

ojs.uv.es/index.php/qdfed



Rebut: 28.07.2022. Acceptat: 30.09.2022

Per a citar aquest article: Gay-Ylla, Marina. 2022. "De la desaparición y la animalización: retratos de la identidad femenina a través de la enfermedad y la deshumanización del cuerpo en las obras *Óxido de Carmen* de Ana María del Río y *Lumpérica* de Diamela Eltit". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XXVII: 79-102.

doi: 10.7203/qdfed.27.25737

De la desaparición y la animalización: retratos de la identidad femenina a través de la enfermedad y la deshumanización del cuerpo en las obras *Óxido de Carmen* de Ana María del Río y *Lumpérica* de Diamela Eltit

On disappearance and animalization: portraits of female identity through illness and the dehumanization of the body in the novel *Óxido de Carmen* by Ana María del Río and *Lumpérica* by Diamela Eltit

MARINA GAY-YLLA
Universidad de Salamanca
marinagay@usal.es

Resumen: Este artículo propone analizar cómo en estas dos obras, *Óxido de Carmen* y *Lumpérica*, se plasman violencias patriarcales que mutilan el cuerpo y equilibrio psicológico de las mujeres, a través del control de las conductas alimenticias y las restricciones inhibitorias de deseo. Desde la novela de Ana María del Río, profundizaré en los vínculos identitarios comunitarios establecidos en torno a la alimentación y los procesos de destrucción identitaria que relata la autora hasta el extremo, a través la anorexia que sufre Carmen, y que acaba por encontrarse en un foso purgatorio del cual solo logra salir desapareciendo. En el texto de Diamela, *Lumpérica*, analizaré la forma de generar identidad que ofrece la autora, que no implica el destino ineludible de una silueta difuminada hasta su extinción, sino una figura deformada, la mutación electa animalizada de la identidad "mujer". En *Lumpérica* asistimos a la imagen de la existencia en el margen y su lucha por tomar el espacio, la revelación de reconocerse en términos propios. **Palabras clave:** identidad; mujer; biopolítica; trastorno; feminismo.

Abstract: This article aims to analyze how these two works, *Óxido de Carmen* and *Lumpérica*, show the mutilating patriarchal violence over women's bodies and psychological stability, and its policing over them through feeding behaviours and inhibiting restrictions of desire. With Ana María del Río's novel, I will dive into the identity community ties established around feeding and the identity-shattering processes narrated by the author to its extreme, through the anorexia suffered by Carmen, who ends up in a Purgatory from which the only way out is by disappearing. In Diamela's text, I will analyze the way in which the author generates identity, a way that doesn't involve the unavoidable destiny of a silhouette blurred to its extinction, but a deformed figure, a chosen and animalized mutation of the "female" identity. In *Lumpérica*, then, we face

the image of marginal existence and the fight for taking space, the revelation of knowing oneself in its own terms.

Keywords: identity; woman; biopolitics; disorder; feminism.

1. Alimentación, cultura y política: la comida como generador de identidad

Comenzaré por recordar cómo el acto de comer puede constituir y, en definitiva, constituye un acto político, tal como Andrea Jęftanovic (2014) tan lúcidamente declara; o efecto político si queremos ampliar el abanico y tener en cuenta dicho acto desde la óptica de aquellos que dejan de ser sujeto para convertirse en *objeto-sujeto*. Estos últimos serían aquellos que acatan imposiciones sobre la misma comida y hábitos alimenticios, de tal modo que todos somos actantes políticos alimenticios y sufrimos el efecto político alimenticio de otros.

Por lo tanto, ya sea como acto político o efecto político, nos vemos inscritos en el magma de factores que implica este hábito ineludible, y que da una gran suma de pistas en cuanto a la sociedad y el papel que en ella jugamos. De esta forma, podemos cuestionarnos: ¿Qué se come?, ¿cuánto se come? Resulta casi una obviedad plantearse el hecho de que aquello que comemos es síntoma no solo de nuestra apetencia o apetito eventuales, sino también de a qué clase socioeconómica pertenecemos, tanto en cantidad, como en calidad y tipología de alimentos, la edad que tenemos o incluso el sexo o posición jerárquica familiar que ocupamos. Sin embargo, hay un aspecto que normalmente pasa inadvertido y que compete al estrecho vínculo que guardamos con la comida, es decir, a nuestra relación e interacción directa con ella: ¿Cómo comemos?

