



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalinguistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez
Chile

Carreño Bolívar, Rubí
¿A DÓNDE VAS SOLDADO? MASCULINIDADES, MÚSICA E INDUSTRIA DE LA
GUERRA EN FUERZAS ESPECIALES DE DIAMELA ELTIT
Literatura y Lingüística, núm. 35, mayo, 2017, pp. 11-29
Universidad Católica Silva Henríquez
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35252277001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

¿A DÓNDE VAS SOLDADO? MASCULINIDADES, MÚSICA E INDUSTRIA DE LA GUERRA EN *FUERZAS ESPECIALES* DE DIAMELA ELTIT*

Rubí Carreño Bolívar**

Resumen

Diamela Eltit es reconocida por una escritura desafiante que explora territorios sociales que ella denomina “zonas de dolor”. *Fuerzas Especiales* (2013) representa estas zonas como la consecuencia de los aspectos del neoliberalismo que ponen en peligro la vida del planeta: la militarización extrema de poblaciones enteras, la acumulación de armas y de capital y las alianzas entre tecnología y guerra. El texto, al mismo tiempo, remite a la letra escrita, la hoja impresa y la pantalla digital, las cuales registran el dilema de nuestra época: ver desaparecer el mundo tal como lo conocemos. En *Fuerzas Especiales* el capital no solo determina relaciones sociales, hábitos de consumo y modas, sino también una posición respecto a la ficción y la literatura. Esta posición se abre a las literaturas selfies y okupa, en las que la música puede ser tanto una poética como una tecnología de sujeción.

Palabras clave: Eltit, masculinidades, música, capital.

“WHERE ARE YOU HEADED, SOLDIER?”: MASCULINITIES, MUSIC AND THE WAR INDUSTRY IN DIAMELA ELTIT’S *FUERZAS ESPECIALES*

Abstract

Diamela Eltit is recognized for a challenging prose style that explores those vast social territories that she calls “zonas de dolor”. *Fuerzas Especiales* (2013) represents these zones as the consequence of the aspects of neoliberalism that endanger the life of the planet: the extreme militarization of entire populations, the accumulation of arms and capital and the bond between technology and war. Its text simultaneously references the written word, printed page, and computer screen, which all reflect the dilemma of our time: witnessing the end of the world as we know it. In *Fuerzas Especiales* capital not only determines social relations, consumer habits and fashions, but also a position with respect to fiction and literature. This position creates the possibility of “selfie” and “occupation” literatures, in which music functions as both poetic expressions and a technology of subjection.

Key words: Diamela Eltit, masculinities, music, capital.

Recibido: 23-05-2016

Aceptado: 14-12-2016

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto Fondecyt Regular N° 1141209, titulado «Músico errante: masculinidades, estéticas y mercados en la música popular y narrativa latinoamericana reciente». Realicé una lectura de una versión de este texto en el Seminario de Javier Guerrero «The Cinema of Cruelty» de la Universidad de Princeton. Agradezco a Javier y a los estudiantes graduados sus comentarios que me ayudaron a mejorar el texto.

** Chilena. Dra. en Literatura. Docente en la Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. rcarrenb@uc.cl

Alerta al peligro
Debemos unirnos
Para defender
la paz

(Víctor Jara)

1. Quieren dinero

Rolando Alarcón, folclorista, profesor y compositor chileno es uno de los principales creadores del repertorio escolar musical anterior al Golpe de Estado Chileno de 1973. Sus composiciones, cantadas y bailadas por los niños y las niñas de la escuela pública republicana, abogaban desde una localización chilena (la mayoría de las composiciones son ritmos folclóricos nacionales) por una ideología liberal de izquierda, de la cual se puede rastrear la huella también en el panamericanismo tan apreciado por los artistas e intelectuales de los años sesenta, incluyendo a los novísimos, y en la valoración de la creación a partir de la cultura popular y un incipiente feminismo y deconstrucción de las masculinidades hegemónicas. Así, el cachimbo «Si somos americanos» aboga por una tierra latinoamericana «sin banderas», en la que las diferencias se expresarán solamente en una diversidad de posibilidades para bailar: «Bailaremos marinera / refalosa, zamba y son. / Si somos americanos / seremos una canción». Sus letras exhibían, inéditamente para la época, la presencia de patriotas mujeres: «Doña Javiera Carrera / su patria libre quería. / La independencia de Chile / la soñaba noche y día», apuntaba la canción con la que todos los niños y niñas de los setenta aprendimos a tocar guitarra o a bailar refalosa. Y, finalmente, en resonancia con los artistas de la Nueva Canción Chilena, sus letras abogaban por el antimilitarismo, tal como puede observarse en la exitosa refalosa «Adonde vas soldado»¹.

