

VÁRIA

VARIA

Impuesto a la carne
de Diamela Eltit:
un libro *ready-*
made

Impuesto a la carne by Diamela
Eltit: a ready-made book

Marina Cecilia Ríos

Doutora em Letras pela Universidad de Buenos Aires. Publicou "La villa de César Aira: Fundamentos de un ready-made literario" (2020) e "Mario Bellatín: el arte escrito" (2020).

Contato: riosmarina@hotmail.com

Argentina

Recebido em: 23 de junho de 2021

Aceito em: 21 de setembro de 2021

PALABRAS CLAVE:

Diamela Eltit; Libro *ready-made*;
Voz; Cuerpos.

Resumen: A partir de la trayectoria literaria y artística de la escritora chilena Diamela Eltit, el siguiente artículo se propone indagar sobre una arista posible de los vínculos entre literatura y arte: la relación de la novela *Impuesto a la carne* (2010) con el *ready-made* de Duchamp como una figura del arte que se despliega en su prosa. Para llevar a cabo esta hipótesis se parte de las conceptualizaciones que el escritor argentino César Aira realiza del *ready-made* Duchampiano. Este cruce permite indagar acerca de las configuraciones del cuerpo y la voz en los personajes de la novela desde una perspectiva artística, más allá de los análisis biopolíticos desarrollados por la crítica literaria.

KEYWORDS: Diamela Eltit,
Ready-made book; Voice;
Bodies.

Abstract: Based on Chilean writer Diamela Eltit's literary and artistic career, this article aims to investigate a possible edge of the following links between literature and art: the relationship of the novel *Impuesto a la carne* (2010) with Duchamp's ready-made as a figure of art that unfolds in her prose. To carry out this hypothesis, we start from Argentine writer César Aira's conceptualizations on the Duchampian ready-made. This intersection allows us to inquire about the configurations of the characters body and voice in the novel, from an artistic perspective, beyond the biopolitical analyzes developed by literary criticism.

INTRODUCCIÓN

Es conocida la relación que la escritora Diamela Eltit entabla con las diversas formas de arte y prácticas artísticas. Desde sus inicios como integrante del CADA (Colectivo de Acciones de Arte) ha establecido conexiones entre su práctica escrituraria y sus acciones artísticas y performáticas. Junto a artistas como Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el sociólogo Fernando Balcells y el poeta Raul Zurita, Eltit ha explorado la relación entre escritura y arte con el objetivo de intervenir en la escena social durante los años de dictadura chilena.

En este artículo me interesa desarrollar un modo específico y poco abordado por la crítica de estos cruces entre literatura y arte. Me refiero precisamente a un vínculo posible: leer la novela *Impuesto a la carne* a través de un prisma duchampiano. Para llevar a cabo esta hipótesis inicial es necesario mencionar a otra figura que contribuye a pensar en los cruces entre *ready-made* y literatura. Se trata de César Aira, quien a través de sus ensayos pero también de sus textos literarios, ha pensado y escrito a partir de una suerte de transposición de esta imagen-concepto creada por el artista francés.¹ En su ensayo *Las tres fechas* Aira esgrime:

La experiencia se escribe a sí misma en tanto se organiza psíquicamente en el que la vive. Una utopía recurrente en los escritores es escribir y vivir a la vez de modo de ganar tiempo. En los hechos, casi siempre algo se escribe mientras sucede la experiencia: diarios, cartas, notas. Ackerley había llevado un diario en su viaje a la India, que le sirvió de base (...) para escribir *Hindoo Holiday*.

1 En otro artículo he desarrollado la relación entre el escritor César Aira y Duchamp, como también el recorrido que la crítica literaria ha realizado de este vínculo (me refiero a las investigaciones centrales de Graciela Speranza 2006, Sandra Contreras 2002 y Mariano García 2006) y finalmente, un modo de transposición del *ready-made* en la literatura de Aira que sirve como figura del arte susceptible de leerse en otras ficciones. Ríos Marina. 2021. "La villa de César Aira: fundamentos de un *ready-made* literario". Revista Laboratorio 23.

