

**Cuerpos en fuga:  
El devenir minoritario del lenguaje en *Lumpérica*  
y *Los vigilantes* de Diamela Eltit**

**Bodies in Flight:  
The Becoming Minor in Language in *Lumpérica*  
and *Los Vigilantes* by Diamela Eltit**

**Paola Susana Solorza**

Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género  
F.F.yL., Universidad de Buenos Aires  
learningspanishba@hotmail.com

**SÍNTESIS**

*Este trabajo propone un análisis deleuze-guattariano del lenguaje en dos novelas de la escritora chilena, Diamela Eltit: Lumpérica (1983) y Los vigilantes (1994), centrándose en los conceptos de “agramaticalidad”, “desterritorialización”, “líneas de fuga” y “devenir minoritario” en la representación de corporalidades y subjetividades marginales. Los personajes de las novelas de Eltit están atravesados por un poder opresor que intenta convertirlos en cuerpos funcionales al sistema –entendido éste como entramado de fuerzas en el que se entrecruzan diversas variables sociales que confluyen en la persistencia de un régimen dictatorial- y, sin embargo, intentan en todo momento sustraerse al mismo, subvirtiéndolo su lógica. Esto se pone de manifiesto mediante un uso particular del lenguaje que rompe la cadena significante con la incorporación de rasgos expresivos atípicos como balbuceos, chillidos, rictus. Se trata, en definitiva, de un “lenguaje minoritario” que va generando un “devenir clandestino” en los límites de lo innombrable.*

**ABSTRACT**

*This work focalizes in a deleuzian and guattarian perspective of language in two novels of the Chilean writer Diamela Eltit, Lumpérica (1983) and Los vigilantes (1994), considering the concepts of “agramaticality”, “deterritorialization”, “lines of flight” and “becoming minor” in the representation of marginal corporalities and subjectivities. Most of Eltit’s characters are crossed by an oppressive power that tries to make them fit in a system –understood as an ensemble of forces in which many social variables crosslink and converge in the persistence of a dictatorial regime- and however, these corporalities and subjectivities ended up subverting its logic. This is possible through a particular use of language which breaks the signifying chain integrating atypical expressions such as babbles, screeches, rictus. Ultimately, it refers to a minor language which generates a “clandestine becoming” in the limits of the unnamable.*

**Palabras claves:** Eltit, dictadura, lenguaje minoritario.

**Keywords:** Eltit, dictatorship, minor language.

[...] prófugos de la letra impresa, apenas borradores,  
escritura manual, soez terminología acusan [...]  
construcción de una narración transitoria [...]

DIAMELA ELTIT, *Lumpérica*.

[...] su cuerpo se ausenta y se presenta, cae y  
se levanta, se enreda sobre sí mismo, huye, se fuga [...]

DIAMELA ELTIT, *Los Vigilantes*.

La obra de Diamela Eltit se destaca en el contexto de la literatura latinoamericana contemporánea por su carácter contra-canónico o rupturista. Susana Santos la define como una “literatura mala”, retomando el concepto de Philippe Sollers, en tanto práctica destinada a “desenmascarar la locura ordinaria [...] insistir en los detalles escabrosos que asquean a la hipocresía general [...]” (cit. en Santos, 1996, 221). Una de las características fundamentales de la estética eltitiana es la fragmentariedad, en este sentido, como afirma Rojas Wellington, “asistimos a una escritura no lineal donde el argumento o la historia central es mostrada por medio de fragmentos [...]” (1993).

Carlos Lértora, por su parte, considera la narrativa de Eltit en términos de una “literatura menor” y aclara que esto “no tiene un sentido peyorativo [...] sino que se refiere a la producción de una minoría de autores cuya obra se plantea desde una posición de diferencia” (1993, 28). Lértora retoma esta concepción de Deleuze y Guattari, como “aquella [literatura] producida en el espacio de un lenguaje mayor pero que, desde dentro, se propone cuestionar y subvertir sus mecanismos” (1993, 28). Es posible afirmar que la obra eltitiana surge como respuesta a la cristalización de poder y a las situaciones de opresión. La misma Eltit sugiere que utiliza “la escritura como instrumento social” y con su obra ha intentado “abrir una pequeña brecha que pluralice lo monolítico de los poderes dominantes para establecer, aunque sea en los bordes del sistema, una especificidad literaria” (2000, 27).

