



**CÁMARA DE ECO. LA NARRACIÓN DEL CUERPO SUFRIENTE EN
FUERZAS ESPECIALES DE DIAMELA ELTIT**

ETHEL BARJA
(ethel.barja@brown.edu)
BROWN UNIVERSITY

Recibido: 20/01/2018. Aceptado: 17/04/2018.

En la novela *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit, el personaje L. Iluminada afirma tajantemente: «Tú que no me conociste entonces jamás sabrás/ nada de mis verdaderos pensamientos» (1983: 122). De esta forma afirma su impenetrabilidad y declara que una otredad es escurridiza al medio textual; es decir, establece suspicacias sobre la aprehensión de la alteridad en la escritura. Sin embargo, Eltit no silencia su personaje, sino que muestra a través de sus desplazamientos y sus dibujos en la vía pública una vía kinestésica de comunicación, que el discurso novelesco hace visible. Es posible encontrar un procedimiento análogo en la novela *Fuerzas especiales* (2013). *Fuerzas especiales* narra en primera persona las vivencias de una mujer en un barrio constantemente ocupado por la policía, debido a sus vínculos con el narcotráfico. En él vive una población segregada, cuyas actividades son de supervivencia. La protagonista remarca la amenaza constante que los asfixia y que se replica en su hogar y en el cybercafé donde se prostituye¹. Sostengo que en esta novela se despliegan mecanismos narrativos que sitúan el cuerpo como locus afectivo en el que se debate de la experiencia de la alteridad a través

¹ La marginalidad de los personajes y del “bloqueo” no es impedimento para sugerir una posible narración empática, dado que como señala Wayne Booth «if an author wants intense sympathy for characters who do not have strong virtues to recommend them, then the psychic vividness of prolonged inside views will help him» (Keen, 2006: 219).



del lenguaje. Se trata de una escritura de la corporalidad en la que el énfasis en la laceración articula la posibilidad de una comunidad afectiva abierta al sufrimiento del otro.

El cuerpo como foco de la percepción y significación fue estudiado por Maurice Merleau-Ponty para el ámbito de la fenomenología. Merleau-Ponty señala que el cuerpo es el lugar que la subjetividad habita, pues: «Ella piensa conforme al cuerpo, no conforme a sí misma, y en el acto natural que la une a él están estipulados también el espacio y la distancia exterior», más aún: «El cuerpo es para el alma su espacio natal y la matriz de cualquier otro espacio existente» (1975: 40). De esta forma Merleau-Ponty elimina el binarismo de alma y cuerpo; ya que este último es un medio de comunicación con el mundo. Los sujetos con cuerpos-sujetos que no se enfrentan a un mundo como una suma de objetos, sino a un espacio que es horizonte latente de su experiencia (1975: 110). Entonces, el cuerpo vivido es origen del mundo que se percibe e interpreta. Consecuentemente, la relación entre lenguaje y cuerpo se entiende sólo como una relación de interdependencia. Sin embargo, ¿cuáles son los límites de esta relación? *Fuerzas especiales* permite reflexionar sobre la convergencia de cuerpo y escritura en relación a cuerpos en crisis, que sometidos a la marginalidad exponen su participación en lo visible. Se trata de organismos frágiles que se camuflan en frente de una pantalla que los distancia de la abyección que pone en riesgo sus cuerpos.

Jean-Luc Nancy, por su parte, problematiza los vínculos entre cuerpo y escritura preguntándose cómo se toca el cuerpo en lugar de sólo hacerlo significar a través de la escritura (2008: 9). Es decir, si la escritura tiene o no el poder de invocar la cabal experiencia corporal. Nancy afirma que los cuerpos no tienen lugar en el discurso o en la materia, que no habitan la mente o el cuerpo, sino que toman su lugar en el límite e intersección entre sentido y materia. Por ello, tocar el cuerpo en la escritura no significa asir o tener el cuerpo a la mano; sino que el escritor se envía a sí mismo a tocar algo afuera, oculto, desplazado o espaciado. Su tocar se retira e implica desplazamiento y espaciamiento (2008: 17). Con estas palabras Nancy conceptualiza la escritura del cuerpo y la llama *corpus*:

A *corpus* isn't a discourse, and it isn't a narrative. So, a *corpus* is what we'd need here. Here there is something like the promise that this must involve the body, *shall* involve it, almost immediately. A promise of the kind that's not subject to a treatise, or something to be cited or the character or setting of a story. In effect, a kind of promise to *keep silent*. Silentless "about" the body than from the body, subtracting it materially from

its signifying imprints and doing so *here, on the read and written page*... This touch is infinitely indirect, deferred... but it continues as a slight, resistant, fine texture, the infinitesimal dust of contact (2008: 51, énfasis del autor).

