

- PAZ, Octavio (1994): *Los hijos del limo*, en *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas*. Tomo 1. México/ Barcelona: Fondo de Cultura Económica/ Círculo de Lectores.
- RAMOS, Julio (2000): «Genealogías de la moral latinoamericanista: el cuerpo y la deuda de Flora Tristán», en Moraña, Mabel (ed.), *Nuevas perspectivas desde sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- SARLO, Beatriz (2001): «Ser argentino: ya nada será igual», en Soto Boutin, Luis Armando (ed.), *Imaginario de nación. Pensar en medio de la tormenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- STABB, Martín S. (1994): «Toward a New Essay», en *The Dissenting Voice: The New Essay of Spanish America, 1960-1985*. Austin: The University of Texas Press.
- ŽIŽEC, Slavoj (1993): «Introduction», en *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press.

EL DESEO DE LOS CONDENADOS: CONSTITUCIÓN Y DISOLUCIÓN DEL SUJETO POPULAR EN DOS NOVELAS DE DIAMELA ELTIT, *POR LA PATRIA Y MANO DE OBRA*

RAQUEL OLEA

Universidad de Santiago de Chile

Una de las marcas textuales recurrentes del proyecto estético de Diamela Eltit, es su particular relación con sus contextos de producción; no me refiero a una relación de referencias previsibles o miméticas, sino a una productividad compleja que excede significados sociales únicos; el espesor de su lenguaje, la forma de organización del relato no entrega fácilmente su legibilidad, la preserva para otras nuevas, impredecibles direcciones de lectura. Esa dosis de ilegibilidad del texto atenaza, y provoca al lector a ingresar a un territorio textual, donde los pliegues de las hablas que escucha, hacen de la lectura una experiencia vigilante, un descubrimiento de aquello que el texto oculta, pero late en sus signos. Pienso que esa latencia del texto ha despertado siempre un fuerte deseo de lectura en la textualidad de Eltit, una seducción que desde los inicios de su comparación como escritora —me remonto a 1983, en dictadura— instaló una discursividad atenta, vigilante y productiva respecto a sus textos, como también a otros textos de entonces no leídos por la crítica mas tradicional, dirigida desde *El Mercurio*.

Destaco *Rev Lar*, dirigida por el poeta Omar Lara, que en 1987 con motivo de la organización del Primer Congreso Internacional de Literatura

femenina dedicó un número especial a la emergente producción literaria de mujeres, entre ella las primeras novelas de Eltit, *Lumpérica* y *Por la patria*. Asimismo, el suplemento «Literatura y Libros» del diario *La Época*, hoy desaparecido, dio lugar a una crítica literaria, también emergente. Tanto la escritura como la figura de Eltit tuvieron en esos espacios una recepción crítica reiterada. Digo esto para reordenar desconocimientos, voluntarios o no, de la crítica posterior a ese tiempo, que al situar la recepción local de Eltit ha acusado, de manera a veces generalizada, ignorancia sobre la primera recepción crítica que su obra produjo, ignorando a su vez las distintas formas y espacios de recepción que sus textos tuvieron en ese entonces. Eltit fue leída con interés creciente, desde sus primeros textos, en los emergentes espacios críticos de la época, algunos situados fuera de la Academia.

Eltit emergió como escritora en un momento particular de la historia de Chile, en dictadura militar, momento de emergencia de una producción fuerte de pensamiento crítico feminista, interrogante de la crisis de las institucionalidades de saber/poder canonizadores de la producción literaria, como también de la producción crítica. Las primera recepción de los textos de Eltit se escribió desde la crítica —dispersada en lugares más amplios que la academia—, que en posesión de un nuevo aparato procedente de la teoría literaria feminista, el psicoanálisis y el pensamiento postestructuralista, encontró en sus textos una convergencia de intereses estéticos, teóricos culturales y políticos: Marta Contreras, Ivette Malverde, Nelly Richard, Agata Gligo, Soledad Bianchi, Eugenia Brito o Marcela Prado se constituyeron en lectoras inteligentes y polémicas para instalar una textualidad que auguraba otro signo a la monotonía de la literatura de la época. Negar esa recepción parece ejercicio de lo que Bordieu ha llamado una «suave violencia simbólica».