«A dónde vas soldado» aspira a cambiar el modelo de masculinidad guerrera –el «valiente soldado» del Himno nacional chileno– por uno que se queda en casa con las mujeres y que con ellas baila refalosa. El argumento para cambiar de dirección en la heteronormatividad masculina sería: «Que la paz es verdadera / la vida es maravillosa / vuelve a tu

¹ La nueva canción chilena es un movimiento musical vinculado a la izquierda chilena que aún la raíz folclórica con la protesta social.

pueblo, soldado / donde bailan refalosa». Como otros cantautores de los sesenta, entre otros John Lennon, Bob Dylan y Víctor Jara, Rolando Alarcón está comprometido explícitamente con la paz. A diferencia del último, masacrado por los militares para escarnio de todo aquel que quisiera tomar una hoz o una guitarra, y del primero, que se dice asesinado por el ansia de figuración mediática de su victimario –indicio en este texto de la alianza entre medios e industria de la guerra–, Rolando Alarcón, murió pocos meses antes del Golpe de Estado y no alcanzó a ver cómo su refalosa se sacaba del repertorio escolar al mismo tiempo que desaparecían los hombres de pelo largo (hippies y comunistas), y también, «los bailarines de rock and roll / al compás del reloj» (Hahn 70) de la generación anterior, de la escena, del territorio o de la vida. Tampoco vio cómo su refalosa daba paso a la «cueca sola» ni cómo se imponía como modelo de masculinidad única y privilegiada el «soldado chileno», quien junto a la «mujer chilena», refundaría la patria para el futuro de Chile; ni vio cómo los sindicatos, partidos, células, colectivos, o incluso los jóvenes sin militancia o con ella, dieron paso a aquello que se llamó la «familia chilena» (Munizaga 68). En esta construcción identitaria el masculino por antonomasia es el soldado, si se es adulto, y una promesa para la patria, si se es joven. A estas representaciones se sumó, a poco andar durante la Dictadura, la del *Chicago boy*, sujeto neoliberal en lo económico, conservador en lo valórico. De esta alianza entre soldados y capital resulta un sistema que ejerce su poder hasta hoy día en áreas biopolíticas determinantes para la sociedad como son la salud, la educación, las pensiones y el medioambiente.

Si bien es cierto, pocas personas a estas alturas se atreven a defender su adscripción al pinochetismo, el modelo masculino del *Chicago boy* se ha extendido a todas las clases sociales y filiaciones ideológicas. Esta apropiación local de la masculinidad hegemónica globalizada es el modelo imitado y deseado (Olavarría), al punto de que en la elección del 2010, a lo menos tres candidatos recientes de derecha a la presidencia de Chile, fueron empresarios (Franco Parisi, Laurence Golborne y Sebastián Piñera) y que incluso, uno de ellos, Sebastián Piñera, llegó a ser Presidente de Chile derrotando al candidato de la Concertación de Partidos por la Democracia, el también empresario, pero con linaje político, Eduardo Frei Ruiz-Tagle. Las campañas publicitarias de los candidatos validaban una vía para llegar a la riqueza y al éxito con facilidad, así como también la

defensa de la propiedad privada, al proponer un corte a la delincuencia como aspecto central en su campaña. Los deseos desplegados en las campañas eran la exhibición de autos de lujo, aviones, líneas aéreas, incluso, de equipos tecnológicos y de la movilidad o «liquidez» (Cf. Bauman 1999) que estos implican. Los tres candidatos de la derecha eran especies de clones de lo que Michael Kimmel (1997) y José Olavarría (1997) llaman «las masculinidades hegemónicas globalizadas». Nunca se dijo en ninguna campaña el origen de su riqueza. Lo que importaba es que ese dinero «chorrearía» al pueblo. Solo cuando no pudo evadirse más la ilegitimidad de éste, dos de los candidatos dejaron la carrera presidencial y Sebastián Piñera fue «perdonado» por los desfalcos del Banco de Talca, ganando la elección. Pero estos dineros mal habidos no están solo en las manos de la derecha². Marco Henríquez Ominami, hijo del asesinado líder del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), Miguel Henríquez, recibió para su campaña política dinero de SOQUIMICH³, una empresa pinochetista; mientras que el hijo de la presidenta Michelle Bachelet, ex presa política durante la Dictadura, también ha hecho trastabillar el gobierno de su madre por un escándalo financiero. En este caso, la mano derecha sabe lo que hace la izquierda y juntas se lavan las manos haciendo caer boletas, cheques, colusiones. Estas pequeñas historias de dineros escondidos recuerdan el análisis de Frederic Jameson (1989) sobre *Cumbres Borrascosas*, novela donde su personaje Heathcliff encarna el ideologema del capitalismo, pues lo que importa es la tenencia del dinero más que su procedencia. Para el contexto chileno habría que destacar que solo los políticos provenientes del movimiento estudiantil, como Gabriel Boric y Giorgio Jackson, a través de su oposición a lo que llaman lucro, han logrado presentar y hacer presentables masculinidades heterosexuales alternativas al pacto entre las armas, capital y patriarcado⁴.

Diamela Eltit escribe *Fuerzas Especiales* (2013) en un tiempo en que miles de personas han sido obligadas a dejar su país por causa de la

³ Sociedad química y minera de Chile.

² Esta refalosa no solo fue un éxito en su recepción sino que también desató una polémica por su antimilitarismo, esta polémica está detallada en «La batalla de las refalosas» en *Revista Ercilla* XXXII, abril 22 de 1965.