En *Fuerzas especiales* la escritura toca, nos pone en contacto con la vulnerabilidad del cuerpo sufriente, promete su inmediatez, pero como promesa es umbral y se asienta en los límites de materia y sentido. En los goznes de ese umbral bordeamos un doble fracaso, el de hablar sobre el cuerpo y el de guardar silencio sobre él

Sé que somos una familia porque con una concentrada sincronía mido sus respiraciones siguiendo los latidos de mi corazón. Estoy segura de que estamos vivos pues el aullido de las balizas de los autos policiales nos obligan a taparnos la cabeza con las almohadas... Quedamos cuatro: mi papá, mi mamá, mi hermana y yo. Los cuentos y los vuelvo a contar para estar segura de que siguen ahí, para convencerme de que esos cuerpos son de ellos y que yo también permanezco intacta (p. 35).

Desafiar el silencio es imprescindible, ya que la novela no se concibe como un mero acto testimonial, sino que es un acto de resistencia a la desaparición generalizada a través del nombrar el propio cuerpo, el cuerpo de los otros y su dolor. La experiencia del sufrimiento y su relación con el discurso también ha sido sujeto de debate. Elaine Scarry ha planteado que «tener un gran dolor es tener certeza: oír que otra persona tiene dolor es tener duda» (1985: 7). Con ello indica que el dolor ajeno genera incertidumbre, pues ante el sufrimiento de otro no experimentamos su impacto real. Por ello, Scarry afirma que no hay lenguaje para el dolor, pues se resiste la objetivación verbal (1985: 12). Scarry reflexiona en términos absolutos sobre la aprehensión total del dolor en la escritura. Sin embargo, si se toma en consideración el tocar de la escritura que plantea Nancy en la conformación de un *corpus* puede hablarse de una capacidad del lenguaje para dar acceso a una experiencia del dolor en el límite de la significación. En estos términos, la escritura del cuerpo en *Fuerzas especiales* actualiza el dolor sin plantear su completa aprehensión. Los personajes están definidos por una presencia en riesgo, que replica la desaparición de sus seres queridos:

El cuerpo de mi hermana espera, no sé, sábanas o aguarda que yo mitigue su pena. Me pide que sea yo la que consiga horadar la sensación de pesadumbre metálica que le provoca la ausencia de sus niños. Y me suplica que le indique cómo esquivar la compasión que experimentamos ante la humillación de que mi padre ya no tenga a sus hijos hombres, los que tenía, los que poblaban el departamento, los que vivían con nosotros, nuestros hermanos verídicos, los que están en la cárcel, porque ahora solo quedamos ella y yo, que somos mujeres (p. 11).

El cuerpo que espera se hace *locus* del lenguaje del dolor. La protagonista participa del sufrimiento de su hermana y de las huellas que ha dejado la ausencia de sus hijos. Pero la pérdida se hace presencia al ser materializada a través del motivo de la

fragmentación. Por ejemplo, es recurrente que la narradora nos hable de una disección de su persona cada vez que recuerda a sus sobrinos que fueron secuestrados por la policía: «Ese tiempo consiguió que mi cuerpo se condensara y, a la vez, se disgregara en infinitos fragmentos de sensaciones porque ellos, los niños, renacieron ante mí» (p. 17). Hay, además, otros desaparecidos como los hermanos de la narradora protagonista y muchos vecinos. El desmembramiento corporal adquiere dimensiones mayores al remitirnos a la atomización del cuerpo social. La definición de la experiencia se mide en función de la supervivencia diaria y la constatación de la realidad pasa por una pregunta por los que quedan: «Quiero contarlos para saber cómo funcionan los números en sus cuerpos y de qué manera puedo salir dejando el terror adentro de las paredes del departamento. Irme con la certeza de que estarán cuando vuelva...Somos cuatro. Un número todavía posible» (p. 36). La narradora esboza un intento de controlar su experiencia a través de una vaga aprehensión matemática, que difícilmente puede sostener el bienestar familiar.