Negar los discursos producidos desde lecturas inscritas en aparatos críticos procedentes de la crítica literaria feminista, o de posiciones de lectura heterodoxas con respecto a las procedentes de cuerpos teóricos legitimados por la tradición académica, hace explícita las formas en que las resistencias a la producción de textualidad femenina se concitan desde posiciones de poder que no sólo operan en la textualidad, sino también en la negación a la comparecencia pública de un sujeto alterador de relaciones, entre cuerpos espacios y hablas de poder, cohesionadas por lo masculino dominante, en la cultura chilena; las resistencias emergen diseminadas, en signos tenues, que visibilizan intersticios de poder para

enseñarnos a inscribir la complejidad con que las hegemonías operan su recomposición.

En el contexto de la proposición de este Congreso que invita a mirar un «recorrido», felicito a Rubí Carreño por su idea, empeño y organización de este espacio crítico dedicado a la obra de Eltit —el primero en Chile, como dice la convocatoria—, porque contribuye a situar el trayecto local de una escritura que se ha vuelto emblemática para leer en su recorrido la complejidad de una escena cultural y social que ha sido modificada.

La convocatoria a mirar recorridos me sitúa frente a ciertas insistencias escriturales con que Eltit ha sostenido su proyecto: las modificaciones y persistencias de su lenguaje, los énfasis recurrentes en las relaciones intermas que los textos guardan, las obsesiones y reiteraciones de los sentidos de un proyecto que ha optado por defender una política de escritura que ha podido, en ello, sostener sus fundamentos. Me sumo a mirar la vehemencia con que la escritura sostiene su política, el deseo que la sitúa y la vuelve a situar territorializada, en una particular posición con respecto a los lenguajes y la cultura chilena, lo que inscribe e intensifica su productividad significativa y su importancia en nuestra reciente historia literaria y cultural.

La escritura de Eltit hace posible una particular forma de producir relaciones entre la literatura y la política, entre la literatura y lo político. Su escritura se produce en la trama de cuerpos, hablas y espacios que los signos figuran, abriéndose hacia direcciones múltiples, una de las cuales es la referencia a lo social y político, pero también hacia otras zonas: psíquicas, que refieren a estructuras simbólicas arcaicas como el poder, el odio; las marcas del cuerpo, las alteridades más sutiles —las mas molestas— que producen una forma de lectura, no sólo exigida a decodificar esa trama sino también a establecer conexiones y articulaciones entre los distintos problemas propuestos en sus distintos textos.

Me detengo en la relación de coincidencias, de resonancias culturales que establecen cuerpos, hablas y espacios, con los contextos políticos y culturales, en dos de sus novelas, que marcan momentos temporalmente distantes en su producción: *Por la patria*, publicada en 1986, aún en dictadura, y *Mano de obra*, publicada el año 2000, periodo postdictatorial, en que las políticas económicas y la producción de una sociedad neoliberal han consolidado en Chile cambios radicales en las formas de convivencia social. Por cierto no me refiero a correlatos con la Historia, sino a una

interpelación, en la lectura, a interrogantes situadas en la particular relación entre ética y estética.

Desde *Lumpérica* a *Los vigilantes* (me refiero a textos específicamente situados en el campo de la novela) la escritura articula una particular relación entre cuerpo y espacio que riga la producción de sujeto que se hace emblemática de circunstancias históricas y políticas específicas, y reconocibles en su pertinencia con una obra que ha situado su acción en el juego de espacios abiertos y/o cerrados, privados y/o públicos, de manera muy radical. *Mano de obra* vendría a romper esta estrategia al situarse en un lugar otro, un entremedio ni privado ni público, donde la escritura produce un nuevo sujeto en la sociedad contemporánea, sujeto que no podría categorizarse en la marginalidad de sus textos anteriores, sino en su pertenencia a modos de vida social, propios del «capitalismo salvaje», el singular sujeto, empleado de supermercado. Me atrevo a decir que son los específicos espacios que Eltit trabaja en la escritura los que constituyen el soporte de la producción de sujetos en sus hablas posicionadas ahí, en su particular modo de ser en esa particular espacialidad. Alejada de la construcción de personaje, los sujetos de sus novelas se vuelven emblemáticos por la particularidad del habla que los constituye; sujetos demarcados por singulares experiencias urbanas, hacen posible la construcción de una cita a la historia y la cultura de fines del siglo xx y comienzos del XXI, y las particulares circunstancias de una historia demarcada en su proyecto de nación y sociedad, por las discontinuidades temporales y espaciales de sus fronteras.