Foster fue más lejos, porque compuso *The hill of Devi* sin escribir nada, salvo unas páginas de introducción y transición: se limitó a recopilar las cartas que había enviado. De modo que es *un libro ready-made*: ya estaba escrito desde el momento en que sucedieron los hechos, lo que actúa retrospectivamente sobre éstos e identifica la escritura con la experiencia: lo que sucedió no fue otra cosa que la escritura de un libro. (Aira, 2001, 48 énfasis mío).

Entonces, uno de los modos en que la figura del *ready-made* cobra presencia en el texto ficcional se vincula con la idea que César Aira denomina *libro ready made* en este ensayo. Para el escritor, aquellos casos como el de Ackerley, quien escribe a partir de su diario de viaje, o el de Foster quien se limita a recopilar sus cartas y editarlas en forma de libro, son *libros ready-made* porque ya estaban escritos desde el momento en que se sucedieron los hechos y actúan retrospectivamente sobre éstos. Esta lectura resulta sugerente para analizar un modo de funcionamiento de esta reformulación aireana del *ready-made*. La vida del artista o escritor se vuelve libro desde el momento en que su vivencia se narra como un acontecimiento. O en verdad el libro ya tenía existencia a partir de las propias experiencias del artista o escritor. Aclaremos: experiencias ficcionalizadas en personajes que mucho o poco tendrán que ver con las experiencias reales de los escritores. Cabe destacar que el *libro ready-made* funciona como una figura que parte de lo hecho (una serie de escritos de la narradora, por ejemplo) hacia lo no hecho (constituir la experiencia en un libro impreso, una canción, una memoria escrita) y se despliega fuertemente en la novela de Diamela Eltit.

LA ENUNCIACIÓN PERFORMATIVA

Este *libro ready-made* que proponemos también puede estar hecho no sólo de figuraciones de vida sino también de retazos de una historia nacional.

Es el caso de la novela *Impuesto a la carne* (2010). La propuesta de partida es desarrollar cómo a través de la situación enunciativa que he denominado performativa puesto que se producen diversos grados de concomitancia entre el presente de enunciación y el enunciado se configura una idea de libro en curso, fragmentado, hecho de relatos, documentos que se sitúan entre la escritura y la oralidad.

Impuesto a la carne presenta a una madre y una hija, ambas en un mismo cuerpo que permanecen en un hospital a la deriva de los médicos y sus fans. Desde la voz de la hija que contiene en su pecho a la madre, se delinea la historia de ambas que es también la historia de “la patria o el país o el territorio o el hospital” (Eltit, 2010, 18) –así como el texto repite en una de sus variaciones– a través de 200 años de historia. Eltit elige el año 2010 como fecha de publicación para conjurar una escritura de un Chile bicentenario. Desde el paradigma biopolítico surgen las lecturas en dónde ingresa la metáfora del hospital como Nación, el control y disciplinamiento de los cuerpos que a su vez resisten a un estado pos-dictatorial inmerso en la regulación del mercado y la globalización tal como la crítica ha señalado.²

Sin embargo, el texto traza en paralelo a estas lecturas pertinentes, otro recorrido que intenta reflexionar o posicionarse desde una perspectiva artística. La hipótesis inicial es que la novela propone una trama entre la oralidad y la escritura que disloca el carácter irreductible a sus formas instalando un discurso sobre el cuerpo en el que la voz y sus modulaciones,

2 Capote Cruz, Zaida. Reseña de “Impuesto a la carne” de Diamela Eltit. En *Revista de Estudios de Género. La ventana* [en línea] 2011, IV (Julio-Sin mes), 321-333. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88421343013>. Último acceso: 18 de junio 2021. Solorza, Susana. “El estado-hospital: corporalidades anárquicas, biopolítica y violencia en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit.”. En *Revista de Estudios de las Mujeres* - Vol. 2, 2014, pp.159-171.

vuelven a pensar la relación entre literatura y arte. Para llevar a cabo esto, Eltit elige una construcción enunciativa particular para proponer una toma de posición sobre el Chile bicentenario y sus 200 años de historia en el que es posible advertir la figura de un *libro ready-made*.

La hija narra la historia médica de ella y su madre que, a su vez, es la historia nacional o la historia de un continente. La hija es la vocera, la que lleva adelante un relato que de modo yuxtapuesto narra, describe, sugiere, una serie de intervenciones médicas que padecen ella y su madre. Ambas comparten el mismo cuerpo y la hija es interrumpida por la voz de la madre o, en ocasiones, es la propia hija quien absorbe su discurso.