En términos formales, el desmembramiento tiene un paralelo en la escritura a través de una narración fragmentaria de los recuerdos del personaje. Es posible observar los mecanismos de la memoria involuntaria benjaminiana, de naturaleza parcial y asociativa, traducida en expansiones semánticas²:

Mientras salgo del ciber y camino hacia mi bloque, pienso en mi hermana y solo me invade la imagen de su pelo negro, grueso y sorprendente. Un abrumador pelo negro que no parece enmarcar su rostro sino más bien despliega los matices de su propia fortaleza. Porque era su pelo el que generaba los peores disturbios entre mi madre y mi hermana. Había cuatro mil dardos. La peineta que se interponía entre ambas detonaba un infierno entre las cuatro paredes que tenemos. Las cuatro paredes atravesadas por la afilada peineta, los gritos de mi hermana azotándose la cabeza contra las exactas cuatro paredes (pp. 30-31).

La narradora permite que su lenguaje sea diseccionado por el eco de otras voces, y proyecta los sueños y temores de otros personajes. La expansión intersubjetiva que el relato expone nos remite al epígrafe de la novela: «Soy una Juana de Arco electrónica actual» (p. 7). Esta oración pertenece a un ensayo de Severo Sarduy, donde el autor cubano se identifica con Juana de Arco. Sin embargo, más allá de la conocida capacidad de la mártir de oír voces, Sarduy enfatiza la vocación de escribir para ellas y que explorar

² Hacemos referencia a la memoria involuntaria que Walter Benjamin conceptualiza respecto al shock traumático. Benjamin explica que, tanto para Proust como para Freud, aquello que se registra en la conciencia no corresponde a un contenido de la memoria, pues mientras la conciencia constituye un medio de defensa respecto a los estímulos de la fuerza destructiva de shock traumático; la memoria involuntaria nos confronta con la experiencia de shock y lleva las huellas de la situación en las que se formó (1991: 128).

el laberinto que cada voz ajena le propone, porque es una forma de extender su cuerpo: «Una textura, una entonación, una rugosidad, un timbre, un deje: algo que une al cuerpo con otra cosa, que a la vez lo centra, lo motiva y lo trasciende; algo que es como el doble del cuerpo y del que emite la voz en otra esfera, en una *cámara de eco* que es su espacio verdadero» (1999: 30-31). En contextos de represión estatal y vulneración de la integridad, los cuerpos en riesgo conforman una cámara de resonancia, para la cual existirá un catalizador de sonido en la narración de su fragilidad. En *Fuerzas especiales* cada bloque es una cámara de eco y cada sujeto es un entramado de voces. De ahí que la narradora diga: «Soy multitudinaria, estoy en todas partes, me proyecto como Dios y me amplifico dotada de una esquirra de divinidad. Pero no soy yo, somos el yo bloque que habita genéticamente en cada uno de nosotros» (p. 78). En ese sentido, es debido a la fragilidad compartida que los personajes se reconocen y pueden formar una comunidad afectiva desde una experiencia de riesgo.

Otro elemento de fragmentación recurrente es la alusión a las armas: «Había tres mil pistolas Bruni 8 mm», «Había siete mil misiles antiaéreos RIM-8 Talos», «Había cien mil bombas de neutrones U-238» (p. 26), etc. La disgregación de esta enumeración en el relato concentra la relación entre texto, cuerpo y arma. La repetición obsesiva y aleatoria de las armas mediatiza en su recurrencia la gramática de la violencia como aquella que desmiembra el texto. Las armas enumeradas parecieran funcionar como signos de puntuación, que cortan el texto y perturban el intento la narración sobre los cuerpos vulnerados. Si las armas pueden cortar, lacerar u horadar el cuerpo; así la enumeración actúa sobre el cuerpo textual como cortes que obligan a la detención de una mirada omnicomprensiva³. El cuerpo herido no es un mero objeto dado a la mirada, sino que interpela al que lo observa, detiene su pupila, la amenaza con el corte; es decir, apela a la corporalidad de quien ve, porque le recuerda que posee un cuerpo que también puede ser herido.

