario. Aparte, en un plano extratextual y performativo, el miedo opera en forma de una ansiedad creciente, producto de la reiteración del temor de las protagonistas a sufrir el apuñalamiento del ojo; se transmite una impresión de inminencia: es, como indicaba Ahmed, un futuro instalado en el presente a través de la anticipación del daño. Ya se ha referido que la abyección erotizada funciona como un recurso de las protagonistas para subvertir la mediación cultural y su idealización espiritualizadora de la mujer, haciendo énfasis en la materialidad y la sensualidad corporales. En un plano extratextual, la respuesta lectora a los comportamientos masoquistas de estas mujeres y a otras escenas de *Vaca Sagrada* -como la del viejo con las piernas desnudas o el parto de la perra - incluye en mayor o menor medida la repulsión, conjuntamente con una cierta atracción: "Even as the disgusting repels, it rarely does so without also capturing our attention. It imposes itself upon us. We find it hard not to sneak a second look or, less voluntarily, we find our eyes doing 'double takes' at the very things that disgust us" (Miller en Ahmed 84).

La amplia variedad de escenas macabras busca (con)mover, afectar, causar una impresión; en ese sentido lo abyecto, afirma Ahmed, posee la propiedad de ser pegajoso: persiste en la

memoria con tanta más fuerza cuanto mayor es el empeño por olvidar, lo que en cierto modo privilegia una funcionalidad política de agitación de la conciencia. Poniendo ambos dominios en relación, no tendría sentido plantear una disputa en términos espaciales entre las zonas de dolor y la zona de horror. La segunda envuelve e impregna a la primera, todo Chile fue una zona de horror durante el mandato del general Pinochet. Sin embargo, las pequeñas sublevaciones o marginalizaciones reivindicando la inmediatez de la materialidad frente al discurso hegemónico demostraron un considerable poder subversivo. De un modo muy similar, la obra de Eltit revela una poderosa intuición sobre la capacidad performativa de los afectos, siendo capaz de complementar e incluso desplazar el conocimiento intelectual mediante formas variadas de conocimiento corporal.

Bibliografía

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge, 2004. Impreso.

Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Ediciones del Ornitorrinco, 1983. Impreso.

---. *Vaca Sagrada*. Buenos Aires: Planeta, 1991. Impreso.

Fish, Stanley. "Literature in the Reader: Affective Stylistics". *New Literary History*, 1:2 (1970): 123-162. Impreso.

Holmes, Amanda. *City Fictions: Language, Body, and Spanish American Urban Space*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007. Impreso.

Labanyi, Jo. "Doing things: Emotion, Affect and Materiality". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11: 3-4 (2010): 223-233. Impreso.

---. "Topologies of Catastrophe: Horror and Abjection in Diamela Eltit's *Vaca Sagrada*". *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. Oxford [England: Clarendon Press, 1996. Impreso.

Llanos, M B. *Passionate Subjects/split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile: Brunet, Bombal, and Eltit*. Lewisburg [Pa.: Bucknell University Press, 2009. Impreso.

Littau, Karin. *Theories of Reading: Books, Bodies, and Bibliomania*. Cambridge, UK: Polity Press, 2006.

Impreso.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University

Press, 2002. Impreso.

Neustadt, Robert A. *(con)fusing Signs and Postmodern Positions: Spanish American Performance, Experimental Writing, and the Critique of Political Confusion*. New York: Garland Pub, 1999.

Impreso.

Norat, Gisela. *Marginalities: Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*. Newark

[Del.: University of Delaware Press, 2002. Impreso.

Richard, Nelly. *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO,

1987. Impreso.

---. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago

de Chile: Cuarto propio, 1994. Impreso.

Simonsen, Kirsten. "Bodies, Sensations, Space and Time: the contribution from Henri

Lefebvre". *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*. 87:1 (2005): 1-14. Impreso.

Spinoza, Baruch. *Ética*. Madrid: Alianza editorial, 2011. Impreso.

Thrift, Nigel. *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. Milton Park, Abingdon, Oxon:

Routledge, 2008. Impreso.