

## POSMODERNIDADES CHILENAS Y LA NARRATIVA DE DIAMELA ELTIT

Raymond L. Williams<sup>1</sup>

La escena cultural posmoderna en Chile es tan heterogénea como se podría esperar de una sociedad tan europea y, simultáneamente, tan latinoamericana. Además de sus novelistas, Chile tiene poetas posmodernos y creadores posmodernos en otros campos, como el teatro. Un grupo de arquitectos a través de la revista ARS, entre ellos Humberto Eliash, Christian Boza, y Manuel A. Moreno, han llevado a cabo una crítica continua de la arquitectura moderna. En 1988, un grupo de chilenos ganó el Gran Premio de Gráfica Utilitaria por un proyecto llamado *Esa ciudad imaginaria*, definido por sus autores como "una experiencia de lenguaje posmodernista y neoconceptual"<sup>2</sup>.

La escritora Diamela Eltit nació en Santiago en 1949 y tanto ella como varios escritores de su generación (como los poetas Gonzalo Muñoz, Juan Luis Martínez y Diego Maguieira) han roto con las actividades y las actitudes de las dos generaciones anteriores en Chile. Por una parte, ella se ha distanciado del programa estético, político y comercial de los escritores del Boom, aunque sus relaciones con José Donoso han sido buenas, ya que Donoso ha servido de mentor, en cierto sentido, cuando Eltit estaba comenzando. El escritor y académico Jorge Guzmán también fue profesor suyo cuando siguió la carrera de letras en la Universidad de Chile.

Por otra parte, ella nunca participó en el exilio de los años setenta y ochenta que tanto marcó (y también popularizó) esa generación inmediatamente anterior, la generación de escritores como Antonio Skármeta y Ariel Dorf-

---

<sup>1</sup> University of Colorado. U.S.A.

<sup>2</sup> Bernardo Subercaseux. *Nueva sensibilidad y horizonte post en Chile*. Nuevo Texto Crítico, 1990.

man. Eltit y sus coetáneos, también tienden a diferenciarse ideológicamente de la generación de intelectuales en el exilio cuya formación marxista y neomarxista era, en general, de más ortodoxia y de mayor fe en los partidos políticos. Aunque obviamente de posiciones políticas contestatarias y de oposición, la formación estética política de Eltit, ha estado especialmente marcada por los escritos de Derrida, Deleuze y Guattari. Por lo tanto, la teoría posestructuralista y una variedad de escritos posmodernos, como los de Severo Sarduy hace de los palimpsestos narrativos de Diamela Eltit una ruptura total con lo que era la novela moderna, la nueva narrativa y la literatura de exilio en Chile.

Los primeros intentos por escribir una narrativa moderna en Chile fueron los experimentos novelizados de Pablo Neruda y Vicente Huidobro en los años veinte y treinta. Neruda publicó su novela *El habitante y su esperanza* en 1928 y Huidobro escribió varias novelas experimentales y juguetonas, con el fin de ser moderno, entre ellos *Mío Cid Campeador* (1929) y *Cagliostro* (1934). Los escritores posmodernos actuales también se identifican con la narrativa vanguardista de Juan Emar. Como fue el caso en el resto de América Latina, esas ficciones modernas fueron ignoradas o abiertamente rechazadas por los críticos del momento. El reconocido crítico Arturo Torres Rioseco, por ejemplo, escribió en 1929 que las novelas de esa primera vanguardia en América Latina fueron formas "inapropiadas" de expresión<sup>3</sup>. Por consiguiente, la novela moderna no fue reconocida como una forma literaria legítima hasta los años cincuenta y sesenta, con el surgimiento de José Donoso, Jorge Edwards, Carlos Droguett y Enrique Lafourcade, y con la publicación de novelas como *Coronación* (1987) de Donoso, *Para subir al cielo* (1965) de Lafourcade y *Patas de perro* (1965) de Droguett. Más tarde, Isabel Allende llegó a ser la primera escritora moderna chilena en entrar en el mercado multinacional de distribución masiva, mediante sus imitaciones iniciales del realismo mágico de García Márquez con *La casa de los espíritus* (1981).