También, Nancy señala que el cuerpo que sufre tiene su propia porción de claridad y que los límites del sufrimiento proveen una evidencia de que el cuerpo sufriente lejos de volverse un objeto es un sujeto expuesto (p. 44). En *Fuerzas especiales* los cuerpos

³ Laura García, nos dice acerca de esta asociación respecto a Lumpérica que “The bodily cuts which break the smooth surface of the skin precede the textual cuts which then disrupt the continuity of individual words as well as of the plot controlled by el luminoso; they simultaneously render a national wound literal and prevent the body of Eltit/ L Iluminada from serving as a smooth screen for el luminoso” (García Moreno: 126)

sufrientes se proyectan y exploran sus excesos materiales como forma de resistencia. La risa y la danza encarnan tal esfuerzo:

Quisiera salir y recorrer las balas y los gritos. Salir a la música y bailar tropicalmente la calle mientras sorteo las balas. Deseo que mi risa atravesase el bloque para distribuir de manera más justa este insomnio que me impulsa a recordar el baile del sitio brasileño que celebra la música y las lágrimas impresas en los movimientos de los antiguos esclavos (p. 41).

La resistencia de estos cuerpos jubilosos excavan la memoria colectiva y evocan la presencia imborrable de heridas históricas, como las de la colonización: ««Los bailes empujan a los bloques al frenesí y debido al movimiento tormentoso de esos antiguos barcos ahora somos esclavos de la música y el baile» (p. 42). En la piel de la hermana se abre dicha resonancia temporal, a través de las marcas de la tortura. Su cuerpo lacerado se hace lugar de rememoración de una historia que dice no conocer, pero que atraviesa su espalda (p. 75). Sin embargo, se corre el riesgo de perder el vínculo con ese pasado: «El miedo se expresa como una interrupción, un sobresalto en donde se suspende el curso del tiempo y no queda nada, solo la certeza de un sentimiento de terror irregular y definitivo hace que la vida parezca invisible» (p. 88). En ese sentido, el dolor abre la memoria pero el miedo paraliza mirada retrospectiva.

Estos cuerpos no solo son tiempo, son espacialidad y deben pensarse en consideración a su localización. La narradora dice que el bloque los diferencia y marca perspectivas divergentes en los pobladores (p. 61). Así como el texto, y los cuerpos representados, el lugar que habitan está también diseccionado. Por ejemplo, se narra la asfixia de Omar por estar condenado en un espacio que sabe próximo al colapso (p. 62). La preocupación por la distribución de los cuerpos es constante. En el barrio se corre el rumor de la existencia de un plan de reubicación. De esta manera el pánico de disgregación social toma el rostro de los posibles infiltrados que colaboran con la policía y que pronto los despojarán de sus casas. Por ello, recobrar el espacio se torna imperativo para los personajes. Como la unificación es improbable, los personajes optan por la apropiación de los mecanismos de espaciamento entre los cuerpos. Podemos interpretar este mecanismo de defensa como una lucha que conserve la colectividad aún en la división dentro del cuerpo social. La fantasía de reconstruir el espacio y la distribución de los "cuerpos bloque" nutre la esperanza de los personajes: «Pienso en cómo se podrían remodelar los bloques para rejuvenecer. He buscado construcciones parecidas en las redes de arquitectura masiva y ninguna me convence demasiado porque no se ajustan al paisaje,

a los colores, al tamaño, al cuerpo que tenemos» (p. 60). La virtualidad de las redes será medio de reapropiación del espaciamento. Esta es la respuesta a la imposibilidad material de realización de una acción liberadora. Así, los personajes emprenden la coalición de los cuerpos bloques. Luis, Omar y la narradora diseñan la nueva arquitectura. Omar se encarga del componente musical, que selecciona en las redes y describe como «la única creación capaz de perforar los espacios» (p. 92). Al final de la novela la mayor ocupación policial se anuncia y la narradora nos presenta el intento de espaciamento propio, un artefacto de la imaginación:

Estamos parapetados en el ciber. Ya nos digitalizamos. Navegamos el cubículo para probar el primer video juego chileno. Un veloz juego de defensa diseñado por el Lucho, musicalizado por el Omar y perfeccionado por mí. Movemos el cursor con maestría. Empieza el juego. Y entonces aparecemos en la pantalla con el título que diseñamos: 'Pakos Koliaos'(p. 165).