⁴ Boric y Jackson se ríen, se abrazan, exhiben vulnerabilidad y humor, al mismo tiempo que piden apoyo para bajar el sueldo de los parlamentarios, es decir, su propio sueldo. Es interesante comparar su gestualidad y performance de género con la de Ricardo Lagos haciendo callar a Raquel Correa y apuntando con el dedo a Pinochet.

guerra o han sido forzadas a vivir encerradas por la pobreza en espacios militarizados. El premio Nobel otorgado a Bob Dylan en 2016, en medio de la elección presidencial entre Hillary Clinton y Donald Trump, recuerda a los Estados Unidos que tiene una tradición pacifista –alojada en sus movimientos sociales y en la música popular– más amplia que el debate entre capital y fuerzas especiales. ¿Es posible volver a comprometerse con la paz como hicieron los artistas de los setenta respecto a la guerra de Vietnam en el contexto en que se habla de una Tercera Guerra Mundial? ¿Qué formas literarias adquiriría ese compromiso en este siglo en que las redes sociales también han permeado la imaginación y la vida cotidiana? ¿Cómo dialoga Diamela Eltit con las culturas populares –desde la música popular a las páginas *web*– en su visión de la literatura en este siglo en que la vida corre tanto riesgo?

2. Ningún cañón borrará

«La policía sirve a la metalización del mundo» (26). Esta línea que pasa casi desapercibida en *Fuerzas especiales* desarma, literalmente, los argumentos que ponen las armas y las medidas de fuerza como forma de protección patriarcal tanto en lo privado como en lo público. La acumulación de armamentos y de capital, por lo general, en manos del sexo masculino, es defendida por casi todos los discursos culturales asociados al patriarcado, produciendo el exterminio o lo que los mapuche llaman «el despojo», es decir, el desalojo de las tierras, la depredación ambiental, la lucha constante por la supervivencia y la pérdida de pertenencia a una comunidad.

«La policía sirve a la metalización del mundo» implica la desarticulación de la creencia de que la policía, tradicionalmente asociada al género masculino, protege con la ley y las armas a la patria. Carabineros, serían, simplemente, custodios del capital. Aun más, la radicalización de esta premisa permite afirmar que no existe una distinción significativa entre quienes operan las armas bajo la insignia de un ejército y los terroristas que apelan, más o menos, a los mismos discursos para esgrimirlos: religión, cultura, civilización. Estos términos han sido usados como argumentos del exterminio desde antes de la Colonia, durante la Colonia y después de ella, en una especie de «mazúrquica moderna», vale decir, como baile colonial presentado como nuevo y reiterado al infinito, para oprimir a quienes están del

otro lado de la línea. El sujeto subalterno habla y lo hace en varias lenguas cada vez que cruza una frontera, pues en saber hablar está su supervivencia. Es el poder quien esgrime una y otra vez los argumentos de la tradición, la palabra ajena (Voloshinov), para conservar sus privilegios. A partir de la lectura de *Fuerzas especiales* se infiere que el terrorismo global, los carteles narco y el terrorismo doméstico son una rama más de dichas fuerzas. Son formas de lo que Sayak Valencia (2010) ha llamado «necropoder» y que sirven a la acumulación de capital que es lo está en disputa y se disputa. Los valores patriarcales como el territorio, la patria, la civilización y aquellos vinculados a lo privado como la familia, pueden también servir a la acumulación del capital, como señaló Friedrich Engels hace ya tiempo. Pero, la relación con el capital no solo crea formas de relación, consumos y estéticas, sino que también una posición respecto a la ficción y a la literatura, como veremos más adelante. No en vano desde el romanticismo, el poeta busca como máscara o espejo al vagabundo, al pirata, al mendigo o a la prostituta como *alter ego*, es decir, a quien renuncia, roba o se vende transitoriamente al capital.

3. La guerra no es bella

Aunque se insiste que esta novela inaugura un nuevo espacio en la narrativa eltitiana –el de los bloques y el ciber café en un barrio militarizado– me parece que, como en otras novelas de Eltit, el espacio en el que transcurre *Fuerzas Especiales* es el de la representación. Siguiendo una estrategia presente en sus primeras novelas, vale decir, la condensación, el texto es al mismo tiempo la página del libro, la pantalla en la que se escribe la novela (y este texto), como así mismo las páginas de internet que ven los personajes y que vemos nosotros cotidianamente. La novela superpone a la densidad semántica del texto literario, la disposición estética fragmentaria del periódico y de la red. Esa que junta la fotografía del plato del restaurant, un meme de autoayuda con las víctimas de la guerra y del terrorismo en distintas partes del planeta. La novela representa al mismo tiempo nuestro modo de ver la pantalla de Facebook y la crueldad asociada a esta forma de mirar. Como en las primeras escenas de *El Perro Andaluz* (1929) de Buñuel, la literatura de Diamela Eltit funciona como una navaja que corta planificadamente el ojo que lee y abre entonces una percepción sobre el horror que esta naturalizado en tanto espectáculo.