El primer registro claro de una ficción posmoderna en Chile fue *Job Boj* (1968) de Jorge Guzmán. Esta invitación para experimentar con innovaciones posmodernas, la revolución internacional de la teoría, la presencia de la ficción posmoderna internacional y la dictadura de Pinochet (entre otros factores), fueron todos elementos que contribuyeron al surgimiento de una narrativa radicalmente posmoderna como la de Mauricio Vásquez y Enrique Lihn. *Job Boj*, el Donoso de *El obsceno pájaro de la noche* (1970) y las ficciones de Vásquez y Lihn representaron una primera ola de narrativa posmoderna en Chile, seguida por una segunda ola de Diamela Eltit, Alberto Fugue, Antonio Ostornol, y el José Donoso de *El jardín de al lado* (1981).

<sup>3</sup> John S. Brushwood cita a Torres Rioseco en La novela hispanoamericana del siglo XX: una vista panorámica. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Guzmán desafía al lector posmoderno activo con la estructura de *Job Boj*, una novela de dos líneas narrativas (en dos países) que aparecen en capítulos alternados, sin ninguna explicación de la relación entre las dos tramas. El lector puede especular que representan dos períodos en la vida de una sola persona, sino fuera por el hecho que uno es siempre ansioso e introvertido y el otro generalmente se encuentra contento y extrovertido. McHale distingue entre el énfasis epistemológico de la novela moderna y el énfasis ontológico de la ficción posmoderna<sup>4</sup>. Lo ontológico es, efectivamente, lo central de *Job Boj* porque el problema es de ser, ya que el lector se pregunta si son dos hombres distintos, dos facetas de una misma personalidad, o dos períodos en la vida de un hombre<sup>5</sup>. Esta novela es un juego constante de lo indeterminado, otra señal de su posmodernidad, como también lo es la exigencia de un lector activo que Morelli había propuesto en *Rayuela*.

Con *El obsceno pájaro de la noche*, Donoso hizo una afirmación bastante más visible en favor de una ficción moderna en Chile de lo que representó la relativamente desconocida obra *Job Boj*, un libro que ha exigido múltiples lecturas. *El obsceno pájaro de la noche* es autocontradictorio y de infinitas contradicciones no resueltas, situaciones y personajes que nunca llevan a la unidad o la armonía final de la novela moderna. Como *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, esta obra es un texto paradigmático de la novela posmoderna, una antología de recursos posmodernos<sup>6</sup>. Las transformaciones constantes del personaje central, igual que las identidades no fijadas de otros personajes, también apuntan a problemas de índole ontológico. Si el uso experimental del espacio es una característica de la novela posmoderna, como afirma Harvey, entonces *El obsceno pájaro de la noche* es la novela posmoderna por excelencia en América Latina.

Internacionalmente reconocido como poeta, Enrique Lihn ha sido básicamente ignorado como el autor de novelas radicalmente experimentales, con la excepción de unos pocos académicos y algunos escritores igualmente herméticos, como el argentino Héctor Libertella. Al escribir sobre dos libros novelescos de Lihn, *La orquesta de cristal* (1976) y *El arte de la palabra* (1980), Libertella propone que el trabajo de Lihn con el discurso literario es un intento por criticar la retórica excesiva de una lengua española "muerta". Lihn utiliza códigos herméticos para evitar la reproducción literal de los discursos dominantes que llegan a ser los objetos de parodia y pastiche en su escritura. Por consiguiente, Lihn se identifica con lo hermético como estrategia política y estrategia posmoderna inconcebible para un pensador como

---

<sup>4</sup> Brian McHale. *Postmodernist fiction*. New York: Methuen, 1987. Capítulo 1.