El presente trabajo se propone realizar un análisis deleuze-guattariano en *Lumpérica* (1983) y *Los vigilantes* (1994), explorando el

“uso minoritario” del lenguaje que realiza su autora en la representación de corporalidades y subjetividades marginales, mediante la incorporación de rasgos expresivos atípicos que rompen la cadena significativa y crean zonas de indiscernibilidad, a la vez que dan lugar a la generación de textos híbridos, donde por momentos la narrativa recae en la espacialidad poética. Cabe aclarar que el análisis tomará como base el género narrativo de la novela en tanto relato cronológico de acontecimientos con una función comunicativa, y un carácter polifónico y dialógico (Bajtín, 1997), y su cruce con el género poético, en el que las palabras son concebidas en su materialidad estética (Sartre, 1948) y la función expresiva prevalece sobre la comunicativa, lo que sugiere “la posibilidad de una lectura y una crítica centradas en el cuerpo físico del texto, una lectura por los sentidos y para los sentidos” (Hernández Álvarez, 2002-2003, 192). Un género donde el sonido, el ritmo e incluso el silencio dan lugar a una estética de la escansión y del fragmento.

Bastante se ha argumentado acerca de la imposibilidad de conocer un cuerpo exterior al lenguaje. Butler afirma que “el cuerpo es en sí una construcción” (2007, 58) y Grosz lo define como un “artefacto sociocultural” (1992, 297). La filosofía constructivista sostiene que el único modo de conocer o representar el cuerpo es a través del lenguaje, dado que en tanto seres sociales nos encontramos “interpelados” por él (Althusser, 1998, 52), siendo éste el modo en que devenimos sujetos de una determinada sociedad. Para Deleuze y Guattari, el lenguaje se encuentra imbricado con el poder: “no hay significancia independiente de las significaciones dominantes” y “una regla de gramática es un marcador de poder antes de ser un marcador sintáctico” (2000, 82-85). Todo enunciado es un agenciamiento que incluye dos segmentos: uno de contenido y uno de expresión, lo que Sausurre denominaba significado y significante, respectivamente. Las lenguas se definen por constantes: elementos y relaciones de orden fonológico, sintáctico y semántico para crear frases gramaticalmente correctas. En *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* ambos filósofos distinguen dos tipos de lenguas: altas y bajas o mayores y menores, “unas se definirían precisamente por el poder de las constantes, las otras por la potencia de la variación” (2000, 104). Redefiniendo esta concepción dirán luego que no hay dos tipos de lenguas sino “dos tratamientos posibles de una misma lengua” (2000, 106).

Lo que entra en juego en este punto son los llamados mecanismos de “territorialización” y “desterritorialización”: ningún agenciamiento es absolutamente estable o constante, la máquina abstracta de la lengua posee fuerzas que la territorializan preservando la estabilidad del conjunto, mientras que hay otras que la desestabilizan, conformando “líneas de fuga o desterritorializaciones que arrastran a todos los agenciamientos” (2000, 93).

En “¿Qué es una literatura menor?”, Deleuze y Guattari analizan el alemán de Praga utilizado en la obra de Kafka para lo que ellos denominan “extraños usos menores” (1998, 29) y traen a colación el grznido de Gregorio Samsa en *La metamorfosis*, que desfigura las palabras (1998, 35), un progresivo efecto desterritorializante que adquiere un valor revolucionario: “La máquina literaria releva [en estos casos] una futura máquina revolucionaria” (1998, 30). En la narrativa de Eltit esto se vuelve evidente si tenemos en cuenta además el contexto de publicación de sus obras: *Lumpérica* es publicada en 1983, durante la dictadura de Pinochet; por su parte, *Los vigilantes* (1994) surge en plena transición democrática chilena, cuando todavía quedan los resabios de la dictadura. En una entrevista con Claudia Posadas, Eltit afirma:

La situación impuesta por la dictadura chilena obligó a aquellos que teníamos una posición democrática y aún más, de izquierda, a una cuidadosa utilización del lenguaje [...] los lenguajes se volvieron peligrosos [...] Allí pude dimensionar el lenguaje como algo estratégico [...] (2003).