Además de las costumbres circunscritas a cada cultura y que constituyen ritos alimenticios, tales como esperar a todos los comensales para comenzar, que sorber la sopa sea un acto usual no penalizado socialmente (como ocurre en Japón) o que eructar al final de la comida esté bien visto en algunos países árabes y que estos actos se consideren de mala educación en otros países, existe la relación íntima que cada persona desarrolla con la comida a lo largo de su vida y que está protagonizada, en sus extremos, por la avidez y/o el rechazo.

Estas dos actitudes respecto a la comida están presentes en gran parte de los desórdenes alimenticios que conocemos y, como tales, están también presentes en las novelas que analizo, sea de forma literal o metafórica. Ha-

ciendo un recorrido por el contexto y la escala de grises que la rodea en cada obra, veremos cómo, en ambos textos, se describen o modifican diferentes conductas alimenticias con el fin de moldear o incluso hacer desaparecer una identidad concreta femenina. Además, describiré también procesos que se dan en los personajes masculinos para completar las explicaciones y transiciones identitarias.

2. Descentralización corpórea y social: escenario alimenticio e identidad comunitaria

2.1 Comida y jerarquía como plato principal

Ana María del Río¹ nos sitúa desde el inicio de la obra *Óxido de Carmen* (1986), en la mesa y utiliza este escenario alimenticio y sus sucursales de exilio en la casa para describir algunos de los personajes de la novela, dotando de protagonismo a este espacio. El párrafo inicial ubica ya a Tía Malva en la cúspide de la escala del paradigma de la corrección social, pues esta se ve afectada y profundamente irritada cuando “su marido, don Pedro Bugeaut, físico francés derramaba el vino sobre la mesa” (Del Río, 1998: 7). Asimismo, se describe cómo, en ese momento, los niños, Carmen y el narrador, atienden fascinados a la explicación científica que les da su tío, transgrediendo así también el umbral de la corrección. Este es un punto crucial, pues cuestionará la difusa cota entre la inocencia pueril o el protopecado preadolescente de prestar atención a su “torpe” tío, en palabras de Tía Malva.

A continuación, el narrador habla de la madre de Carmen, quien se ve relegada a vivir y alimentarse en “el patio de atrás, en una pieza vidriada” (Del Río, 1998: 8), y a colación del tema, habla de su propia madre, que, pese a conocer cada una de las normas conductuales a la mesa y en cualquier ámbito social, “Supo desde que nació el tipo y cantidad de copas de los almuerzos de gala y quién debía sentarse con quién” (Del Río, 1998: 9), decidía romperlas de vez en cuando.

Cuenta que esta tenía una personalidad “estridente” (del Río, 1998: 9), y, de hecho, no es un personaje que cumpla al cien por cien con el canon de

¹ Escritora chilena ubicada en la nueva narrativa chilena posdictatorial de los años noventa, autora de textos reconocidos como *De golpe*, *Amalia en el umbral* (1991), *Tiempo que ladra* (1994) u *Óxido de Carmen* (1986).

perfección femenino, además de por su picardía al saltarse las normas, por dejar a su hijo.

Al igual que la madre de Carmen, vivía con la familia el Tío Ascanio, relegado como ella a una zona concreta de la propiedad, en este caso, el tercer piso, al cual apodaban “tienda avícola” (Del Río, 1998: 17) y que estaba cargada de un olor nauseabundo con cajas de huevos podridos. Estos dos personajes, la madre de Carmen y el Tío Ascanio, se encontraban en el escalafón más bajo de la pirámide jerárquica de la corrección que organizaba Tía Malva. Al menos, hasta la caída completa de Carmen que, según ella, ya apuntaba maneras por ser “hija de esa putilla” (Del Río, 1998: 14) y que a efectos espaciales alimenticios acabaría por sufrir el mismo ostracismo que su madre, con el consiguiente extrañamiento identitario que supondría el comer apartada y bajo los preceptos de Tía Malva.