<sup>5</sup> John S. Brush, op. cit.

<sup>6</sup> Brian McHale, op. cit.

Habermas, que concibe toda cultura posmoderna como mera reproducción de discursos dominantes. Las múltiples notas de pie de página en *La orquesta de cristal* y el metadiscurso de *El arte de la palabra* hacen del lenguaje mismo el tema central de estos dos libros. Mauricio Wácquez muestra un compromiso semejante con el lenguaje mismo, y exige la participación activa del lector posmoderno activo en ficciones experimentales como *Excesos* (1971) y *Paréntesis* (1978). También cuestiona la idea misma de un referente.

El proyecto posmoderno de Diamela Eltit consiste en las cuatro novelas *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988) y *Vaca sagrada* (1991). Julio Ortega ha descrito esta obra como una reapropiación amplia del discurso de lo figurativo que varias escritoras latinoamericanas han propuesto<sup>7</sup>. Sus tres primeros libros fueron escritos bajo la dictadura de Pinochet; Eltit se juntó a otros jóvenes intelectuales para crear una cultura de la resistencia. Junto con la obra de Ricardo Piglia y *Terra Nostra* de Fuentes, sus cuatro libros representan una de las búsquedas más desafiantes y profundas de los orígenes históricos de la cultura hispanoamericana que se ha hecho recientemente en América Latina. La primera novela, *Lumpérica*, tiene como escenario una plaza pública en Santiago de Chile, una plaza que Ortega considera una metáfora por la comunidad ausente<sup>8</sup>. Esta novela, que no contiene una verdadera trama, presenta una protagonista llamada L. Iluminada. En vez de acción o fábula, observamos la relación de los personajes con el espacio físico y con el lenguaje mismo. En una escena lluviosa en la plaza, por ejemplo, el narrador afirma: No hay acciones posibles más que su propia lengua que aún, en lo propicio del ambiente, no surge. Además de ser el escenario para una fábula que nunca se desarrolla, es el escenario para una película, porque hay una presencia constante de una cámara que está filmando esta obra fílmica/ficticia autoconsciente. Lo autoconsciente se evidencia en el hecho de que los personajes se discuten a menudo como ficciones. Igual que textos posmodernos como *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y *Terra Nostra* de Fuentes, entonces, los personajes son y no son ficciones, funcionando así de acuerdo con los dobles códigos que McHale señala como típicos de la ficción posmoderna<sup>9</sup>. Por ejemplo, el narrador dice: Este lump Perú escribe y borra lo imaginario, se reparte las palabras, los fragmentos de letras, borran sus supuestos errores, ensayan sus caligrafías, endilgan el pulso, acceden a la imprenta<sup>10</sup>. Más específicamente, los personajes y las situaciones en *Lumpérica*

<sup>7</sup> Julio Ortega en Juan Carlos Lértora, Editor, *Por una literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1992.

<sup>8</sup> Julio Ortega, op. cit.

<sup>9</sup> Brian McHale, op. cit., capítulo 1.

<sup>10</sup> Diamela Eltit, *Lumpérica*. Santiago, 1983.

aparecen frecuentemente como construcciones sociales bajo el análisis del narrador o de L. Iluminada.

Cada uno de los diez capítulos de *Lumpérica* emplea una estrategia narrativa radicalmente distinta, con distintos tipos de lenguaje, estructura y hasta de tipografía. Esta experimentación llega a ser progresivamente más intensa con el desarrollo de la novela y los capítulos finales son tan experimentales que su tema principal es el lenguaje mismo. Estamos en el espacio posmoderno de la incoherencia, aunque hay una coherencia mínima con el hecho de que el capítulo final vuelve a la situación del primero, con L. Iluminada sola en la plaza, ensimismada en la contemplación.