Ya desde el título, *Lumpérica*, la novela presenta una progresiva agramaticalidad que proviene del intento de feminizar el vocablo “lumpen” del cual surge el nuevo término que se ha interpretado como una referencia a América Latina (lumpen + América = Lumpérica), Eltit así lo confirma: “Yo quería hablar de ‘la’ lumpen y después me di cuenta de que en realidad podía ser interpretado como América Lumpen” (cit. en Reber 2005, 451). En la novela se describe la plaza pública como escenario por donde circula(n) el lumpen o los “desarrapados” de Santiago. Hay en este espacio una clara connotación a las interdicciones que impuso en Chile la dictadura: la plaza “es un espacio circunscrito, reglamentado [...] Nada es inocente.” (Eltit, 1983, 130). Es un espacio donde, de modo permanente, la pro-

tagonista, que será bautizada como L. Iluminada por “el luminoso” –un letrero de neón que se encuentra en lo alto y adjudica nombres a los cuerpos, otorgándoles, de esta manera, “identificación ciudadana” – del mismo modo que los demás integrantes del lumpen, son vigilados por una cámara que los asedia como si se tratara de una escena cinematográfica o teatral, y frente a ella ensayan artificiales poses que dan cuenta del carácter ficcional de la propia identidad.

El lenguaje es un elemento primordial en la conformación de la identidad del sujeto hasta el punto de hacerse literalmente carne con él: “Las palabras se escriben sobre los cuerpos” (Eltit, 1983, 8). Sin embargo, estos cuerpos se transforman poco a poco en “prófugos de la letra” (Eltit, 1983, 96), yendo de un apodo a otro como en un intento por burlar los nombres que les son adjudicados: “Pasan por el cuerpo, primero el nombre y luego su gama total de apodos” (Eltit, 1983, 17). L. Iluminada y los desarrapados de Santiago encarnan una fuerza desterritorializante: “con sonidos guturales llenan el espacio en una alfabetización virgen que altera las normas de la experiencia” (Eltit, 1983, 10). A partir de la segunda escena identificada como “la producción del grito”, la narración adquiere cada vez mayor fragmentariedad, el lenguaje se escande de manera progresiva y se sugiere que el grito “no es un grito de dolor propiamente de dolor en su forma automática, sino más bien una instancia utilitaria” (Eltit, 1994, 19); ese grito tiene en sí mismo una finalidad: deconstruir o desterritorializar los marcadores sintácticos para dar lugar a una herida auto-infligida. Las relaciones de causa y efecto aparecen invertidas para demostrar el poder constitutivo del lenguaje, como si la palabra o interjección –en este caso: el grito– creara la cosa o el hecho en sí: “no es la herida la que causa el grito, sino exactamente a la inversa, para herirse era preciso el grito” (Eltit, 1983, 18). Las discontinuidades o rupturas del lenguaje se corresponden con aquellas que L. Iluminada se auto-inflige en la propia epidermis como si intentara demostrar de este modo que su cuerpo, constantemente observado y vigilado, al cual la luz del luminoso ha intentado modelar otorgándole nombre, puede sustraerse a los controles impuestos, no solo mediante la variación infinita de apodos, sino a través de una operación más radical de resistencia al poder dominante: la herida que simboliza el corte, el límite de lo humano. Como afirma Reber, la protagonista “sangra para recuperar su territorio” (2005, 460) y

una representación discursiva diferente –de mutua presuposición entre palabra y cuerpo– en la que poder reconocerse.