A estos efectos identitarios, en la mesa, la abuela y el narrador pasan muy inadvertidos, a excepción del hecho de que la abuela ha dejado de ser la autoridad democrática del matriarcado que calificaría el narrador, debido al desplazamiento que ejerce Tía Malva sobre esta. El narrador, por su parte, se ve abocado a una posición de mirada testimonial en muchas ocasiones, y no llega a sufrir la violencia extrema e incomodidad suma ocasionada por Tía Malva a Carmen. Además, este goza de una posición jerárquica mayor, no solo por su sexo sino también por su origen.

2.2 *El espacio público como escenario alimenticio*

Para analizar el funcionamiento del espacio público como escenario alimenticio y las implicaciones que la modificación de este pueda tener en la formación de identidades, utilizaré como ejemplo la segunda novela objeto de estudio, *Lumpérica* (1983), cuya autora es Diamela Eltit.²

En *Lumpérica*, en cambio, salimos del hogar-casa y asistimos a la realidad de una ciudad secuestrada, un espacio público absolutamente controlado, como el panóptico tan analizado por Michael Foucault en términos de vigilancia (1975). Así, Eltit, a través de la descripción del interrogatorio, la iluminación del cartel y el vaciado de la plaza, muestra cómo el espacio público se

² Artista y escritora chilena, conocida además de por sus escritos (recibió el Premio Nacional de literatura), por sus *performances* relacionadas con el grupo CADA (colectivo de acciones de arte), cuyas intervenciones eran sumamente comprometidas.

convierte mediante estos mecanismos en una especie de anulación habitacional del espacio vigilado, es decir, un panóptico de la nulidad ocupacional.

Para entender la denuncia e importancia de la plaza en la obra de Eltit hay que comprender lo que supone el espacio público para Chile en particular, aunque esto sea extrapolable a otros países.³

De forma velada y metafórica, denuncia Eltit la sustracción de este espacio a los ciudadanos. Por ello, es crucial comprender que, en países como Chile, la calle y las plazas públicas desempeñan un papel fundamental en cuanto al desarrollo de una identidad comunitaria en los habitantes. Tanto es así, que este es el lugar por excelencia que alberga eventos culturales como compar-sas⁴, téngase en consideración la labor político-social que estas ejercen, recitales, música en directo, manifestaciones literarias y/o performáticas como era el caso del colectivo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) en época de la publicación de Lumpérica y al que pertenecía Eltit.

Sin embargo, su importancia en el campo alimenticio va mucho más allá. Uno de los aspectos que está en el imaginario cultural de Chile y otros países de América Latina y que forma parte de los hábitos alimenticios de sus ciudadanos es la existencia habitual del comercio ambulante y los carritos de comida. Por lo tanto, este hurto a la población del espacio público que podría parecer anecdótico, o únicamente violento hacia el tránsito ciudadano, extiende su daño hasta el ámbito alimenticio de quienes basan su economía en este tipo de venta, abocados, muchas veces a la economía sumergida y a tener una nula protección por parte del Estado, en casos como los toques de queda, tan habituales en la dictadura pinochetista⁵. Además de esto, inhabilita otra de las herramientas autogestionadas de protección a las que recurre el pueblo chileno en momentos de dificultades económicas y político-sociales: las ollas

³ En materia de guetificación urbanística, cabe destacar el estudio que realiza en su tesis Ana Eva Rodríguez Valentín, *Ciudad en negativo: Santiago de Chile en la narrativa de Nona Fernández* (2020), que profundiza en el análisis de la segregación por clases en el Santiago de Chile a partir de la dictadura pinochetista.