Durante el incendio de Valparaíso, en el año 2014, circuló en *Twitter* y *Facebook* la fotografía de Paulina Palma. En ella, la joven porteña posaba como si fuera una modelo teniendo a su espalda las quebradas en llamas. Resultado: tanto ella como su fotografía fueron objeto de odio durante semanas. Asimismo, su imagen fue llevada a distintos memes en los que aparecía teniendo como fondo el derrumbe de las Torres Gemelas, la Franja de Gaza, los campos de refugiados. El chiste se apoderaba de la catástrofe. Se serializaba el error y el horror. Al respecto, el artista plástico Francisco Papas Fritas (2016) realizó un díptico a partir de la fotografía, sobre la que dice:

Es claro que la imagen de ella se popularizó en los momentos que se genera un cuestionamiento ético por su fotografía, pero también por los infinitos memes que se crean de ella. Y lo que hago con ello es un traspaso de imagen o re interpretación, sacando de contexto a la pintura de su relación constante con la burguesía, y reflexionar sobre la capitalización del todo, es decir un capitalismo subjetivo, que puede mercantilizar la desgracia como un fondo de pantalla, a un fotograma de una película donde la personaje es la capitalización del cuerpo, que reúne discursos tan evidentes del cómo se debe posar o tener una postura del cuerpo frente a la realidad mercantil, hasta la desvinculación ética. (Papas Fritas, s.p.)

Como en «La colonia Penitenciaria» de Franz Kafka hemos ido construyendo la confitería del «me gusta», «me apena» o «me enfurece», con su respectivo emoticón sobre distintos hechos que van desde los asesinatos en vivo de estudiantes o funcionarios públicos hasta el video de niños cantantes. Quien sabe si la pintura de Francisco Papas Fritas no sea sino un retrato nuestro acomodándonos para la foto ante la desgracia.

Fuerzas Especiales imita la retórica imperial que normaliza (convierte en *selfie*) o romantiza los lugares que ha destruido (Rosaldo, 1989). Asimismo, exhibe un punto en común que unifica la diversidad de imágenes: la crueldad displicente de los medios y sus usuarios que vuelve objetos de consumo y por ende, de muerte, a todos los seres. Así, en el texto, las páginas de internet que publicitan las carteras de lampalagua –animal en extinción– preceden a la visualización de la muerte y desaparición de los niños. La novela da cuenta del siguiente oxímoron de nuestra cultura: ver-desaparecer. En palabras de Walter

Díptico. La intimidad de la jovencita tras encontrarse puesta en (Francisco Papas Fritas)



Benjamin:

La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su auto alienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte. (20)

La narrativa de Eltit se cita a sí misma en *Fuerzas especiales*: los estantes del supermercado y el fetichismo de la mercancía de *Mano de obra* (2002) se trasladan a las páginas de internet; el bar prostibulario de *Por la patria* (1986) se convierte en un cibercafé; la plaza pública de *Lumpérica* (1983) es *Facebook*; y el barrio y sus eriales, presentes en casi toda la narrativa de Eltit, se convierten en lugares marcados por la delincuencia, el terrorismo de Estado y doméstico en que escuchan continuamente las balas de «ellos» y las «nuestras». Si *Impuesto a la carne* (2010) explora la penetración de la medicina en los cuerpos de las mujeres –ellas, nosotras, las colonizadas–, en *Fuerzas especiales* se aborda la alianza entre tecnología e industria bélica penetrando en los cuerpos y sus modos de resistencia. A pesar de su localización tercer mundista (Javier Guerrero me comenta en su seminario que no hay nada más tercermundista que un cibercafé) se trata, a mi juicio, del texto más globalizado de la autora. El texto es el mundo, en cuanto solo escasas zonas del planeta escapan a la lógica que exhibe.

Los bloques de *Fuerzas Especiales* podrían aludir exclusivamente a la población La Legua o Temocuicui en Chile, Gaza en Palestina, un «morro» en Río de Janeiro, o la Torre de David en Venezuela, es decir, lugares en los que generaciones de personas han crecido en un estado militarizado. Sin embargo, los bloques no son solo un lugar perdido en nuestro mundo sureño. La presencia de las armas democratiza, junta y apunta en un momento a La Legua con París, la Torre de David con París, Berlín, Nueva York.

El video *Born Free* de la cantante M.I.A., del disco *Maya* (2010), dirigido por Romain Gavras y censurado temporalmente por *Youtube* debido a sus imágenes explícitas, podría ser un videoclip asociado a la novela, solo que las Fuerzas Especiales que operan aparecen explícitamente como norteamericanas a través de la bandera que los soldados portan como

insignia. La introducción de la canción es el simulacro de una balacera ejecutada por la percusión. Asimismo, la violencia experimentada por los no-ciudadanos en el video es similar a la de los bloques elitianos. El estribillo «I was born free» alude irónicamente a los discursos sobre derechos civiles esgrimidos por la sociedad norteamericana y, al mismo tiempo, al hecho de resistirse y haber «nacido/nacida libre» (2:40), toda vez que los sujetos perseguidos en las imágenes lo son por una causa de nacimiento. La estrategia deconstructiva del video es que no son árabes o mexicanos ilegales los perseguidos, sino que la marca que incita al genocidio es la cabellera peliroja. De la misma forma, no son los terroristas quienes asesinan brutalmente a los jóvenes colorines, sino las fuerzas especiales que aparecen representadas a través de sujetos corpulentos blancos y morenos que portan en su brazo armado la bandera norteamericana. Estos dos aspectos muestran la arbitrariedad de la violencia: se puede ser negro o mapuche y pertenecer a las fuerzas especiales, el color es lo de menos, solo la excusa para convertirse en objeto.