La plaza pública en *Lumpérica* es el mundo posmoderno de Baudrillard, donde los seres humanos tienen el mismo valor de intercambio que la mercancía, como productos comerciales y como mercancías de valor incierto. Mientras las escenas de esta novela son filmadas y discutidas, estas discusiones recuerdan la afirmación de Beaudrillard que "there is no longer any medium in the literal sense: it is now intangible, diffuse and diffracted in the real, and it can no longer even be said that the latter is distorted by it"<sup>11</sup>. Hutcheon ha notado que el escritor posmoderno suele enfrentarse con lo diferente y lo paradójico, y *Lumpérica* es habitada por el lumpen urbano de la plaza pública que se identifica como "lumpen", "los pálidos" y a veces como los "desarropados". Son los individuos marginales a la economía que algunos gobiernos de política económica neoliberal en los años ochenta y noventa designan como "los desechables". *Lumpérica* es una novela de verdades precarias, de verdades inestables, inseguras y provisionales. Aún las anécdotas que se narran en esta novela son contingentes y provisionales porque, como dice el narrador, "ah, por una mirada, por un gesto, yo habría contado otra historia". De forma semejante, el narrador describe el texto como una ficción provisional: "la plaza será lo único no ficticio en este invento". La verdad llega a ser un objeto de manejo y maniobra en el séptimo capítulo, que consiste en un "interrogador" no identificado quien plantea preguntas a un interrogador sobre un evento aparentemente insignificante que ocurre en la plaza pública (L. Iluminada se cae y el "interrogado" viene a ayudarlo). El "interrogador" repite tanto sus preguntas al "interrogado" que éste por fin cambia su historia, resultando así en una réplica de los interrogatorios a los prisioneros políticos bajo dictaduras como la de Pinochet.

*Lumpérica* es el primero de los textos de Diamela Eltit sobre el cuerpo. Sara Castro Klarén ha señalado que este texto enigmático escribe y explora el cuerpo bajo condiciones de extremo dolor<sup>12</sup>. L. Iluminada es la suma del

<sup>11</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*. New York: Semiotexte, 1983.

<sup>12</sup> Sara Castro Klarén, en Juan Carlos Lértora, op. cit.

cuerpo que se encuentra en los límites de la muerte. En este texto de preocupaciones más ontológicas que epistemológicas, se reduce a lo mínimo el concepto mismo de “ser personaje”; *L. Iluminada* es un fragmento de un nombre y un fragmento de un ser humano. Sin información sobre su pasado y sin motivos, el lector posmoderno tiene que construir una historia escrita en las márgenes del cuerpo femenino.

*Por la patria*, novela que un crítico informado ha llamado neoépica, *Por la patria* es uno de los experimentos más radicales entre las múltiples posmodernidades chilenas y latinoamericanas de las últimas décadas. Ortega enfatiza que en esta novela lo comunitario es el espacio femenino subjetivo de lo subversivo<sup>13</sup>. Es una historia de un referente identificable de Chile, con alusiones breves a la represión del régimen de Pinochet, pero que siempre vuelve a los orígenes históricos de la lengua, la represión y la resistencia. De esta manera, volviendo a las guerras épicas de la época medieval, Eltit asocia estos conflictos históricos con la situación contemporánea. Al explorar los orígenes de la “lengua materna”, y al incorporar varias lenguas históricas y coloquiales a *Por la patria*, Eltit entra en la relación explorada por Foucault entre la lengua y el poder, la misma problemática de la obra de Ricardo Piglia. Por lo tanto, la posmodernidad de Diamela Eltit es netamente histórica y política, afirmando la función política de la metaficción historiográfica que ha señalado Linda Hutcheon, y cuestionando, al mismo tiempo, la posmodernidad neoconservadora que han descrito Habermas y Jameson, dos pensadores poco informados acerca de la ficción posmoderna<sup>14</sup>.