L. Iluminada funciona asimismo como alter ego de su autora, esto puede corroborarse observando la fotografía que aparece precediendo el texto del octavo capítulo de la novela, donde vemos a Diamela Eltit con cortes y quemaduras en los brazos al igual que la protagonista, por si llegaran a quedar dudas en torno a la teorización de un lenguaje que construye la realidad y la corporalidad que representa. En este caso, la misma autora, fusionada con la protagonista, “se propone como lugar de resistencia” (Reber, 2005, 460). Así, el cuerpo-escritura inicia la fuga buscando una representación alternativa a ese poder que se impone desde afuera. En reiteradas oportunidades a lo largo del texto, se hace alusión a los toques de queda y a los cuerpos que se sublevan. L. Iluminada encarna el grado absoluto de subversión por su condición de mujer que circula indefinidamente en la plaza pública desafiando los “toques”, y de este modo es descrita: “Muge’r r’onda corporal Brahma su ma la mano que la denuncia & brama” (Eltit, 1983, 144). Vemos la agramaticalidad de la frase, la -g- en lugar de la -j-, los apóstrofes que no cumplen la función de unión como en otras lenguas sino que fragmentan palabras, a continuación lo que podría entenderse como una división en sílabas: “su-ma” y el juego de sonidos entre el dios del hinduismo, Brahma, cuyo nombre significa literalmente “evolución”, “desarrollo” y “brama” del verbo bramar: ruido adjudicado generalmente al sonido del viento o del mar cuando se encuentran agitados, pero incluso una persona puede dar bramidos, en cuyo caso bramar significa “manifestar con voces [...] inarticuladas y con extraordinaria violencia la ira de que está poseída” (Diccionario de la Real Academia Española). L. Iluminada “evoluciona” desarticulando la gramática, manifestándose en contra de un lenguaje y un sistema que la oprimen, y de-construyendo también su rol dentro de la sociedad. Cabe aclarar que el lenguaje, dado que se encuentra imbricado con el poder, como afirman Deleuze y Guattari (2000, 82-85), es también el principal vector de asimetrías en lo que atañe al discurso sobre la diferencia sexual. Si tenemos en cuenta el sistema sexo/género, en él se postula que mientras que el sexo es una categoría natural relegada al ámbito de la biología, el género es concebido como una construcción cultural del sexo. De Lauretis se refiere, en este sentido,

a una *tecnología del género*: “the techniques and discursive strategies by which gender is constructed” (“Las técnicas y estrategias discursivas mediante las cuales el género es construido”) (1987, 38). Desde la perspectiva constructivista, Butler sostiene que “quizás esta construcción denominada ‘sexo’ esté tan culturalmente construida como el género, de hecho, quizás siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal” (2007, 55). A este carácter de “constructo cultural”, Butler le agrega la dimensión performativa, dado que el lenguaje se materializa en los cuerpos a través de determinadas prácticas discursivas, enfatizando así los “efectos del lenguaje” que regulan el comportamiento de las personas al interior de una sociedad. Esto da lugar a roles asignados según el género, que muchas veces se cristalizan “moldeando” los cuerpos con el objetivo de asimilarlos a un discurso hegemónico/falocéntrico, un modo de (re)territorializarlos y volverlos socialmente inteligibles. Sin embargo, en la escritura elitiana, como ha podido observarse hasta acá, la desterritorialización de y a través del lenguaje es clara incluso en lo concerniente a las prerrogativas de género: si el régimen de Pinochet se caracterizó por una interpelación constante a las mujeres como depositarias de las tradiciones nacionales en sus papeles de esposas y madres ejemplares (Van Acker, 2008, 47) –conformando, de este modo, una rígida normativa que regulaba el “deber ser” de lo femenino– la protagonista de *Lumpérica* se burla de ese rol apelando a un constante nomadismo que la aleja de todo orden doméstico.

En *Los vigilantes*, novela publicada, como se ha mencionado, una vez finalizada la dictadura pero donde se vuelve a hacer hincapié en un sistema opresor patriarcal, una madre es representada junto a su hijo en estado de reclusión, en una casa. La madre le escribe cartas al padre de su hijo obedeciendo a las órdenes de aquél. Se trata, por lo tanto, de una escritura impuesta, que no responde al deseo de la protagonista. Resulta interesante focalizar la atención sobre el lenguaje, en este caso absolutamente comandado por el padre y, en efecto, si realizamos un abordaje desde el psicoanálisis, para Lacan el lenguaje –correspondiente al orden Simbólico– es la ley del Padre (2002).

De acuerdo con la teoría deleuze-guattariana, desterritorializar el lenguaje en su función comunicativa implica también “la disolución de toda imagen del padre que se erija como ley” (2000, 89) y es

justamente lo que sucede en *Los vigilantes* de la mano del personaje del hijo, que desde el inicio hace uso de un lenguaje propio, plagado de onomatopeyas, un lenguaje que desatiende la ley y parece seguir el ritmo del cuerpo: “Cuando me enojo mi corazón TUM TUM TUM TUM y no lo puedo contener [...] Mi cuerpo habla, mi boca está adormilada” (Eltit, 1994, 13). Mientras la madre escribe contra su voluntad, guiada por la autoridad patriarcal, el hijo manifiesta su deseo de convertirse en “la única letra” de su madre (Eltit, 1994, 17).