Este video todavía representa cierta épica de resistencia a la militarización que ha producido Estados Unidos en el globo a través de las citas a IRA («Our day will come») y a la Intifada (uso de *kefias* o pañuelos, pero esta vez puestos en cabezas colorinas) a través de la misma lógica armada. Uno de los versos de la canción explicita la poética de M.I.A: «I throw this shit in your face when I see ya / Cause I got something to say» (2:29). Es decir, se tiene voz para decir y arrojar a la cara «la mierda» de la violencia que enfrentamos. La palabra sería una bala que no mata, pero que permite la representación descarnada de la violencia, similar al uso del impropio en Eltit y, específicamente, al «pako kuliado» (165) de *Fuerzas especiales*. Las canciones de M.I.A defienden la idea de «vivir rápido y morir joven» (uno de los versos de «Bad Girls»), lema masculino por excelencia, ahora apropiado por las mujeres, en tanto no habría futuro ni un día después.

En *Fuerzas especiales* hay una estética de la sobrevivencia: a los golpes, a la comida cada vez más degradada, a las violaciones y abusos, a la explotación del cuerpo, a la desaparición de los niños, incluso, más

⁵ Mónica Barrientos ha hecho notar que la caída del barrio sucede con la caída de los celulares en *El reclamo de la herida. Textualidades corporales en la obra de Diamela Eltit*.

frívolamente, al escándalo que produce quedarse sin celulares⁵. La novela se hace cargo y mima la imaginación violenta que ha colonizado el planeta y que se expresa tanto en la represión policíaca, en los carteles narco, en los carteles familiares y también, recientemente, en lo que en Estados Unidos se ha llamado «terrorismo doméstico», es decir, el realizado por norteamericanos sin adscripción reconocida a ningún grupo y que ataca, fundamentalmente, espacios escolares y universitarios. Internet y los medios masivos nos muestran como en un espectáculo las imágenes globalizadas del horror: la ruma de cadáveres provenientes de los campos después de la Segunda Guerra Mundial o, en el caso del Chile postdictatorial, la exhibición de los huesos de los detenidos desaparecidos expuestos en distintos formatos de las artes visuales, desde la pintura al cine, mientras el Estado continuó permitiendo un régimen de ocultamiento. En ninguno de los dos casos, se visualizó a las personas, sus ideales, los motivos por los que perdieron la vida. En este siglo incipiente, esta imagen del horror corresponde a los niños mapuches, sirios y palestinos mutilados por las bombas, ahogados en el mar durante la migración, asesinados o muertos. Las formas de contestar desde el arte a estas y otras violencias puede ser el discurso pacifista como el de la canción con la que abrimos este texto: «alerta al peligro, debemos unirnos»; el del discurso que mima a la violencia agrediendo visualmente al espectador como el video de M.I.A / Gavras y, finalmente, el que juega entre politizar el arte o estetizar la violencia. A partir de esta idea me pregunto, ¿es o no bella la guerra en *Fuerzas especiales*?

En esta novela la metarreflexión literaria está recusada en la música popular y lo sonoro. Los sonidos del barrio son las balceras, los ladridos de perros, los gritos, los gemidos y las risas cuando la policía deja los bloques, es decir, los de un gueto ignorante de su encierro gracias al cielo falso que otorga la pantalla del cibercafé: «Escucho lamentos, risas, música. Escucho risas y música y balas. Gritos. La policía se ha retirado. Descansa los sábados y abandona los bloques. Permite cada sábado que se expresen la música, las risas, las balas y los gritos. Escucho lágrimas. Quisiera salir y recorrer las balas y los gritos» (116).

La música popular –pulso de la vida en las comunidades oprimidas, memoria y contramemoria de la supervivencia– exhibe su radical fracaso en la novela. Como señala la crítica Patricia Espinosa (2013) se trata de una derrota radical de un mundo posépico:

No hay en el libro de Eltit el agenciamiento de una protesta ciudadana, sino algo mucho peor, más grave, más oscuro, algo que el buen ciudadano o ciudadana no quiere ver y menos pensar, el ejercicio mismo de la violencia sistémica, las bases mismas del orden y el control. Así, Fuerzas especiales se convierte en una de las más terribles y profundas reflexiones sobre la derrota de los últimos años. (230)

Aunque la música popular permite el deseo de salir del barrio-gueto y ofrece el único instante en que se describe el cuerpo completo de la narradora, la fiesta, el delirio y el exceso asociados a la música son permitidos en un tiempo acotado, como en la visión bajtiniana de lo popular, pues luego vuelven las Fuerzas Especiales y su balas «más sinfónicas y más auténticas que las nuestras» (43).

La visión de Diamela Eltit sobre la cultura de masas es abordada en la novela a través de la tecnología: celulares, internet y música son desplegados desde una visión adornista, en la cual se convierten en mecanismos que, al mismo tiempo, operan como estrategias de evasión y de control. La música, por ejemplo, es clasificada por la protagonista y narradora sin nombre de la novela con la precisión de una musicóloga de la supervivencia. Así, existe la música artesanal: «esa música que hace fortalecer las convicciones del Omar y lo vuelve crédulo» (151), la que puede atravesar los muros y que escucha el Omar, pero que a ella deja inmune; también, la música «neoprenera», para drogarse. El personaje femenino reconoce todos los tipos musicales, pero ninguna le da el poder de liberarla, ninguno tiene aura. La música se recibe a través de la tecnología, los documentales, los audífonos y está siempre intervenida por el sonido de las balas. Se trata de un sonido que liberó a los esclavos y que ahora, paradójicamente, los genera:

este insomnio que me impulsa a recordar ese sitio brasileño que celebraba la música y las lágrimas impresas en los movimientos de los antiguos esclavos....Así lo aseguraron con una imperdonable rigidez ante las cámaras, los numerosos especialistas que definían las rutas....Los bailes empujan a los bloques al frenesí y debido al movimiento tormentoso de los antiguos barcos ahora somos esclavos de la música y del baile, de las balas y de la risa en medio del paisaje de los bloques.... (42)