CONSTITUCIÓN Y DISOLUCIÓN DEL SUJETO HISTÓRICO POPULAR EN *POR LA PATRIA* Y *MANO DE OBRA*

La lectura de *Mano de obra* y la relectura de *Por la patria* me han llevado a preguntarme por la producción discursiva de los sujetos en relación a los espacios que habitan y a los sentidos políticos de sus hablas, en la voluntad de interrogar una radical diferencia en la constitución de lenguaje en ambos textos. La producción de un punto de fuga desde el cuerpo individual al cuerpo social ha sido una estrategia recurrente en los textos de Eltit, la que se implica en la producción de una correlación entre subjetividad e historia, entre vida privada y vida pública. Esta trama de espacios y hablas que ya se anticipa y anuncia en *Lumpérica*, en la relación que L. Ilumi-

nada y los mendigos establecen en la plaza pública, se hace nuevamente presente y más compleja en *Por la patria* por el anudamiento de cuerpos y hablas al énfasis político que la escritura despliega, como también en la triangulación familiar que escribe, desde la que se levanta la producción de sujeto público que la novela pone en escena. Luego, en sus posteriores novelas, una disyunción espacial de lo privado y lo público dirige, de manera acorde a las hablas que la escritura hace emerger, los cursos de encierro, de privacidad e interioridad, en espacios que demarcan hablas deprivadas de lo público, excluidas, hablas feminizadas. *El cuarto mundo*, *Vaca sagrada*, *Los vigilantes*, producen, por su parte, hablas y sujetos en sitio, habitantes de espacios cercados y clausurados, como constitución del mundo narrado. Es en *Los trabajadores de la muerte* donde la casa familiar se abre nuevamente, el movimiento y el viaje alternan la producción de sujetos desplazados, entre un adentro y un afuera, entre un habla de lo íntimo y el delirio que provoca la relación con la ley y propicia la venganza y el delito. El afuera, en los textos referidos, aunque de distinta manera, representa desplazamientos del cuerpo individual hacia significaciones, más amplias, más sociales, más globales, podría decirse.

En *Por la patria*, Eltit escribe la épica de una marginalidad social situada en una pregunta por lo latinoamericano. Los cuerpos y sus hablas se articulan en un fluir desplazados por el deseo, el amor y el odio entre parientes y pares, habitantes de un mismo lugar: padre, madre, hija, Juan, el «cagüin» de las amigas se producen relacionados por intercambios de dones corporales y materiales que construyen la inserción de Coya, la heroína épica, en una articulación de cuerpo y habla que la lleva a constituirse en sujeto de una gesta heroica en los límites de la ciudad, Coya emerge como cuerpo de eriazo que ocupará la urbe; su posicionamiento en el bar, lugar de constitución de identidad, de encuentro y producción de sujeto colectivo opera como cuartel de operaciones que hará real la épica social. Desde ahí Coya avanza transmutada en líder, machi madre generala y conductora de una acción simbólica de libertad y fundación, El «cagüin» de mujeres como oralidad politizada representa la producción de estrategias femeninas de fusión y desvío de incidencias políticas hacia un nuevo poder, al organizar la avanzada a la ciudad ocupada por el poder totalitario. Transgresión y subversión, tanto en relación al discurso épico como a las estructuras del orden dominante —también literario— constituyen la configuración de la heroína marginal, víctima individual y social del poder, indagadora de mitos y tabúes inscritos

en la insondable genealogía de una identidad autóctona, indígena, que es llamada a reinscribirse políticamente. La arenga de reconocimiento público que Coya dedica a los lenguajes suprimidos vuelve verosímil el discurso de ocupación del espacio enunciado por la Rucia, Berta, Flora, «libertas hablamos».