¿Por qué le dije al médico que no quería que mi mamá durmiera? Ese fue un error imperdonable. Pero es que mi mamá se queda dormida y yo le hablo y no me contesta y francamente me desespero porque no sé qué me pasa con ella, con mi madre./ Si mi madre no me contesta, yo prácticamente me paralizó, experimento sucesivas complejidades vasculares, mientras espero un signo, un murmullo, una frase de mi mamá que me saque de una encarnizada indolencia que me invade y me deja laxa, expuesta a los síntomas de una muerte en curso, una muerte que se aproxima a mí de manera suave aunque decidida. (Eltit, 2010, 52).

La enunciación tendrá momentos dialógicos entre la madre y la hija y por otros, será la hija quien esté a cargo de la narración. Un texto cuyo punto de referencia es, como anticipé, el bicentenario. Porque en términos narrativos no existe una progresión del relato, no se narra una serie de acontecimientos encadenados sino breves “escenas” sufridas, experimentadas en el cuerpo de las protagonistas cuyas lecturas se abrirán a las metáforas y alegorías que la novela armará y des-armará. Entonces, la enunciación se desdobra: por un lado, son dos mujeres en un mismo cuerpo- la hija contiene a la

madre en su pecho. Por otro, cada una se identifica a partir de su voz (no siempre articulada). Y mientras que su cuerpo se configura como un cuerpo intervenido, medicalizado, popular, la hija dice: “diagnosticadas por los médicos (y sus fans) como extremas, bajas, demasiado morenas” (Eltit, 2010, 33) sus voces se alzan en una suerte de monólogo-dialógico interior que completa la posición desde la cual se narra.

En efecto, el relato alterna el presente de enunciación a través de un presente histórico como la frase “hoy, nos pertenecemos” (Eltit, 2010, 11), un presente simultáneo³ evidenciado en oraciones como “ahora mismo deambulamos” (Eltit, 2010, 11) y un pasado configurado a partir de evocaciones, reminiscencias y recuerdos. María Isabel Filinich desarrolla esta cuestión que recupera Genette para estudiar las narraciones latinoamericanas, respecto del relato simultáneo en el que existe una concomitancia entre el presente de la enunciación y el enunciado, y esgrime: “Esta concomitancia debe ser tomada más bien como un intento nunca logrado por parte del tiempo de la enunciación de captar el tiempo enunciado. [...] se pretende dar la imagen paradójica de narrar al mismo tiempo que se actúa (Filinich, 1994, 54). Este recurso contribuye a fundar una escena enunciativa que trasciende el procedimiento en sí y permite diversas posibilidades en el juego escriturario a partir de dos mujeres que intentan hacer oír su voz. Por esta razón es posible reconocer el despliegue de una performatividad tal como Butler (2011) contempla esta categoría. Esto implica que la performatividad en el lenguaje respecto al género responde a una práctica discursiva regulada por el poder que requiere de la cita y la reiteración de la norma, y es por

3 Genette define al tiempo “simultáneo” como “un presente contemporáneo de la acción” (1989, 274).

ello que no es un acto individual y consciente. Esta reiteración de la norma señala que el cuerpo no posee una naturalidad *a priori* y, por lo tanto, se hace posible otro tipo de comportamientos que expone a los cuerpos como abyectos. Desde este lugar, estas mujeres enuncian, traman un discurso alternativo que pretende ir por fuera de las regulaciones médicas (y patriarcales) discursivas. Así, por medio de esta enunciación performativa, la novela desarrolla un efecto de perpetuidad en los personajes que parecen condenados a sufrir (confinadas al hospital).⁴

LA MEMORIA ESCRITA: UN LIBRO *READY-MADE*

El comienzo de la novela promueve un sintagma que estructurará en parte el propósito de esta hija y su madre: “Nuestra gesta hospitalaria” (2010, 9). Me detengo en esta idea de gesta que aparecerá de modo reiterado a lo largo de todo el relato porque es el punto de partida en donde se establece esta tensión entre la oralidad y la escritura. La crítica italiana Laura Scarabelli advierte:

Ya a partir de la primera línea de la novela, el elemento que más llama la atención [...] es [...]: una <gesta> hospitalaria, término que remonta a la actividad de los juglares medievales que en los cantares de gesta divulgaban oralmente las principales hazañas de los héroes, debido al analfabetismo de las sociedades de la época. (2015, 978).