La «música neoprenera», «la música artesanal» o la que «perfora los muros» (42) pueden reconocerse como estilos musicales concretos, históricos, pero también como formas que hablan de estilos literarios y del papel de la literatura en un tiempo en que cada vez es más complejo atravesar, emocionar, liberar a alguien, toda vez que, como todos los otros sistemas, el literario también, está cruzado por la «metalización del mundo» (11).

Para Angel Rojas (2016): «La presencia de los aparatos tecnológicos en todo este panorama se puede leer desde una triple significación: permite también el acecho y el control policial, a la vez que opera como escape y enajenación de los habitantes de los bloques» (4). De esta forma, el ciber pasa a convertirse en parte de la cotidianidad de los personajes, no solo porque es su lugar de canje de sexo por dinero, sino porque ahí acceden a un estado que les permite dejar de pensarse en la constante fatalidad que los rodea: «Yo venero la neutralidad de la computadora que me protege hasta de los crujidos de mí misma» (13-14), dice la protagonista, que completa su dependencia digital con una cámara de celular que no deja de enmarcar escenas macabras o desoladas» (sin publicar). Así como la pantalla le evita escuchar los «crujidos de sí misma» a un sujeto vulnerado, los *ring tones* ofrecen una suerte de «normalización acústica»: «Mi mamá, mi papá y mi hermana están desesperados y yo misma no sé qué hacer. Todos los habitantes de los bloques hemos caído en un estado de estupor ante la crisis de los celulares. La ausencia de las llamadas que nos alegraban la vida con su diversidad de estilos, ahora nos empujan a un silencio anormal» (Eltit 124). De este modo, la conocida frase popular «ver para creer», se substituye en la novela por un oído aguzado tanto para la evasión a través de la música como para la sobrevivencia mediante los sonidos como los silbidos: «¿Quiénes silban? Los expertos del bloque. Sus silbidos marcan la pauta para nuestros corazones y la frecuencia de los silbidos nos recorren todo el cuerpo... vienen de los pulmones de especialistas en analizar las acciones de la policía cuando nos invaden» (66).

Los clientes y la policía aparecen representados a través de sus efectos en los cuerpos de los otros. Son «lulos» (12), palabra que en Chile se utiliza para denominar cualquier elemento que tenga forma cilíndrica, incluso el excremento. Los lulos y las armas que se mencionan como

un *leit motiv* o un bordón o a lo largo del texto son la metonimia del patriarcado capitalista. A diferencia de otros autores chilenos recientes, como Marcelo Leonart o, desde el periodismo, Javier Rebolledo⁶, Eltit opta por una metonimia que excluye la identidad de los perpetradores. ¿Es que deja en la sombra al necro poder? En ningún caso. Al contrario, me parece que Diamela Eltit pone sobre la mesa la reflexión sobre las armas, objetos de aniquilación que están en todos lados, con lo que apuesta por una desafortunada universalidad del exterminio que no es privativo de Chile ni del Tercer Mundo.

Pese a la gran derrota de la música popular y de lo popular en suma, la música es la elegida para describir la poética del texto. A diferencia de *Mano de obra* (2002), construida en torno al impropio, esta novela posee un lenguaje cuidado y poético. La narradora expresa, ahora contra Adorno, que quiere hacer una sinfonía con el llanto de los niños, es decir, un texto bello que al mismo tiempo muestre el exterminio. No se trata de la estrategia de las películas de acción que utilizan música sinfónica para acompañar la caída de los cuerpos durante la batalla, estrategia que, simplemente, acrecienta la sensación de violencia. En este caso, me parece que el lenguaje literario representa el último reducto, una resistencia a la reducción tecnológica de los cuerpos (que finalmente se digitalizan) o su desaparición. En su análisis de *Mano de obra*, Diana C. Niebylski (2015), afirma que el impropio, abandonar el lenguaje literario, es una derrota de lo popular en la novela:

La expresión vulgar revela entonces la total impotencia de estos sujetos que no tienen otro modo de resistir o de rebelarse contra la farsa impuesta por una reglas de comportamiento y de expresión que están hechas para otras circunstancias, o para quienes tienen la seguridad y la comodidad de no tener que preocuparse de su bienestar económico. ¿Cómo hablar «con propiedad», o insistir en los buenos modales que alguna vez distinguió a la burguesía chilena, después de rebanarse un dedo trozando pollos, con el vómito en la boca o con las tripas fuera de control?». (125)

⁶ Escritor y periodista que en sus narrativas señalan con nombre y apellido a las familias que se aliaron con los militares e hicieron desaparecer a los dirigentes, políticos, artistas y obreros que apostaban por la nacionalización y estatización de los recursos, es decir, los enemigos del capital.