Esta confección imaginaria puede leerse paralelamente a la novela como un constructo que es refugio de una historia de atomización extrema.

En ese sentido, *Fuerzas especiales* conforma un tocar de la escritura o *corpus*, pues invoca cuerpos específicos en los límites de la escritura, que se manifiesta en su estética fragmentaria. La virtualización final implica una inscripción intersticial del cuerpo que sufre con un correlato en su novelización. Se trata de un texto que planea su propia ausencia. Esta se origina en el desmembramiento de su lenguaje, que es testimonio de la resistencia de los cuerpos a ser nombrados totalmente. Al respecto, Nancy apunta que la fragmentación de la escritura ocurre siempre como protesta de los cuerpos en contra de la escritura (p. 21). Esta narración se separa de un registro unívoco, que pueda en su búsqueda de verdad objetiva, cerrar los significados y fijarlos; más bien opera a través un extrañamiento del lenguaje, que se apoya la ambigüedad. Por ejemplo, las descripciones de los espacios son contradictorias y se reflejan, particularmente, en la definición del ciber:

El ciber ha sido maravilloso con toda la familia, con mi mamá, mi hermana y yo, pero no con mi papá, con él no, ni menos con los que ya no están con nosotros. El ciber es todo para mí, milagroso, gentil. Yo venero la neutralidad de la computadora que me protege hasta de los crujidos de mí misma: el cursor, el levísimo sonido del disco duro, la pantalla es completamente indescriptible y su borde, un poco maltratado, no me desanima porque su prestigio salta a borbotones en medio de una luz titilante. Una luz que nunca va a comprender la guatona Pepa pues no sabe, no conoce, no acepta que su vida ya se manifestó y que es un desastre total. La guatona no puede sentir más que profundos destellos de ira por lo que consigue, unas simples monedas o ninguna porque la guatona va al ciber solamente para rodearse de una merecida paz tecnológica (p. 14).

Finalmente, la tecnología se representa como espacio de huida y como medio de vigilancia en metáforas como las de las rejas virtuales y la rata tecnológica. Estos desencuentros pertenecen a la opacidad del *corpus*. En él se bordea la experiencia del cuerpo sufriente y la participación intersubjetiva de su vulnerabilidad. Las ambigüedades de la novela refuerzan la imagen de una atmósfera de inseguridad e incertidumbre. Ello se traduce en una precariedad de lazos familiares: «Un resto de familia que camina adentro del departamento, una familia que come, que respira y que nos hace la misma pregunta al Lucho y a mí en los momentos más cruciales del sonido de las balas: Adónde vai, y tú, dime, adónde, adónde vai» (p. 69). Eltit repite la pregunta escrita por L. Iluminada en el asfalto de la plaza: ¿dónde vas? (1983: 104). Esta reiteración habla de una narrativa como interrogante que inscribe el dolor del otro en la escritura como una interpelación, sin apropiaciones de por medio. La opacidad del lenguaje deja al otro en tanto otro, en palabras de Nancy cuando el contacto con lo foráneo se hace cercano y su extrañeza permanece en ese contacto, es esa toda la razón de ser acerca del tocar los cuerpos (p. 17).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter (1991): *Poesía y Capitalismo: Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- ELTIT, Diamela (1983): *Lumpérica*, Santiago de Chile, Las ediciones del Ornitorrinco.
- ELTIT, Diamela (2008): *Signos vitales*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.
- KEEN, Suzanne (2006): «A Theory of Narrative Empathy», *Narrative*, 14.3, pp. 207-236.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1975): *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Editorial Península.
- NANCY, Jean Luc (2008): *Corpus*, New York, Fordham.
- SCARRY, Elaine (1985): *The body in Pain: the making and unmaking of the world*, New York, Oxford University Press.

Cuadernos de Aleph, 2018

SARDUY, Severo (1999): «Soy una Juana de arco electrónica, actual», *Obra completa*, I, Madrid, ALLCA XX/ FCE, 30-31.

TIERNEY-TELLO, Mary Beth (1999): «Testimony, Ethics and Aesthetic in Diamela Eltit», *PMLA*, 114.1, pp. 78-96.