Scarabelli traza una lectura vinculada a una forma de testimonio, la madre y la hija son “meta-testigos” de papel y desde esa función Scarabelli analiza un segundo movimiento relacionado con las formas de resistencia a partir de la idea de comunidad desarrollada por Roberto Esposito. Más

⁴ Butler, Judith (2011), “Cuerpos que importan” en *Estudios avanzados sobre performance*. Op. Cit.

allá de la lectura sugerente de Scarabelli, quien hace foco en la palabra y sus derivas para pensarlo desde el testimonio; me interesa detenerme en esta referencia sobre el concepto de gesta y su vínculo con la forma oral y artística. La hija narra la hazaña que vive con su madre en ese hospital-nación. Dentro de la voz de la hija, por momentos se filtra la de la madre que, a veces, la calla, la corrige, la desmiente, la acompaña, la juzga, etcétera. La hija a su vez, quiere dar testimonio, dejar su historia para la memoria de la Nación. Y en ese intercambio, la novela propone dos caras de una misma moneda: por un lado, una oralidad ambigua y por otro, la configuración de dos voces (y sus modulaciones) unidas a un solo cuerpo. Con respecto a la oralidad ambigua, Eltit habitualmente representa o figura en sus textos las voces marginales, subalternas, populares muchas veces ligadas a la oralidad. *Impuesto a la carne*, no es la excepción: las mujeres son descritas a sí mismas como populares y catalogadas por los médicos como “negras curiches” o: “Así le dijo a mi mamá: Bajas/feas/seriadas...” (Eltit, 2010, 25). Las voces de la madre y la hija se pretenden como parte de una “gesta”, con marcas propias del discurso oral:

De inmediato la nación o la patria o el país se pusieron en contra de nosotras.
En contra de nosotras, ¿hace cuánto?, ¿unos doscientos años?
Sí, ya han pasado, quizás, ¿doscientos años?
Sí, doscientos años que estamos solas tú y yo, me dijo mi mamá.
Lo repitió cada día.
Solas tú y yo. (Eltit, 2010, 10).

Sin embargo, esa oralidad por momentos asumirá la pretensión de la escritura. El procedimiento de la repetición funciona de modo ambiguo. Por un lado, la repetición como recurso característico de la oralidad, propio de

los cantares de gesta. Pero por otro, también pueden leerse como repeticiones cercanas al discurso poético, no sólo por las ligeras variaciones que se van desplegando: a veces es “la nación o la patria o el país”; otras, “la patria o el país o el territorio o el hospital”; sino también por la utilización de los espacios en blanco, el armado de los párrafos y la puntuación que, sin dejar de ser un texto en prosa, juega con la idea de fragmento y de las posibilidades que permite la escritura. La hija dice: “Un médico blanco, frío, metálico, constante. / Eso me dijo mi mamá: Un médico frío, metálico, constante. Blanco” (2010, 13)⁵. De allí que la hija quiera dejar un testimonio escrito:

Por la sangre perdida cuento con el ímpetu anarquista que me traspasó mi madre para construir mi relato o mi crónica o al menos algunos apuntes que iluminen mis ideas. [...] Mi programa (humano) es apelar a un escrito sin pretensiones, escalofriantemente sencillo, a un simple diario local o a una memoria que no se termine de comprender del todo y que, sin embargo, nos permita hacer un milímetro de historia.

Una gesta encabezada por nosotras, unas mujeres solas en el mundo. (Eltit, 2010, 31 énfasis míos).

Entonces entre la oralidad y la escritura, el texto utilizará fórmulas propias del relato oral como la repetición casi a modo de epíteto, pero desarmando su función inicial: la de recordar en términos estables o patrones fijos; así, se incorporan variaciones que, a través de los diversos significantes, multipliquen el sentido y quiebren cualquier posible unicidad del discurso oral. La voz será lo que media entre ellas:

5 Capote Cruz reconoce el dato histórico de la cita: “Manuel Blanco Encalada fue el primer presidente de la República de Chile, electo en 1826 (2011, 327). Al mismo tiempo las narradoras constantemente destacan la blancura, palidez o altura de los médicos como una marca de clase social, rúbrica que en las novelas de Eltit es frecuente.