Ese hijo, cuyo nombre nunca aparecerá especificado a lo largo del texto, narra la historia en la primera y última parte de la novela, y son éstas las instancias de máxima deconstrucción discursiva. En principio, es posible afirmar que él nunca accede al orden Simbólico sino que permanece en un estadio pre-lingüístico –a ello se debe también la ausencia de nombre propio– y, de hecho, parece ser la madre la que intenta preservarlo en ese estadio y evitar su ingreso a lo Simbólico: “Mamá desea que se me caigan los pocos dientes que tengo para que no se me vaya a quedar una palabra metida entre los huesos [...] Quiere arrancarme la lengua para que no hable” (Eltit, 1994, 18-19). El hijo representa todo lo pulsional y manifiesta, en este sentido, un precoz instinto sexual: “Me muevo entre la multitud de mis vasijas soportando el peso de una honda necesidad sexual. Precoz. Precoz. Me hiere. Me agarro de la vasija” (Eltit, 1994, 13). Las vasijas son elementos que el hijo acumula de manera ritual. Si indagamos en la simbología y origen de las mismas en algunas culturas precolombinas como, por ejemplo, la incaica, el hecho de que su estructura sea redondeada responde a la necesidad de reproducir las formas femeninas, sobre todo, las de la mujer embarazada. Los incas creían en la reencarnación y enterraban a sus muertos en posición fetal dentro de vasijas que simbolizaban el útero materno, reforzando así la posibilidad de un regreso a la vida.

La vinculación del hijo con lo pulsional, una expresión lingüística discontinua y la necesidad de aferrarse contantemente a sus vasijas como en un juego ritual ancestral, permiten asociarlo con un orden diferente que se corresponde con lo que Julia Kristeva denomina “korá” retomando el antiguo concepto platónico: ámbito previo al lenguaje, en estrecha vinculación con lo corporal-pulsional y lo materno en su fase pre-edípica, es el ámbito donde se produce lo “semiótico”, anterior a la fase del espejo y la entrada del niño en



lo Simbólico: “Los procesos semióticos introducen lo vago, lo impreciso en el lenguaje [...], se remontan a los arcaísmos semióticos del cuerpo, que antes de reconocerse como idéntico de un espejo y, por lo tanto, como significante, está en situación de dependencia respecto de la madre” (Kristeva, 1981, 262). De esta manera, se reconstruye el orden Simbólico, la ley del Padre, que supone para el género femenino la forclusión de una figura fundamental, la madre. Como afirma Irigaray: “Durante la [...] fase edípica domina el deseo de ver desaparecer a la madre para así remplazarla junto al padre [...]” (1974, 121).

La ruptura de la cadena significante relacionada con lo pulsional y el deseo, es lo que Deleuze y Guattari denominan “uso intensivo asignificante” (1998, 37), a partir del cual “el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites” (1998, 39). En *Los vigilantes*, la relación entre madre e hijo responde a lo meramente pulsional en un vínculo que se tornará incluso incestuoso hacia el final, donde el hijo revela: “mi deseo de fundir mi carne con la suya” (1994, 129-130).

Deleuze y Guattari se refieren a los “usos intensivos del lenguaje” basándose, a su vez, en la teoría del lingüista Haim Vidal Sephiha, que considera “intensivo a todo instrumento lingüístico que permita tender hacia el límite de una noción o rebasarla” como, por ejemplo, ciertas conjunciones, exclamaciones y términos que connotan dolor (1998, 38). Estos instrumentos intensivos predominan en el modo expresivo del hijo en *Los vigilantes*: “AAAAY, duele” / “me RRRR, rasguño” (Eltit, 1994, 15) / “BRRR BRRR, tiritita de frío” (1994, 16), lo cual quiebra la sintaxis, abre un punto de fuga en el sistema rígido de la lengua: “servirse de la sintaxis para gritar, darle grito a la sintaxis” sugieren Deleuze y Guattari (1998, 43). También en este sentido afirman que una lengua desterritorializada, donde ya no hay sentido propio ni sentido figurado, “vive de palabras robadas [...] emigradas, que se han vuelto nómadas”, es necesario “estar en... [la] propia lengua como un extranjero” (1998, 43-44). Esto es, asimismo, lo que da lugar al carácter revolucionario de la estética eltitiana, puede observarse de forma clara en *Lumpérica*, donde la escritura literalmente se burla de todo mecanismo que intente controlarla e interrumpe su coherencia en las fronteras del polilingüismo: “inglés, francés, provenzal alfabeto o de los despreciados aymará, mapuche,