La narrativa de Diamela Eltit trabaja constantemente el concepto de incesto a varios niveles, y en *Por la patria* ella explora un concepto de incesto lingüístico. Este problema se relaciona con el hecho de que la ficción posmoderna plantea nuevas preguntas sobre el referente. Como señala Hutcheon, el asunto central ya no es “¿a qué objeto empíricamente real del pasado se refiere el lenguaje de la historia?” sino “¿a cuál contexto discursivo podría pertenecer este lenguaje?”<sup>15</sup>. Con respecto a esto, *Lumpérica* y *Por la patria* revelan una autoconciencia de los orígenes del latín, la lengua “moderna” de la familia de lenguas romances, una familia presente en ambas novelas. Los contextos discursivos cambian en los distintos fragmentos de *Lumpérica*, evocando así un sentido de las raíces en el latín y también las resonancias en el español y el italiano medioevales. Estas lenguas históricas coexisten, en contradicción no resuelta, con un discurso masculino subvertido por otros discursos contemporáneos, como el lenguaje coloquial y el discurso femenino.

<sup>13</sup> Julio Ortega, en Juan Carlos Lértora, op. cit.

<sup>14</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1988.

<sup>15</sup> Linda Hutcheon, ibid.

La yuxtaposición de estas lenguas es el incesto lingüístico dentro de la familia lingüística que habita en la novela, incesto paralelo con los otros incestos en la obra de Diamela Eltit, como el incesto entre hermanos en *El cuarto mundo*.

*El cuarto mundo* es una novela breve, pero de enormes sutilezas y ambigüedades que asocian la problemática de este texto con las novelas anteriores. Según un crítico, en *El cuarto mundo* la familia es el cuarto privado que llega a ser lo foráneo en el mundo simbólico del cuerpo<sup>16</sup>. Esta novela trata de relaciones dentro de una familia y es narrada por dos narradores: la primera mitad por un niño, María Chipia, y la segunda mitad por su hermana melliza. Lo especial del primer narrador es el hecho de que narra al principio como feto y, después de su nacimiento, como niño. Ambas partes de la novela tratan de relaciones entre los cinco miembros de la familia: los mellizos, su hermana menor (María de Alava) y los dos padres. La primera parte de la novela termina con la crisis de la familia causada por el adulterio de la madre. En la segunda parte, las tensiones y los conflictos giran alrededor de la relación incestuosa entre María Chipia y su hermana melliza. Ella queda embarazada y continúa su relación con él aunque la crisis se pone cada vez más aguda. Sólo en la última línea de la novela se identifica a la hermana melliza por su nombre: diamela eltit (sic).

El título de la novela "El cuarto mundo" se refiere a una periferia de una periferia: los marginados del Tercer Mundo. Es el mundo espacio de comunidades marginadas en la Ciudad de México, en Medellín, Colombia, o de los jóvenes marginados en el barrio Ciudad Bolívar en el sur de Bogotá. Unas historias de estos últimos, recientemente publicados por el escritor colombiano Arturo Alape bajo el título de *La hoguera de las ilusiones* (1995), muestran unos paralelos notables con esta novela de Eltit.

El paralelo más destacable entre *El cuarto mundo* y *La hoguera de las ilusiones* es la presencia del cuerpo humano en sí como elemento central. En *La hoguera de las ilusiones*, un testimonio de la vida colombiana en un barrio de jóvenes marginados, una muchacha identificada como la historia no de su experiencia psicológica y emocional, sino como la historia de su cuerpo. En ambos libros, la ficción de Eltit y el testimonio de Alape, los personajes de este cuarto mundo se encuentran reducidos a cuerpos. En *La hoguera de las ilusiones*, por ejemplo, Simona dice: "Lamento que nunca hemos podido hablar de nuestra historia de niños, la historia de nuestros cuerpo. Siento que se escapa de mi mirada, siento que no quiere soltar palabras, siento que quiere olvidar definitivamente mi cuerpo"<sup>17</sup>. Así, ella concibe la historia co-

---

<sup>16</sup> Sara Castro Klarén, en Juan Carlos Lértora, op. cit.