La novela finaliza con la producción de sujeto colectivo en posesión de un discurso político que se enuncia públicamente, «Se levanta el coa, el lunfardo, el giria, el pachuco, el caló, caliche slang, calao, replana. El argot se dispara y yo».

La épica que la novela pone en escena produce la representación de una colectividad de luchadoras sociales conducidas por Coya, líder de un deseco colectivo; los rasgos de su cuerpo y de su habla se han anticipado ya en el momento de su gestación, regido por las particularidades de una sexualidad y de relaciones familiares, reconocibles en su pertenencia al contexto social latinoamericano; el afuera representa una sociedad asolada por el terror y el poder de los «eslavos». *Por la patria* trabaja, en ese contexto, la historia de la identidad de la luchadora social que es recuperada y construida con los fragmentos perdidos de un origen que subyace y antecede a Coya, quien, en el centro del relato, será determinante de la representación de quienes la secundan en su acción. Su voz y su poder constituidos por ceremoniales, visiones y rituales familiares, sexuales, arcaicos, vendrá a constituir la voz de una comunidad que en el signo de la lucha propone la constitución de un núcleo social de poder. Coya/Coa, desde su gestación, porta la excepcionalidad de su destino, sujeto pluralizado en su cuerpo y su habla suprimida; en su propia historia está inscrita la historia de una barriada marginada y oprimida en los bordes de la ciudad, la historia de una cultura y una sociedad mestiza y estigmatizada en sus marcas femeninas, y es la marca de esa identidad, la marca de lo latinoamericano, lo que en el trayecto de su cuerpo deseante la transforma en sujeto de resistencia y de discurso de memoria política: «Amor a los sobrevivientes, amor a los muertos, amor a sus casas, a los objetos, a la calle, a la luz, a las esquinas del barrio». La historia de Coya/Coa, aúna y reescribe una narración de resistencia latinoamericana a las permanentes intervenciones extranjeras a su deseco, a su forma de organizar relaciones familiares, a las experiencias del cuerpo.

La referencia a la épica en relación a *Por la patria* surge de una mezcla formal entre la constitución del héroe, por una parte, y la organización discursiva, por otra, si seguimos la teoría de Bajtin. En oposición a la épica

clásica no hay en *Por la patria* un héroe portador de discurso oficial ni de verdad del poder, hay por el contrario la producción de una heroína femenina, que produce su discurso y su subjetividad en la experiencia y la lógica del «caguín»-cenáculo mapuche— que devela y revela el mundo desde la perspectiva del vencido. El relato de la acción heroica que Coya y su caguín de mujeres llevan a cabo pone en tensión el discurso épico monológico en que el narrador habla a otro y por otro transmitiendo verdad y un significado trascendental. En la estructura dialógica que constituye la polifonía de *Por la patria*, la narradora habla por sí misma y para sí misma, de la misma manera que habla a otras y con las otras (las madres, Juan, La Berta, la Rucia, Flora) en un juego que destituye jerarquías lingüísticas, morales y sociales. La novela se produce en una estructura carnavalesca que explora, en el lenguaje, la ambivalencia de lo prohibido, lo marginal, alterando poderes que destituyen las formas dominantes, para hacer retornar aquello reprimido y ocultado en los discursos de las verdades oficiales. En este sentido la escritura de Elitit no produce ideologización del discurso sino más bien develamiento y subversión. La estrategia escritural levanta el relato de una gesta marginal de mujeres pobres y mestizas en un eriazo de una ciudad latinoamericana, pobre y sitiada, hacia la categoría de acción épica, objeto de uno de los géneros mayores de la literatura universal, destinado a las grandes narraciones del destino de los pueblos; Coya/Coa significa en este gesto la constitución de un sujeto literario enaltecida y heroico.

Por eso el transcurrir de la palabra, la voz y el sujeto que revela se da en un doble proceso de búsqueda y emancipación, búsqueda y liberación, individual y social, liberación y denuncia, doblemente articulado y plegado en la escritura y en la constitución del relato.