para placer de los dominadores, se escribiría en los dialectos [...] / quechua exótico para el esclavo / castellano [...]" (Eltit, 1983, 100). De esta manera, se deconstruye también la grafía y el poder de la lengua dominante, y se produce al igual que en *Los vigilantes* la ruptura del orden Simbólico mediante la pulsión y la necesidad de fusión con lo materno: "L'incesto actúa de indolora forma [...] La procacidad del nombre propio que la gime [...] césped l'acoge de materno modo" (Eltit, 1983, 82-83), donde en este proceso desterritorializante puede observarse incluso la estrategia de extranjerización de la grafía del español o castellano mediante la apócope o caída de la vocal del artículo y el apóstrofe delante de un sustantivo que inicia con vocal, como puede suceder en italiano o en francés, por ejemplo.

A medida que el sonido mismo se va desterritorializando, la protagonista de *Lumpérica* incurre en una progresiva animalización, pasando por distintos estadios: deviene animal reptante, yegua, loba. El devenir-animal es el grado máximo de desterritorialización del lenguaje, un devenir minoritario, no-humano, a través del cual el sentido huye mediante líneas de fuga creadoras (Deleuze, 1998, 43), se afirma, en este sentido, con respecto a L. Iluminada: "de verdad su garganta es capaz de llegar hasta el relincho [...] como una loba tiende sus gemidos" (Eltit, 1983, 60).

En *Los vigilantes*, es el hijo el que ayuda a la madre en este proceso; ambos son vigilados no solo por la autoridad paterna sino por los vecinos que se transforman en secuaces de un Padre simbólico e intentan hacerles cumplir su ley. La "narradora-madre" cuyo nombre, Margarita, aparece solo al final, le reprocha a su marido: "el sometimiento urbano al que me has obligado" (1994, 46), la opresión se manifiesta no solo en el orden doméstico sino fuera de él: "en las calles se ha instalado el gobierno de la parte prohibida de lo público" (1994, 52), lo cual constituye una alusión inequívoca a la dictadura. Margarita solo parece resistir a la ley paterna mediante una escritura que, aunque impuesta, por momentos subvierte la norma y el falogocentrismo: "Las palabras que te escribo pueden llegar a ser catalogadas como anárquicas", afirma (Eltit, 1994, 110). El lenguaje que ella utiliza supone solo al principio la anulación de su deseo, hasta que, influenciada por su hijo, se encuentra de repente con otro orden: el retorno a lo pulsional, lo cual supone un redescubrimiento del cuerpo y del placer: "Supe que entre mis dedos existen diferen-

cias y que a eso se debe su diversa longitud y cómo cada uno de los dedos adquiere su propia autonomía cuando se deslizan buscando su particular forma de placer” (Eltit, 1994, 82). Se produce así el pasaje de un cuerpo torturado, representado únicamente para el dolor, a un cuerpo de gozo: “comprendí entonces cuál es el sentido exacto de cada una de mis partes y cómo mis partes claman por un trato distinto” (Eltit, 1994, 81).

En el hijo, el placer vinculado a su permanencia en un estadio pre-simbólico o pre-lingüístico, está asimismo relacionado con la risa, una risa que, al principio, Margarita llega a aborrecer, dado que ella todavía no se ha alejado totalmente de la autoridad patriarcal: “BAAAM, BAAAM, me río” –afirma el hijo (Eltit, 1994, 16). Sin embargo, en la última parte de la novela, en una operación que podemos denominar “trans-simbólica” (Kristeva, 1981), es decir, superadora de lo simbólico, Margarita adquiere la risa del hijo: “Mamá con su dedo me mancha de baba la pierna y BAAAM BAAAM, se ríe” (Eltit, 1994, 125).