<sup>17</sup> Arturo Alape, *La hoguera de las ilusiones*. Bogotá, pág. 141.

lectiva como una historia de cuerpos humanos, y hace una equivalencia entre la comunidad y el cuerpo: "Entonces, para mí ha progresado mucho el barrio, tanto como ha cambiado mi cuerpo"<sup>18</sup>. A lo largo de la historia de Simona en su historia de veinticuatro páginas en *La hoguera de las ilusiones*, hay referencias constantes a su cuerpo como lo central de su experiencia.

En *El cuarto mundo*, los dos narradores también muestran la tendencia de concebir y entender el mundo en términos de cuerpos humanos. Incluso se podría afirmar que la trama de esta novela trata de las relaciones entre cuerpos y uno de los temas es la dignidad de los cuerpos. Lo que interesa a los narradores, constantemente, es su relación con los cuerpos y con el lenguaje. Por ejemplo, en esta historia del comportamiento corporal, el narrador niño de la primera parte dice con respecto a su hermana melliza: "Podían interpretarse como en un libro abierto todas sus fantasías nocturnas y diurnas aflorando en el temblor sudoroso de sus manos y su cuerpo que, significativamente, se erectaba rígido cuando la tenía cerca"<sup>19</sup>. Las descripciones de su madre también suelen ser en términos corporales: "Alucinada por la espera, debí apuntalar el cuerpo de mi madre. Su cuerpo vivo y sublevado"<sup>20</sup>. En fin, el "precario estado" de los personajes en *El cuarto mundo* se refiere, ante todo, al estado de cuerpos humanos y sus relaciones siempre fluctuantes con otros cuerpos. Al final de la primera parte son cuerpos en estado de humillación y aislamiento, y al final de la segunda se trata de la misma humillación, además de marginalización y la comercialización de cuerpos.

En su testimonio sobre aquel "cuarto mundo" en el sur de Bogotá, llamado Ciudad Bolívar, Arturo Alape documenta el sentido de culpabilidad y humillación a que son sometidos los jóvenes marginados en esas zonas. En el testimonio de la muchacha Simona, por ejemplo, ella dice que "desde niña, siempre me inculcaron culpas..."<sup>21</sup>. Más adelante en el texto, ella hace referencias a su "humillación" y la forma en que ella y sus coetáneos son tratados como "vulgares" y "sucios".

En *El cuarto mundo*, los dos narradores personajes usan el mismo lenguaje para referirse a las actitudes despectivas que perciben ante ellos. El narrador, María Chipia, dice que se siente "indigno de habitar mi casa y mi familia"<sup>22</sup> y también hace varias referencias a sus "vergüenzas" y "humillaciones".

<sup>18</sup> Arturo Alape, *ibid.* pág. 141.

<sup>19</sup> Diamela Eltit, *El cuarto mundo*. Santiago: Planeta, 1988, pág. 58.

<sup>20</sup> Diamela Eltit, *ibid.* pág. 94.

<sup>21</sup> Arturo Alape, *op. cit.*, pág. 117.

<sup>22</sup> Arturo Alape, *ibid.*, pág. 47.



Su hermana melliza usa términos parecidos y sufre por no poder defender la "dignidad" de los cuerpos de la familia.

*El cuarto mundo* obviamente no es una obra de esas amplias verdades históricas elaboradas en novelas modernas como *Cien años de soledad* o *La muerte de Artemio Cruz*. Sin la visión panorámica, hay cierta presencia sutil de la historia, pero las verdades son otras: son las verdades del espacio público y privado, las verdades de las relaciones humanas, las verdades del cuerpo y un cuestionamiento de las posibilidades que el lenguaje hablado o escrito puedan tener para articular verdades. Algunas son las verdades relativas del mundo posmoderno de Beaudrillard. María Chipia inicia la novela narrando como feto, y una parte considerable de su narrativa consiste en su búsqueda de un entendimiento (de cualquier comprensión) de la relación entre su propio cuerpo y los cuerpos de su madre y su hermana melliza.