La condensación es una técnica de escritura para Eltit y también de lectura para sus textos. El *leit motiv* del «cariño y del respeto» de *Mano de obra* se condensa con la reiteración del número y nombre de las armas que estarían movilizándolo el argumento de la novela: el exterminio de los bloques. Esto es, sin armas no hay «cariño ni respeto» entendido como el orden o pacto social.

En *Fuerzas Especiales* el lenguaje literario es la cripta respetuosa de los cuerpos exterminados por el necropoder legal e ilegal y también un refugio del mundo popular, migrante, mestizo, femenino, explosionado. No hay una estetización de la violencia, esta se llama por su nombre: «había 500 rifles Remington» (51), se insiste en el texto. La precariedad de los sujetos exige que el habla literaria deba respetarlos en el lenguaje, contenerlos, por decirlo de algún modo. De esta forma, es el cuerpo de la letra el que recompone los cuerpos que se han convertido en simples órganos: vaginas, lulos, bocas.

Como señala Patricia Espinosa y también Ángel Rojas, la creación del video juego final en el que los personajes ingresan a la pantalla a través de la digitalización es un espacio mínimo de victoria. Los finales de las novelas eltitianas, generalmente, apuntan a una salida hacia la calle, la realidad. Así lo vemos en la fuga colectiva del erial en *Por la Patria* (1986), la niña «diamela eltit» (en minúscula) que sale a la venta en *El Cuarto Mundo* (1988), la vuelta de página y salida a la Alameda en *Mano de obra*. En esta novela la fuga es hacia la ficción. Por un lado, señal de derrota total en cuanto no hay posibilidades en el exterior. Por el otro, una mínima esperanza, en tanto todavía, habría un «lugar sin límites» (Cf. José Donoso) a dónde ir; un espejo como el de Alicia que permitiría entrar y salir. El nombre del juego: «Pakos Kuliados» es un insulto que expresa la devolución oral de la violencia a la que han sido sometidos los personajes, pero también es una forma de politizar el texto. Pakos Kuliados está escrito con K, señala algo así como una salida a la ficción en una literatura punk, okupa, anarquista, lectura que entra en relación con otras propuestas nacionales. Una de ellas, la del poeta David Aññir, para quien el nuevo Lautaro es un *hacker* que puebla el ciberespacio con pweumas y la imaginación asociada al mundo mapurbe:

Lautaro
Montado sobre este peludo sistema
Cabalgando en la noche

Pirateando sin miedo el medio
Chateando cerebros y conciencias
Pasando piola en la red
Atorando la flema... (80)

Este final, pakos kuliados, señala el papel que Diamela Eltit le da a la ficción, papel similar al gesto del *hacker*–Lautaro de Añiñir: «atorar la flema», resistir, ocupar un espacio sin poder, ser totalmente expulsada e incomodar, *hackear*, okupar. Función que va en consonancia con el epígrafe de Severo Sarduy con que se abre la novela: «Soy una Juana de Arco electrónica, actual».

A propósito de *Patas de Perro* de Carlos Droguett, Diamela Eltit (2014) ha descrito a Facebook como una patraña que busca vender la ilusión de subjetividad al mismo tiempo que normaliza en un molde preestablecido y consentidor («me gusta» *ad libitum*), que borra o vende todas las diferencias. Desde esta tensión entre Bobby, el niño perro, y las fotos de los perfiles de Facebook establece una analogía con la literatura:

En este sentido se podría hablar incluso de una «literatura selfie» que puebla con mayor o menor eficacia los sistemas literarios al punto de la saturación. Pero Bobby, el niño–perro, no cabe en lo selfie porque desafía los disciplinamientos. Su irregularidad, la potencia de su ladrido, lo empujan a un nomadismo eterno esperando los signos siempre tardíos de un devenir que sólo será posible sin fines de lucro. Sin fines de lucro para que relumbre el niño–perro o por qué no la niña–perra. (9)

Me parece que traspasar la pantalla y convertirse en un cuerpo digitalizado, metalizado como una parte de esta alianza mortuoria entre tecnología y guerra de las que habló Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproducción técnica* (1989) no corresponde a una sublimación mediocre, sino más bien a un intento por remecer nuestro peculiar mundo de seres embrujados por las páginas, los espejos, las pantallas. Aun cuando la acción de la ficción parece mínima respecto a su capacidad de «cambiar el mundo», Eltit no ha renunciado a modificar, al menos, las representaciones de la literatura en el sistema literario.

Me parece –y es una idea que he insistido desde *Diamela Eltit: redes locales y redes globales* (2009)– que la poética como escritora de Diamela

Eltit se completa no solo con sus prácticas como *performista*, ensayista, investigadora de la literatura chilena, sino que también, y sobre todo, como maestra y agente cultural. Su vasta escritura no se entiende si solo animara su brazo la desolación y la pérdida: «Cuando todo falla, solo queda el otro» (1994) dice Eltit en una de sus primeras entrevistas. Si bien su narrativa expresa la derrota ante el neoliberalismo, derrota de la cual las humanidades no han estado exentas, ha desarrollado, al mismo tiempo, una escritura invisible, cierta utopía de una comunidad diversa, creativa, valorativa y afectuosa a partir del trabajo literario, para el trabajo literario y que alienta el sustento concreto de quienes nacimos con un cuerpo sospechoso, todavía, niñas-perras. Pienso en esa comunidad letrada y literata, tal vez imaginaria, en formación, muchas veces exiliada, acallada, incapaz todavía de estar a la altura del conflicto que vivimos, e imagino que, querámoslo o no, seguimos siendo una reserva de saberes, prácticas y emociones que escapan a la globalización de la violencia. Podemos todavía, a partir de ese optimismo raro y descreído que nos hace escribir, atravesar la pantalla y escribir la luz del día.