⁴ Grupos de artistas (instrumentistas y bailarinas/es) que se dedican a hacer intervenciones artísticas callejeras, contando en su mayoría con figurines, personajes con el cometido específico de proteger de disturbios y transmitir los mensajes crítico-sociales a la par que teatralizan. Son habituales en las manifestaciones por los derechos ciudadanos y actos ecologistas en regiones como Valparaíso o la región metropolitana.

⁵ Aunque no haya referencia en la obra, puesto que esta se escribió previamente a legislatura del Sebastián Piñera, es digna de estudio la similitud o repetición de algunos sucesos y presencia de represión, durante su último mandato en Chile.

comunes⁶. Por lo tanto, impedir el tránsito en estos lugares, implica no solo anular la posibilidad de tránsito o manifestación sino también la de ingerir alimentos. Recuperando el término *biopolítica* introducido por Foucault, ¿qué acción puede ser tan sangrantemente biopolítica como la violencia de sustraer el alimento?

En *Lumpérica*, el hecho de presentar a L. Iluminada en el centro de esa escena pública la convierte en un espacio de resistencia. Mientras que, en el mundo de Carmen, los “exiliados sociales” sufren el ostracismo como un castigo que les arrebatara la identidad, Diamela Eltit presenta una protagonista, cuya identidad es el hecho de la imprevisibilidad, la continua demarcación de los parámetros, cánones y normas establecidas. El ser marginal que recupera el espacio en el cual existir, desde el reconocimiento de su propia herida:

Estrella su cabeza contra el árbol una y otra vez hasta que la sangre rebasa su piel, le baña la sangre su cara, se limpia con las manos, mira sus manos, las lame. Va hacia el centro de la plaza con la frente dañada –sus pensamientos– se muestra en el goce de su propia herida, la indaga con sus uñas y si el dolor existe es obvio que su estado conduce al éxtasis.

Se exhibe esperando la caída del luminoso sobre la herida: Si yo misma tuve una herida, pero hoy tengo y arrastro mi propia cicatriz. (Eltit, 1983: 15).

3. El cerco del sometimiento

3.1 *Suplicio, guetificación y excéntricos indómitos*

Dos de las herramientas que más mella hacen en los sujetos que están tratando de ser sometidos son la tortura o suplicio y la guetificación u ostracismo del ser al cual se quiere controlar, que no deja de ser, en parte, un método de castigo.

En la novela de Ana María del Río, desde el inicio y a lo largo de todo el texto la autora nos ofrece una serie de descripciones ligadas al alimento que conforman el carácter de los personajes y sitúan la comida como medio de

⁶ Acción llevada a cabo por los ciudadanos en los barrios que consiste en la colectivización de alimentos en una comida comunitaria que garantiza la alimentación de todos los presentes en el lugar. Estrategia que funciona como sistema de protección solidaria ciudadana frente al riesgo de la malnutrición en periodos de escasez o de políticas económicas abrasivas sobre la población. También se pueden dar en ambientes sanos con el propósito de generar convivencia.

control. Así, observamos que Tía Malva utiliza estos métodos con su marido, del cual el narrador afirma que “era tan distraído que una vez se le quedó un huevo duro en el bolsillo de la bata” (Del Río, 1998: 7) y se describe cómo Tío Pedro vivía la “tortura de amanecer con Tía Malva” (Del Río, 1998: 8).

Además de emplear de forma explícita el término *tortura*, relata cómo ella lo “martirizaba con unas comidas mínimas, sin sal” (Del Río, 1998: 8), augurando ya desde el inicio de la novela que las comidas de cantidades ínfimas como método de “corrección” conductual irían de la mano de Tía Malva. Sería esta la primera muestra literaria del suplicio venidero en la obra. No obstante, el personaje con el que, sin duda, más se emplearían estos métodos es Carmen, la mujer de edad adolescente hermanastra del narrador que se sale del esquema y se reafirma en no formar parte de las conductas de corrección y pulcritud establecidas. Así, ocurre que, tras haber averiguado sus encuentros eróticos con el narrador y descubierto sus diarios, incluso la abuela, personaje escudo, que hasta ese momento no había jugado un papel tan demoledor en lo que a castigos se refiere, se pronunció fulminante:

Te encargarás de esta niña y de que la limpieza se haga por dentro, ¿entiendes? No podemos guardar estas infecciones en una familia como la nuestra. No se han dado nunca y no tienen por qué empezar a aparecer en este siglo. Y no quiero saber más de este asunto (Del Río, 1998: 42).