Por lo tanto, *El cuarto mundo* no es una novela de acciones o fábula modernas, sino de espacios sutiles y de distancias entre personas en continua transformación. Como infante en su cuna, María Chipia dice: "Las miradas que nos acechaban a todas horas me llevaron a despreciar el espacio público"<sup>23</sup>. Como niño de un año de edad, María Chipia se encuentra rodeado de un mundo caótico y piensa que el lenguaje le dará orden: "Ingenuamente pensaba que el habla era un hecho misterioso y trascendente capaz de ordenar el caos que me atravesaba"<sup>24</sup>. El uso de la palabra "ingenuamente" sugiere lo que será evidente más adelante en el texto: el lenguaje será el vehículo menos legítimo para crear órdenes y verdades. Al tener tres años, por ejemplo, María Chipia se da cuenta de que cualquier concepto de sentido trascendente del lenguaje era una mera fantasía. Al contrario, él se va encontrando y descartando verdades en los distintos espacios en que opera. Por ejemplo, como joven adolescente vive el deseo por el espacio de un paraíso masculino fuera del hogar dominado por su madre, pero paulatinamente se va dando cuenta de que tal espacio de la autoridad paterna es, en realidad, aún otra verdad imposible de conseguir.

Una vez que María Chipia inicia la relación incestuosa con su hermana, se enfrenta a la verdad más compleja de la novela: que él es "sudaca", para usar el término despectivo de los españoles que se utiliza en el texto. Es una verdad compleja porque los personajes mismos, siendo latinoamericanos, parecen apropiarse de estas actitudes extranjeras, aceptándolas, o son víctimas de una ideología dominante. María Chipia repite constantemente: "yo soy sudaca, soy un digno sudaca"<sup>25</sup>. Las verdades en *El cuarto mundo* son verdades

<sup>23</sup> Diamela Eltit, op. cit., pág. 19.

<sup>24</sup> Diamela Eltit, ibid., pág. 20.

<sup>25</sup> Diamela Eltit, ibid., pág. 21.

“sudacas”, verdades degradadas. La narradora de la segunda parte, “diamela altit” (con minúsculas) observa a su madre y a su hermana hacia el final de la novela y describe una condición posmoderna de “degradada humanidad sudaca”<sup>26</sup>. Al acercarse el nacimiento de su hija ilegítima y la crisis final de la novela, también describe a su propia madre y a su hermana como “peras sudacas”.

Tanto el desarrollo de las relaciones humanas, que son corporales más que verbales, como la mínima coherencia psicológica de los personajes, apuntan al énfasis en lo ontológico -la esfera de la narrativa posmoderna, en vez de lo epistemológico de la novela moderna. Al fin y al cabo, la problemática ontológica de esta novela apunta al ser del latinoamericano que es, y no es, de heredero de la tradición hispánica, que es y no es hijo de los españoles y que en algunos casos resulta ser, cinco siglos después de la Conquista, no el hijo reconocido allá en el Tercer Mundo, sino el hijo rechazado y denigrado del “cuarto mundo”, los “sudacas” de las ciudades callampas marginales en Santiago de Chile, de los barrios marginales en el sur de Santafé de Bogotá y de las colonias más empobrecidas de la Ciudad de México.

Hablar de verdades universales es inapropiado con respecto al proyecto posmoderno de Diamela Eltit. La situación se clarifica en la última página de *El cuarto mundo* con respecto a la verdad. En primer lugar, nos fijamos al final en el hecho de que nunca hay una voz de autoridad, no hay ninguna pretensión de articular verdades o saber la verdad. Al contrario, la segunda narradora se identifica en la última página como “diamela eltit”, así, en minúsculas, que podría llamarse una minúscula sudaca de un personaje que reconoce al final su situación marginada. En esta última página es evidente también la situación entera de degradación, comercialización y reificación. La última línea afirma “la niña sudaca irá a la venta”. La niña recién nacida que va a la venta pertenece al capitalismo tardío de Jameson y la posmodernidad de Beaudrillard, una sociedad en la cual valores abstractos como el bien y el conocimiento entran en la esfera de exchange value, valor comercial. La verdad también tendría que ser incluida entre estos valores, que llegan a ser degradados en este mundo “sudaca”.