Nos siguen pegando

En Arizona se estudia el número de armas que los estudiantes podrían portar para defenderse en caso de balacera dentro del campus. 43 estudiantes de pedagogía quemados en México. 148 estudiantes asesinados en Kenia. El estudiante chileno Rodrigo Avilés herido en la cabeza por Fuerzas Especiales durante una marcha contra el lucro en las universidades. Si antes nos golpeaban abajo, en la sexualidad, ahora golpean siempre la cabeza. Somos blanco. La violencia se puede minar, la violencia se puede denunciar, la violencia se puede desarmar en sus argumentos. También se puede decir: dale una oportunidad a la paz, el derecho de vivir en paz, el respeto al derecho ajeno es la paz y terminar con la cabeza en una estaca. Tengo miedo de decir hay que desarmar el planeta, repartir el dinero y que uno de mis estudiantes con más talento y determinación me crea, lo diga mejor y termine herido o muerto. Todos junto al muro, un ladrillo más en la pared, se decía antes. Ahora todos quieren tener un muro. Tengo miedo de convertirme en una prostituta frente a la pantalla y moverme rítmicamente al son de lo que debo decir de la forma en que se espera que se haga en este video juego. Tengo miedo, hermana, pero tengo una voz.

Referencias bibliográficas

- Alarcón, Rolando. «Si somos americanos», «A dónde vas soldado». *Rolando Alarcón y sus canciones*. Santiago, RCA Víctor, 1965.
- Añiñir, David. *Mapurbe, Venganza a Raíz*. Santiago, Pehüen, 2009.
- Barrientos, Mónica. 'El reclamo de la herida'. *Textualidades Corporales en la Obra de Diamela Eltit*. Doctoral Dissertation. University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2015.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires, Taurus, 1989.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires, FCE, 1999.
- Carreño, Rubí (Ed). *Diamela Eltit: Redes locales/globales*. Madrid, Iberoamericana, 2009.
- Eltit, Diamela. *El cuarto mundo*. Santiago de Chile: Planeta, 1988.
- _____. «Ficciones de la noche perra». The Clinic. 14 Agosto 2014.
- _____. *Fuerzas Especiales*. Santiago de Chile, Seix Barral, 2013.
- _____. *Impuesto a la carne*. Santiago de Chile, Seix Barral, 2010.
- _____. *Lumpérica*. Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983.
- _____. *Mano de obra*. Santiago de Chile, Seix Barra, 2002.
- _____. *Por la patria*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986.
- _____ «Cuando todo falla, solo queda el otro». Entre. Cynthia Rimsky, APSI no.485, sept. 1994.
- Espinosa, Patricia. «Fuerzas Especiales de Diamela Eltit: la microhistoria de la derrota y la resistencia del sujeto menor». Taller de Letras, no. 53, 2013, pp. 227-230.
- Hahn, Óscar. *Hotel de las nostalgias*. Lima: Lustra, 2007.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid, Visor, 1989.
- Kimmel, Michael. «Homofobia, temor, verguenza y silencio en la identidad masculina». In *Masculinidades, poder y crisis*, eds. T. Valdés and J. Olavaría, 49-62. Santiago: FLACSO, 1997.

- M.I.A. «Born free». *Maya*. XL Recordings, 2010.
- Munizaga, Giselle. *El discurso público de Pinochet (1972-1976)*. Buenos Aires, CLACSO, 1983.
- Niebylski, Dianna C. «Entre el elogio banal y el insulto soez: la vulgaridad como amenaza a la colectividad obrera en Mano de obra de Diamela Eltit». *Taller de Letras*, no. 57, 2015, pp. 121-129.
- Olavarría, José. «De la identidad a la política: masculinidades y políticas públicas. Auge y ocaso de la familia nuclear patriarcal en el siglo XX». In *Masculinidades, poder y crisis*, eds. T. Valdés and J. Olavarría, 49-62. Santiago: FLACSO, 1997.
- Papas-Fritas, Francisco. Díptico. *La intimidad de la jovencita tras encontrarse puesta en*. <http://www.franciscopapasfritas.com/es/>
- Rojas, Angel. «La voz de los prescindibles: Sujeto, género y violencia en *Fuerzas Especiales* de Diamela Eltit». Tesis. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016.
- Rosaldo, Renato. «Imperialist Nostalgia». *Culture & Truth. The Remaking of social analysis*. Boston, Beacon Press, 1989.
- Terra.cl. «Boric y Jackson insisten en bajar sueldo a parlamentarios». Terra.cl. 6 de mayo de 2016. Recuperado de <https://www.terra.cl/noticias/chile/gabriel-boric-y-jackson-insisten-en-bajar-sueldo-a-parlamentarios,4d667bec3d18e13ca06bfb1b2113fbd4qkthtucl.html>
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Barcelona, Melusina, 2010.
- Voloshinov, Valentín. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza, 1992.