Desde ese momento, en el que Tía Malva adquiere pleno control sobre los castigos y métodos de “limpieza” de Carmen, comienza la lucha de esta por resistirse a las imposiciones. Lo primero que hace Tía Malva es encerrarla en su habitación donde se “encerraba largas horas con ella” (Del Río, 1988: 45) mientras la comida le llegaba de mano de Meche, la asistente del hogar, “en unas bandejas de madera fétidas” (del Río, 1988: 45). Esto nos pone ya tras la pista del rechazo que desarrollará Carmen en torno a la comida. Por supuesto, la Tía Malva prohíbe las visitas del narrador que no la ve durante largo tiempo. Entonces la protagonista se revela “de rabia herida (dignidad, decía Carmen)” (Del Río, 1988: 47), según el narrador. Su reacción a este corsé de imposiciones consiste en aparecer “completamente borracha” (Del río, 1998: 47), lo cual implica el desafío de hacer algo inmoral y prohibido, pero veladamente revela el deseo de evasión de esa realidad que tiene que vivir. Esta fue entonces recluida en su habitación, pero logró escapar. Sin nadie que la encontrase, la autora nos vuelve a situar en la escena del almuerzo y relata cómo Tía Malva trata de “ocultar el puesto vacío de Carmen” (Del Río, 1998: 49), desaparición sentenciada con el “silencio” (Del Río, 1998: 49) de su abuela.

Finalmente, suben al tercer piso, donde estaba la “tienda avícola” de Tío Ascanio y, entre esa podredumbre nauseabunda, la encuentran, incapaz de despegar los ojos del Libro Negro del Examen de Conciencia (Del Río, 1998: 52). Este suceso marca un antes y un después en la novela, pues Carmen pierde entonces su puesto en la mesa y jamás vuelve a recuperarlo. Porque, tal como relata el narrador: “Entonces encerraron de verdad a Carmen, en otra pieza, en un patio solo, sin palmera” (Del Río, 1998: 53). Es en este punto donde asistimos al ostracismo que sufre la protagonista, la guetificación de los considerados impuros y el encierro que acabará por desencadenar la pérdida y desdibujamiento de su identidad.

Este ostracismo lo sufriría también Tío Ascanio en el tercer piso, y, con confinamiento incluido, la madre de Carmen, en otra pieza de patio. En cambio, hay personajes de la novela a los que no se llega a aplicar estos métodos de suplicio y alienación. Es el caso de Tío Pedro, que pese a soportar los castigos en materia alimenticia y psicológica de Tía Malva, un día se va para no regresar jamás. Cabe recordar que este es un personaje que se escapa al esquema reglamentario adoptado por Tía Malva: “no se arreglaba la corbata ni carraspeaba como los demás mortales” (Del Río, 1998: 7).

Algo similar ocurre con la excéntrica madre del narrador que, una vez separada de su padre, le deja en casa de su abuela, sin volver a dar noticias, y un curioso caso se da con el padre del narrador, “Alejandrito” (Del Río, 1998: 30), que va y viene a su antojo por la casa sin ejercer de padre y arruinando las arcas familiares en cada visita.

Aunque no cumple con las funciones que competen a un progenitor, desafortunadamente, esto entra dentro de los comportamientos habituales en un gran rango de varones padres en Chile y es parte de la crítica que presenta la novela⁷.