En *Mano de obra* la escritura se vuelca hacia la producción de un sujeto que, tanto por su posicionamiento social como por sus actos de habla, quiebra los modos de referencia a lo individual y lo social. Situado en un lugar propio de las sociedades contemporáneas, lugares de paso que no configuran sujeto ni producen identidad social, el supermercado representa un espacio de pseudoneutralidad donde se debilitan las fronteras de lo público y lo privado y de las identificaciones sociales. El supermercado es el lugar que en la novela produce el emblema de un sujeto sin pertenencia, sin discurso; su habla solitaria, antes de constituir un sujeto social, lo disuelve; el empleado del supermercado se produce extremado en su precariedad, en lo fragmentario de su cuerpo y su psiquis para comparecer públicamente

como un tributo al capital que lo consume y lo excluye. Eltit construye en el empleado de supermercado el sujeto de una disolución de lo social: su habla es la del trabajador post sindical, post movimiento social, post proyecto político de justicia y construcción de igualdad, donde su acción y su integración a una comunidad posibilitarían formaciones discursivas sociales y responsabilidad sobre sus decisiones y su destino. El empleado del supermercado, en la novela, representa la transformación del sujeto moderno en cuerpo de sometimiento, y apunta a la dislocación de sus potencialidades humanas.

Ya en su estructura *Mano de obra* se hace cargo de la organización de un relato fracturado, en la forma episódica de producir el texto de una desunión. La narración se construye en dos núcleos de sentido que a su vez están constituidas por partes que podrían leerse como episodios significantes de una discontinuidad que remite a dos espacios, dos circunstancias vitales, dos modos de hablas asociadas entre sí y que conducen la lectura hacia la producción de la fagocitación del sujeto público y del discurso social en la sociedad actual. La primera parte, «El Despertar de los trabajadores», y «Puro Chile», la segunda, se constituyen en la cita a periódicos de distintas ciudades y épocas de la historia de Chile: entre Iquique 1911 y Santiago 1970 se produce el texto histórico de constitución histórica del sujeto político popular chileno. La referencia espacio temporal marca la primera parte con encabezamientos a cada capítulo en la reiteración del gesto de citar periódicos de la prensa de los trabajadores de distintos momentos y lugares de Chile; la cita induce una operación de memoria que lleva al lector al tiempo histórico y sus espacios de constitución de un proyecto marcado por el itinerario de las luchas sociales: —Verba Roja, Santiago, 1918; Luz y Vida, Antofagasta, 1919; Nueva Era, Valparaíso, 1925— a la vez que produce una geografía política de citas que funciona como dispositivo de saber que activa en el lector otra operación, la que lo remite al presente por la constatación de la ausencia de aquello que los nombres de periódicos representan, y que se intensifica con la producción de un sujeto carente y desamparado en su condición de trabajador y de des pertenencia. El empleado del supermercado se produce sin voz, sin discurso público, sin poder social; por el contrario, comparece en la dramática condición de cuerpo devaluado y sometido al poder aniquilador del capital, que moldea su cuerpo y su palabra, «mi rutina continúa. Me acomodo a las demandas», comienza la novela; la primera parte reitera los efectos de la penetración del poder en la vida del empleado, que se expresa

como recurrencia de una voz interior que no se comunica con otro, sino que se orienta a la confirmación de su lugar en la economía del mercado: «Es que no quiero incomodar a nadie ni menos ahuyentar a los buenos clientes. Intento mantenerme en lo que me he convertido: demasiado proclive a la paz y adicto a la corrección».

Su voz reitera una escisión marcada por la mudez pública y la vigilancia que, como narrador, habla al lector y a sí mismo construyendo una visión apocalíptica de su cuerpo entregado, «mientras tanto en el revés de mí mismo, no sé que hacer con la consistencia de mi lengua que crece, se entrosa y me ahoga como un anfibio desesperado ante una injusta reclusión. Me muerdo la lengua. La controlo. La castigo hasta el límite de la herida. Muerdo el dolor y ordeno el ojo». Mirar en vez de hablar. Mudez y vigilancia lo constiuyen en signo de una regresión y un desamparo social. La escritura produce un sujeto retraído en sí mismo, abstraído en su quehacer, el empleado del «super» que se constituye aislado en el habla de su interioridad. El gesto político que Eltit ejerce en la primera parte consiste en escribir la discontinuidad de la historia social, la disolución de una clase, el desmantelamiento de su discurso; el relato se vuelve expresión de una recurrencia desesperada, de la suspensión radical de un sujeto sin representación ni comunidad, acosado por la supervisión del poder económico. La novela no trabaja el sujeto de la «mano de obra», el artesano ni el trabajador industrial, sino que produce una reflexión en torno a su desaparición, a las formas en que el biopoder lo ha transformado sólo en una fuerza de trabajo en la que la metáfora «mano de obra» produce la metonimia de un cuerpo fragmentado, de un espíritu aislado, el del trabajador pos-industrial.