Lo decía con su voz más aguda y convincente hasta que el dramatismo lírico de su tono consiguió perforar un tercio de mi cabeza.

No tenemos a nadie, solo cuentas conmigo, murmuró mi mamá.

Gritó: Solas las dos.

Su grito resonó y se expandió por el canal más sensible e hysterizado de mi oído y después de herir mi audición, ella susurró de manera consistente: Solas en el mundo. (Eltit, 2010, 11).

Y en ese estertor de la madre, la hija define su identidad a partir de una perspectiva artística que contaminará todo el relato:

Su murmullo asoló mi espalda y luego repasó el milimétrico contorno de mi cara. Mi madre reiteró sus palabras mientras ensayaba una medición completa de mi cuerpo. Y así, en medio de una escalofriante simetría, hoy nos pertenecemos: *rebeldes, unidas, curvadas, teatrales*. (Eltit, 2010, 11 énfasis míos).

De esta forma, se termina de exhibir la otra cuestión, las variantes que estarán presentes en todo el texto: la voz, el murmullo, el grito, el susurro, el chillido entre otros. La madre y la hija se presentan como una suerte de “juglares” que relatan su propia gesta dislocada: entre la oralidad y la escritura. Esta contaminación desde una perspectiva artística es la que iluminará el texto constantemente como una suerte de telón de fondo para esas protagonistas que describirán sus asedios médicos, corporales a partir de su voz, de su gesta y de las escenas teatrales y las películas como modo de exhibir cuerpos cuyos significantes irán variando: cuerpo médico, cuerpos enfermos, medicalizados, intervenidos, orgánicos. Las caracterizaciones de los sucesos se realizan bajo esta perspectiva: “Mi madre todavía habla y habla de esa semana, la primera de nosotras. Una semana de nuestra vida convertida en un espectral teatro médico, un laboratorio teatral reforzado por un desatado ímpetu farmacológico” (Eltit, 2010, 17).

Ricardo Piglia a propósito del poder y los relatos sociales en la literatura, en una entrevista publicada en *Crítica y ficción*, esgrime acerca de la máquina de “hacer creer” que puede producir el Estado. Así, el crítico y escritor reconoce el discurso que circuló en plena dictadura argentina asociado al relato médico. La necesidad (argumentaba el propio Estado de excepción) de operar, intervenir quirúrgicamente al país para quitarle el mal que lo asolaba, el virus mortal que lo acechaba. Dado que las dictaduras de Chile y Argentina fueron parte del mismo plan de avance norteamericano, esta novela recupera ese relato de la Dictadura sobre la enfermedad para intervenirlo a partir del mismo proceso: una suerte de inoculación del lenguaje poético y de otras prácticas artísticas. De esta manera, el espacio del hospital, ese sistema que se presenta como inmunitario, se contamina de una visión artística. O mejor dicho, la narradora infecta, a través de las palabras y de las voces, a este espacio biopolítico para contagiarlo de uno escénico: “Los hospitales, la patria y cada uno de los consultorios de la nación son conocidos también como el teatro del grito” (Eltit, 2010, 59). Surgen así, escenas que se ubican entre la narración literaria y el cine:

El médico sacó una pastilla y la dio vuelta entre los dedos, jugó con la pastilla como en la escena muy repetida de un antiguo y anacrónico film de vaqueros, jugó con la pastilla como lo hacían los pistoleros cuando sacaban un dólar de plata para probar su suerte, un dedo de plata entre el dedo índice y el pulgar, girando el dólar, el dólar en el aire, el dólar muerto por un tiro y el vaquero, después de su acto[...]Era esa película antigua de vaqueros, en blanco y negro, la que estaba actuando el médico, jugando con la pastilla entre los dedos, mientras me preguntaba con el tono pesadillesco de un film de tortura: ¿por qué no quiere que su mamá duerma?, mientras seguía volteando la pastilla, una pastilla que me iba a dar tarde o temprano, una

píldora que debía tomar en su presencia para marcar de manera fastuosa el control que ejercía sobre mí, sobre nosotras, porque el médico también controlaba a mi mamá. (Eltit, 2010, 50-51).