El “cuarto mundo” del título de esta novela no es identificable geográficamente, sino es un espacio en la periferia de una periferia, es decir, el espacio marginal de una periferia de una ya periférica nación del Tercer Mundo. Escrita bajo la dictadura de Pinochet, la obra de Eltit ofrece y exige una lectura alegórica. Estas tres obras, igual que *Vaca sagrada*, deben ser leídas como alegorías de resistencia. *Vaca sagrada*, como *Lumpérica*, y *El cuarto mundo*, es un texto transgresivo escrito en los márgenes y sobre el cuerpo, en un espacio inestable que frecuentemente evoca lo indecible.

<sup>26</sup> Diamela Eltit, *ibid.*

La lectura alegórica de *El cuarto mundo*, igual que en *Lumpérica* y *Por la patria*, se remonta a los orígenes de la sociedad latinoamericana, la España del siglo XV y XVI. En *Por la patria*, el énfasis está en los orígenes lingüísticos, un interés continuado en *El cuarto mundo* y manifestado en un lenguaje antirretórico que desafía y subvierte la gran tradición retórica heredada de la España medieval, renacentista y del Siglo de Oro. Es la España de la "Conquista" a que alude *El cuarto mundo* ya que se relacione esta novela alegóricamente con la agresión constante en el texto que continúa aquella primera agresión patriarcal en el siglo XVI. Es en este contexto que se descifran dos de los registros más enigmáticos del texto. El primero es una referencia "la nación más poderosa del mundo" que, en el contexto de esta novela contestataria ante el orden lingüístico, cultural y patriarcal heredado de España, tiene que referirse al gran país ibérico en la época de la Conquista y la Colonia. El segundo enigma es el uso de la palabra "sudaca" por parte de estos personajes, registro que sólo tiene sentido en el contexto de una lectura alegórica que interpreta el comportamiento de los mellizos degradados como víctimas de un orden patriarcal reproducido desde la Conquista hasta un siglo XX. Por consiguiente, el registro lingüístico ("sudaca") igual que el orden social, vienen claramente de España en este texto.

En la obra narrativa de Diamela Eltit, el acto de narrar historias, de hacer diálogos y de contar acciones son cuestionables; ninguno de estos actos es llevado a cabo con las estrategias asociadas con la narrativa moderna. La novela moderna, según David Harvey, es la narrativa del tiempo, y la posmoderna es la del espacio. Efectivamente, el proyecto posmoderno siempre privilegia las relaciones del espacio.

Diamela Eltit ha hablado de la "escena del poder" igual que de la ideología del cuerpo en sus entrevistas, ensayos y su narrativa. Su respuesta a estas "escenas del poder" ha sido una narrativa transgresiva e irreverente de resistencia cultural. Como ha señalado el crítico Guillermo García Corales, Eltit no ofrece soluciones a estos problemas de relaciones de poder en Chile o en otra parte<sup>27</sup>. Al contrario, ella exige al lector posmoderno, a ese lector siempre incómodo cuestionar las construcciones culturales y políticas que legitimizan ese poder. Escribir sobre el cuerpo femenino es sólo uno de los mecanismos que utiliza para cuestionar los discursos autoritarios. Entre los varios discursos posmodernos que actualmente se están organizando en Chile y el resto de América Latina, el de Diamela Eltit es uno de los más innovadores y contestatarios producidos en la lengua de lo que era la nación más poderosa del mundo.

<sup>27</sup> Guillermo García Corales, en Juan Carlos Lértora, op. cit.