Si tenemos en cuenta el análisis que Mijail Bajtin realiza sobre la risa, ya desde la Edad Media ésta se caracterizaba por su carácter desestructurante que se oponía a la cultura oficial. La risa ofrecía una libertad que le permitía al pueblo salirse de los moldes y convenciones durante el carnaval, oponiéndose a las rígidas ideas de la Iglesia (Bajtin, 1994, 59). La risa irreverente y burlona del hijo en *Los vigilantes*, no solo rompe la cadena significativa sino que supera el miedo: “el temor cósmico (como todo temor) es vencido por la risa” (Bajtin, 1994, 303), el poder opresivo se diluye en la comicidad y la risa opera como fuerza desterritorializante. Esto trae a colación también la comicidad asociada a lo grotesco: “la mezcla de rasgos humanos y animales es una de las formas grotescas más antiguas” –afirma Bajtin (1994, 284). El devenir-animal que experimenta L. Iluminada en *Lumpérica*, también lo encarnan Margarita y su hijo en *Los vigilantes*: “Levantamos nuestros rostros hasta el último, último, el último cielo que está en llamas, y nos quedamos fijos, hipnóticos, inmóviles, como perros AAUUUU AAUUUU AAUUUU aullando a la luna” (Eltit, 1994, 130). El estado de animalización que marca el fin de lo humano, con un lenguaje que ya no es ni siquiera una “sintaxis del grito” (Deleuze y Guattari, 1998, 43) sino del aullido, da lugar al grado máximo de deconstrucción lingüística o desterritorialización

a-significante a la que puede llegar el lenguaje, un paso más, implicaría el silencio. Vemos, de este modo, cómo se amplían o transgreden los límites de la representación y especificidad literarias, dado que un texto que en principio podría clasificarse dentro del género narrativo novelesco, deconstruye su función comunicativa para culminar en una pura materialidad, en una “palabra-cosa” como afirma Sartre (1948), o bien, en una palabra-cuerpo que desterritorializa su dimensión sígnica.

En *Lumpérica* puede observarse una tendencia hacia la espacialidad de la escritura que da cuenta del juego de vaivén que se produce entre lenguaje y silencio, a partir del cual el texto narrativo abandona su especificidad e incurre, por momentos, en el lenguaje poético. L. Iluminada “se interroga a sí misma en lenguaje poético [...] mediante trucos técnicos acude a torcer el lenguaje” (Eltit, 1983, 93). Así, el lenguaje es escandido por el ritmo:

*Burlesca trampa, alucinado hueco que se abre tragando la luz que  
emana al vituperado cuadrante*

*Ya qué más quieren si todo lumperío*

*refulge* (Eltit, 1983, 165).

En términos de Deleuze y Guattari, cuando una lengua logra desterritorializar la lengua mayor o dominante, “más próxima está no solo de una notación musical, sino de la propia música” (2000, 107). Aparece un “elemento heterogéneo a la significación [...] a su pesar y excediéndola, para producir en el lenguaje poético los llamados efectos musicales” (Kristeva, 1981, 259). El lenguaje deviene intensivo, rítmico, espaciado como los latidos del corazón del hijo en *Los vigilantes*, el lenguaje “palpita como un tambor. TUM TUM TUM TUM” (Eltit, 1994, 13).

La estética eltitiana devela de este modo su carácter revolucionario, contracanónico y político, desarticulando los mecanismos de control de la lengua dominante y del sistema falocéntrico, encontrando “su propia jerga” (Deleuze y Guattari, 1998, 31), un lenguaje minoritario que mina las reglas de la gramática y ofrece representaciones alternativas, híbridas, marginales, que dan cuenta de corporalidades también marginales e incluso grotescas. Se trata de un constructo cuerpo-escritura que “no está nunca listo ni acabado [sino que] está siempre en estado de creación y él mismo construye otro

cuerpo" (Bajtín, 1994, 285). Cuerpos que en todo momento huyen de un lenguaje fijo, inmóvil y terminan por adecuar ese lenguaje a su propio ritmo, buscando re-crearse en cada sonido, en cada grafía, "siguiendo líneas de fuga creadoras" (Deleuze y Guattari, 1998, 43) que se debaten al límite del silencio.