La metáfora del supermercado refiere por una parte a un escenario de control postlaboral donde el habla del empleado da señas de la falta de derechos, de leyes y de amparo social; este como templo panóptico del poder del consumo y de la supervisión del capital ha desplazado una escena de explotación histórica por otra actual, exenta de toda regulación, a la vez que se vuelve escenario de constitución de una nueva subjetividad social dislocada; extraviada de sí misma y de los otros. No hay compañeros de trabajo, no hay organización entre trabajadores. No hay sociedad.

En la segunda parte, «Puro Chile» (1970) el enfático despliegue de una expresividad historizada, sin poder de interlocución, opera como única liberación en quienes acosados por la amenaza de la cesantía ingresan a un campo de disputa donde cada uno está para sí y todos están contra

todos. La pérdida de discurso público se expresa en el recurso a la *grosería*, signo de una inmolación social significada en el decir de un lenguaje vaciado de sentido. El foco narrativo se sitúa en experiencias fugitivas de una pseudocomunidad de empleados que no logra llegar a constituirse en núcleo social; «Isabel tenía que pintarse los labios», o «Sonia lloró en el baño» enuncian los fragmentos de hablas sin continuidad en alguna forma de interlocución válida para algún efecto social. La progresión del relato funciona por el despliegue de un lenguaje crudo, directo, que mezcla percepciones exteriores, a flujos de consciencia y de deseos que lo apartan de todo realismo y enriquece la producción de subjetividad dislocada por los espacios mentales que pone en juego; esta operación propia de la escritura de Eltit logra, por un lado, el efecto de construir una poética del mundo narrado y por otro produce una eficaz atención en el lenguaje, operación que en *Mano de obra* sostiene la devastación del mundo.

Eltit trabaja con rigor los efectos de la biopolítica, es decir, de la brutal forma de penetración del poder en los cuerpos y en las vidas de las personas, en la época de un nuevo poder y sus mecanismos (in)visibles de control. «Puro Chile» actual extrema esta immanencia en la máxima desarticulación de los mínimos vínculos comunitarios, producidos por la orfandad social.

En la producción de lenguaje silencioso —interiorizado— de la primera parte se construye una subjetividad asolada que otorga a la *grosería* —exteriorizada— de la segunda parte la función de sustitución del discurso político con que se representa la disolución del sujeto operada por la pérdida de lenguaje. De esa manera creo leer la afirmación de Foucault que dice que el hombre «además de un animal viviente es una existencia política», siendo la política el lugar donde se cursa el intercambio del poder por el lenguaje. Agamben por su parte se refiere al lenguaje público como un tránsito hacia el poder.

Ya desde Aristóteles se ha señalado que es el paso de la voz (privada) al lenguaje (público) lo que constituye un sujeto social. En *Mano de obra* emerge un sujeto sin habla, sin discurso público. El trabajador pierde su estatuto social de sujeto, Parodia de sujeto, el sujeto fuera de lenguaje emerge perdido de su articulación como clase en la economía neo-liberal. Mano de obra escenifica un nuevo sujeto (des)socializado por la pérdida —o la ineficacia— de su voz y su palabra. Una lectura comparativa entre ambas novelas articula una doble significación histórica que funciona en ambas como punto de fuga hacia el contexto de producción. *Por la*

patria produce la representación de un sujeto que en su habla construye una nueva identidad, articulable a una genealogía y a una colectividad; su cuerpo y su discurso es el de un sujeto de deseo de poder que articula una acción simbólica. *Mano de obra*, por su parte, hace comparecer también un nuevo sujeto social, un anónimo sin identidad, ni genealogía. Signo de las nuevas formas de producción del capital, éste se representa sin articulación posible a la comunidad, que se cita perdida en la referencia histórica a la prensa obrera, metonimia de una pérdida mayor, pérdida de discurso, pérdida de proyecto, pérdida de utopía. Sujeto sin palabra y sin reconocimiento en los otros, opera como máquina de producción para el gran capital global.