Este extenso pasaje tiene varios elementos concentrados que cabe señalar. En primer lugar, el modo en que el momento se relata a partir de un conjunto de imágenes bien identificables que ilustran la escena: el médico con la pastilla en la mano. En segundo lugar, se cuenta la comparación explícita del film y se pone de manifiesto la diferencia entre el momento y la imagen que el texto crea, y la tematización acerca de esto. Y, por último, se describe el “tono” de terror con el que la hija caracteriza al médico.

El cuerpo se figura desde la voz y sus modulaciones. Madre e hija comparten un cuerpo que no sólo está intervenido, medicalizado y operado por los médicos, el territorio, la Nación en estos doscientos años de historia bicentenaria, sino que, además, es un cuerpo sin totalidad. Nancy establece: “El alma se escapa por la boca en palabras. Pero las palabras son todavía effluvis del cuerpo, emanaciones, pliegues ligeros del aire salido de los pulmones y calentados por el cuerpo” (2010, 15). El cuerpo emerge como extensión del alma que se escapa por la boca. Surge de este modo, otra dimensión del cuerpo: la voz como materialidad, sus modos: el grito, el murmullo, el susurro, la voz aguda; formas que las protagonistas encuentran para hablarse y hablar, confeccionar su relato que va más allá de la palabra.

En esta línea, Mdalen Dolar estudia la dimensión de la voz como objeto desprendido de un cuerpo orgánico, la voz es lo que une al Sujeto y al Otro sin formar parte de ninguno. Asimismo, estudia diferentes aspectos entre los que se encuentra la dimensión política, y establece que existe una

división en el interior de la voz: el habla, por un lado, y la voz propiamente dicha, por otro. De este modo, la voz al igual que los cuerpos, también posee una parte animal, una *zoé* y una parte política, una *bíos*, que refiere a la vida en comunidad. Lo importante para Dolar es que esta parte animal (excluida/incluida) habita en el corazón mismo de lo social y por lo tanto es el “producto del *logos* mismo, al que al mismo tiempo sostiene y atormenta” (2007, 131). Este recorrido que realiza el teórico indaga sobre el valor de la voz más allá del *logos*, por ejemplo, en aquellos actos rituales y performativos en los que se necesita (incluso a pesar de que haya un escrito) pronunciar la voz para darle validez y status a aquello que se presume como un acto, un ritual sagrado o de otra índole; incluso se necesita de la voz en los procedimientos seculares como ciertas acciones jurídicas. En efecto, ciertos tipos de testimonios deben ser leídos en voz alta o declarados para constituirse como tal. Dolar, además, dedica un capítulo a los usos de la voz en algunos cuentos de Kafka como el de “Josefina la cantante o el pueblo de ratones” o “Investigaciones de un perro”. El crítico establece que tanto el personaje de Josefina como el del perro crean su propio *ready-made* a partir de la nada. En el sentido de que los personajes recurren a la estrategia del arte, del arte no excepcional que puede surgir en cualquier momento y está hecho de “cualquier cosa”. En el caso de Josefina ella logra elevar su chillido a la categoría de arte y lo convierte en un chillido diferente (aunque no se diferencie del resto de los chillidos de los ratones) y en el caso del perro, éste lleva a cabo su inanición y también lo eleva a la categoría de arte como forma de abrir una grieta que permita una reflexión. Esta búsqueda también es susceptible de señalar en las protagonistas de *Impuesto a la carne* puesto que ellas transforman su voz, su vocalidad pero también su *logos* en una

gesta escrita que posibilite abrir una fisura capaz de marcar la diferencia en el sistema cerrado e inmunitario del hospital, la Nación o el territorio. La madre y la hija hacen uso de esa *zoé* de la voz a través del chillido, el susurro, el grito y el murmullo para inscribirse en una dimensión política a través de sus testimonios que conjugan escritura y oralidad desde esta vocalidad que la novela diseña. Ambas mujeres contenidas en un mismo cuerpo que no es orgánico, sino que a partir del desdoblamiento de sus voces se *exscriben* fuera del discurso médico, o si se quiere, fuera del discurso histórico de la Nación para ordenar performativamente uno alternativo, a través de un relato dislocado que se ofrece a dos voces. En suma, literatura, arte y voz se conjugan para modelar un cuerpo asediado por la medicina, por el territorio, la patria o el país que a través de los modos de la voz y también de la palabra, sale de sí, se descorporiza en esas emanaciones y se *excribe* fuera del discurso en las modulaciones de la voz que también son cuerpo. Esta palabra resiste en una doble y aparente materialidad: en la voz de la hija y de su madreórgano. O sea, en un cantar de gesta que se plasma en una segunda materialidad: un corpus de textos, apuntes, crónicas, documentos que conforma el relato de las mujeres. Voz y escritura se figuran en una idea de libro ya hecho, un *libro ready-made*, a partir del carácter performativo de su enunciación:

Mi madreórgano ahora se abre paso a través de mis arterias y entona una inédita canción nacional. Impone su tono lírico en los confines más peligrosos y lesionados de mi cuerpo (el dolor que me provocan mis extensos treinta puntos me resulta insoportable, insoportable, inhumano. Insoportable). La canción me recorre con una inexpresable armonía y pugna por aflorar e inundar nuestra sala común para adormecer a las operadas y proporcionarles un descanso mediante la paz de los acordes. [...] Tengo a mi madreórgano

adentro dirigiendo una sinfonía nacional dramática y hasta excesivamente monocorde. [...] nos hemos convertido en unas anarcobarrocas totales o finales. (Eltit, 2010, 184-185).

¿Sinfonía monocorde o escritura barroca? ¿Cuerpos teatrales o escenas filmicas? ¿Cantar de gesta o canción lírica? Una gesta escrita cuyo cuerpo textual propone, en términos de Rancière, una redistribución de lugares para pensar la relación entre diversos regímenes de expresión en los que las jerarquías de la palabra, la imagen o el drama no intenten estar subordinadas unas a otras; y en que las voces de estas mujeres trazan su propio cantar de gesta escrito, un *libro ready-made* que el cuerpo de la escritura diseña como producto inacabado de una memoria, de un testimonio o de un escrito en curso, que se va haciendo a medida que esas mujeres puedan tener su voz para resistir. La madre y la hija no dejan de intentar sus formas de resistencia mediante la palabra y la voz: “Es mi madre [...] la que quiere controlar y quizás amotinar a las operadas uuuuuuuuu ulula mi madre en mi oído [...] uuuuuuuuuu ululan las pobres operadas, organizando la jauría más solitaria y la más veraz, la jauría del hambre y abandono” (Eltit, 2010, 182). Una vocalidad “otra” que penetra al sistema discursivo médico, a la palabra oficial, al saber médico y patriarcal que dispone de los cuerpos y regula los discursos.

Finalmente, *Impuesto a la carne* enlaza escritura y voz a partir de documentos, testimonios y papeles como forma de diseñar un contra-discurso opuesto al de los médicos y sus fans, al del control de los cuerpos, al del sistema patriarcal que distribuye las violencias y abusos a estas mujeres consideras sub-pacientes. Un *ready-made* hecho no sólo de la vida de las

protagonistas sino de una historia del hospital, de la Nación o el territorio que se quiebra y abre un espacio en contra de un Chile bicentenario inmerso en el sistema inmunitario de los relatos oficiales de la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, César. “Particularidades absolutas”. In: *Nueve perros*, vol. 1, nº 1, Rosario, 2001, 13-14.
- Aira, César. *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Butler, Judith. “Cuerpos que importan”. In: Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (comps.). *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Capote Cruz, Zaida. Reseña de “Impuesto a la carne” de Diamela Eltit. In: *Revista de Estudios de Género. La ventana* [en línea] 2011, IV (Julio-Sin mes), 321-333. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88421343013>. Último acceso: 18 de junio 2021.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Esposito, Roberto. *Inmunitas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Filinich, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 1994.
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales, los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra, 2015.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*, Madrid: Arena Libros, 2003.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: ediciones La urraca/fierro, 1993.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*, Manantial: Buenos Aires, 2010.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

Scarabelli, Laura. “*Impuesto a la carne* de Diamela Eltit. El cuerpo-testigo y el contagio de lo común”. En *Kamchatka* 6 diciembre, 2015. págs. 973-988.

Solorza, Susana. “El estado-hospital: corporalidades anárquicas, biopolítica y violencia en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit.”. En *Revista de Estudios de las Mujeres* - Vol. 2, 2014, pp.159-171.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.