## BIBLIOGRAFÍA:

- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza, 1994.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México D. F.: Siglo Veinte Editores, 1997.
- Barrientos, Mónica. "Corporalidad y transgresión en *Lumpérica* de Diamela Eltit". *Proyecto Patrimonio*. 6 de junio de 2013. <http://letras.s5.com/deo30211.html>.
- Butler, Judith. "Sujetos de sexo / género / deseo". *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007, 45-99.
- De Lauretis, Teresa. "The Violence of Rhetoric. Considerations on Representation and Gender". *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, 31-50.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. "¿Qué es una literatura menor?". *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F.: Ediciones Era, 1998, 28-44.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. "20 noviembre 1923. Postulados de la lingüística". *Mil Mesetas- Capitalismo y esquizofrenia-*. Valencia: Pre-Textos, 2000, 81-116.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. "587 a J.C. - 70 d. Sobre algunos regímenes de signos". *Mil Mesetas-Capitalismo y esquizofrenia-*. Valencia: Pre-Textos, 2000, 117-153.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitórrinco, 1983.
- Eltit, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago de Chile: Sudamericana, 1994.
- Eltit, Diamela. *sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Planeta/Ariel, 2000, 17-40.
- Grosz, Elizabeth. "Bodies - Cities". *The Blackwell City Reader*. Eds. Gary Bridge y Sphopio Watson. Malden: Blackwell, 1992, 297-303.
- Hernández Álvarez, María Vicenta. "Dos elecciones en la crítica del siglo XX: J-P. Sartre y R. Barthes". *Anales de Filología Francesa*. 11 (2002-2003): 191-201. <http://revistas.um.es/analesff/article/viewfile/19421/18761>.
- Irigaray, Luce. "Una relación sexual impracticable". *Speculum: Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés, 1974, 117-125.
- Kristeva, Julia. "El sujeto en cuestión: El lenguaje poético". *Seminario: La identidad*. Ed. C. Lévi-Strauss. Barcelona: Petrel, 1981, 249-287.
- Lacan, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002, 86-93.
- Lértora, Carlos. "Diamela Eltit: Hacia una poética de literatura menor". *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1993, 27-35.

- Marambio Márquez, Josefina. "El ritual de la escritura y el juego en *Los vigilantes de Diamela Eltit*". *Revista Medicina y Humanidades*. 2 (2009): 1-7.
- Olea, Raquel. "El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit". *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1993, 83-95.
- Posadas, Claudia. "Un territorio de zozobra. Entrevista con Diamela Eltit". *Especulo -Revista de Estudios Literarios-*, 25 (2004). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/eltit.html>.
- Pratt, Mary Louise. "Des-escribir a Pinochet: Desbaratando la cultura del miedo en Chile". *Nomadías*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000, 17-32.
- Reber, Dierdra. "Lumpérica: El ars teórica de Diamela Eltit". *Revista Iberoamericana*. 211 (2005): 449-470.
- Rivera-Hokanson, Miriam. "Discurso transgresor y estrategias epistolares en *Los vigilantes de Diamela Eltit*". Vol. 24, 2005. <http://www.cromrev.com/volumes/2005-vol24/05-Rivera-2005-vol24.pdf>.
- Rojas, Sergio. *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Sangría, 2012.
- Rojas Wellington, Valdebenito. "Aproximaciones a la narrativa de Diamela Eltit". *Proyecto Patrimonio*. 20 de julio de 2013. <http://www.letras.s5.com/eletit2106021.htm>.
- Santos, Susana. "La literatura <mala>". *Atípicos en la Literatura Latinoamericana*. Ed. Noé Jitrik. Universidad de Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, 1996.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* París: Gallimard, 1948. [http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/160640/mod\\_resource/content/1/Sartre%20-%20Quest-ce%20que%20la%20litterature.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/160640/mod_resource/content/1/Sartre%20-%20Quest-ce%20que%20la%20litterature.pdf).
- Van Acker, Jana. "El tradicional reparto de papeles: patriarcalidad y marianismo". *Re-escribir el cuerpo femenino: Los vigilantes de Diamela Eltit*. Tesis doctoral. Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2008. [http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/876/RUG01-001414876\\_2010\\_0001\\_AC.pdf](http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/876/RUG01-001414876_2010_0001_AC.pdf).