El bar y el barrio de *Por la patria* en oposición al supermercado en *Mano de obra* vendrían a ser representativos de esa oposición entre lugar y no lugar, trabajada por el antropólogo Marc Auge para referirse a los cambios culturales en esta época de excesos que él llama «sobremodernidad», en contraposición a la modernidad y atendiendo a las relaciones que ambos tiempos históricos sostienen con el espacio y el tiempo. Cultura del exceso: ante el exceso de acontecimientos, de información de producción y de demandas de consumo, el sujeto de la sobremodernidad actúa en espacios de tránsito, de pasaje, de movimiento, que lo producen como individuo que se junta a otros en una misma actividad, para hacer lo mismo que los otros pero sin que unos u otros se reconozcan, se identifiquen, produzcan vínculos, constituyan sociedad: aeropuertos, supermercados, estaciones ferroviarias, medios de transporte... se oponen los lugares de sentido inscripto y simbolizado, propios de la modernidad y su promesa de construcción de igualdad y comunidades humanas.

El no lugar podría asimilarse a esa indeterminabilidad espacial que Alejandro-Noemi trabaja en su lucida reflexión sobre los cuerpos pobres en *Mano de obra* y que él síndica como la artificialidad de un espacio que funciona como simulacro, donde ambos, lector y narrador, deben vérselas con la artificialidad de la realidad.

El paso de lo privado a lo público está marcado por la propiedad o no de un lenguaje. Hacer públicas las hablas de voces privadas, es decir, constituir con ella lenguaje, estatuir en la escritura su valor, junto con producir los sujetos de legitimidad de hablas y de cuerpos inaudibles, ha constituido una de las políticas escriturales de mayor recurrencia en los textos de Eltit, sólo que en *Mano de obra* este proyecto no puede cumplirse; la política escritural del texto consiste en la producción estética de

su pérdida, la pérdida de lenguaje de un sujeto que se construye disuelto, dislocado en su cuerpo y su habla.

Tanto *Por la patria* como *Mano de obra* producen un sujeto de particular trayectoria social: en *Por la patria* se trata de la constitución de la voz de la mujer, en *Mano de obra*, de la pérdida de la voz del trabajador. Ambos producen y dan cuenta de una transformación cultural.

BIBLIOGRAFÍA

ELTIT, Diamela (1986): *Por la patria*. Santiago de Chile: Ediciones del Ornitotínico.
 — (2002): *Mano de obra*. Santiago de Chile: Planeta.

II. El arte de la intención... lecturas y relecturas

En las novelas de Diamela Eltit se construye el cuerpo del cuerpo mismo al ir de las relaciones entre madre e hijo/ella para así establecer las reglas estructurales simbólicas de la construcción, la estabilidad y el género. En dichas prácticas, el cuerpo mismo llega a ser el lugar privilegiado para construir esas representaciones y vincular una forma más radical de vincular el lenguaje y la subjetividad. Como valores estables críticos como Eugenia Freyre y Nelly Richard, en el caso del lenguaje que Eltit en la narración del cuerpo de la madre como el origen del cuerpo del sujeto. Así privilegia una escritura que representa simbólicamente a la que Julia Kristeva describe como "la escritura" en otras palabras, un lenguaje que transgrede la ley del Padre al recuperar los rasgos de la relación primaria con la madre y los rasgos y pulsiones del cuerpo maternal. De esta forma produce un espacio a un erotismo provocal de origen, así como la expresión del deseo de la madre que una feminidad oculta.

Al propósito, es decir, en términos muy generales y breves, cómo cambia el significado del cuerpo maternal en cuatro de las novelas de Eltit. *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Los tejedores* (1989) y *Mano de obra* (2002).