Sin embargo, pese a la ausencia parental que encarna, este personaje goza de privilegios por parte de la abuela. Tal como se afirma en la novela, la abuela siempre “Sacaría a su Alejandrito del apuro” (Del Río, 1998: 30), y este axioma era conocido por Carmen y el narrador. Esta diferencia de trato es sumamente importante, pues revela la posición de favoritismo de lo que podríamos denominar el eterno infante, hijo varón al que se cuida y consiente sin tener

⁷ En el año 2000 se registraba un 25 % de núcleos familiares sin la presencia del padre (Valenzuela & Wiegand, 2015), un 31 % con nulidad de contacto paterno y un 30 % registrado de abandono económico de la pensión de manutención de los hijos. Datos extraídos de la presentación “Paternidad en Chile: una evaluación” realizado por Eduardo Valenzuela y Pilar Wiegand desde el Instituto de Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile, en enero de 2015.

en cuenta sus desaires. Esta dinámica es repetida a lo largo de la tradición patriarcal y resalta la diferencia de trato respecto del dado a las mujeres, pues ellos no adolecen de la misma discusión ni se les brindan los mismos insultos que a ellas: “putilla” (del Río, 1998: 14) llamaría Tía Malva a la madre de Carmen. Otro personaje en situación similar será Carlitos, hijo de Malva, que no es sino la reencarnación de ese *Alejandrino* y cuya madre no cesa de proyectar virtudes inexistentes en el niño, al cual el narrador apoda irónicamente: “El presidente de la República” (Del Río, 1998: 12).

Diferencias como estas serán las que marquen los destinos que aguardan a cada uno de los personajes de la obra y sienten las bases escénicas de lo que será su novela. Pues aquello que se sale de la norma, lo excéntrico o diferente que irrita a quien ostenta el poder, en este caso Tía Malva, desencadenará el método de “corrección” de conducta, que, en muchas ocasiones, será el castigo ligado a la comida y el ostracismo, que produce en los personajes sobre los que recae un extrañamiento o alienación que los abyecta hasta de sí mismos.

Muy distinto será el desarrollo en la novela de los personajes que escapan del lugar para no volver, como Tío Pedro o la madre del narrador, que huyen de los preceptos y el lugar que trata en vano de controlarlos. Estos formarán parte de los que optan por el exilio exterior para no sufrir el interior, serán los excéntricos indómitos.

3.2 *Identidad autogestionada*

El caso expuesto en *Lumpérica* es radicalmente distinto, pues aunque tanto la protagonista como el resto de los seres se encuentran ligados al margen, y forman parte del limbo que escapa al paradigma social establecido, la acción de estos no se limita al sufrimiento por estigma. Tanto es así que la propia L. Iluminada se autoestigmatiza:

Pier de luz, patio, trampa de seguro.

Qué curiosa disposición esta. Yace en la plaza e hipoteca la soltura que rinde a su apuesta. Transa para lograr abastecer su lujo chocante en los tramados grises que la envuelven. Se estigmatiza hasta extender su frase. (Eltit, 1983: 169).

Eltit describe unos seres que desde el ostracismo reclaman su existencia, que desde el margen se yerguen. Una de las herramientas principales que utiliza para la caracterización de estos seres es su relación con la comida. Así,

en el episodio 4.6., utilizando la metáfora de los perros quiltros⁸, deriva el discurso hacia los mestizos, los callejeros, aquellos cuyo origen está cuestionado por los prejuicios o cánones sociales y que sufren como consecuencia una propensión a la precariedad económica o alimenticia, así como exposición al estigma. Habla así de sus hábitos alimenticios afirmando que:

Comen los restos
 Pero en cambio la perra huele en perversidad este alimento
 Su olfato se arrastra en el cemento, su puntudo hocico/su
 rosada lengua perruna en la lambida [...]
 la perra entrega su collar de plata: [...]
 danza su trutruca en festival
 la perra también amaestrada danza
la quiltra (Eltit, 1983: 86-87).⁹

Mediante esta metáfora y el uso de la máscara, revela una escena de identidades de margen y periferia que se alimentan de los restos en sentido literal pero también figurado. En estas líneas vemos, en primera instancia, identidades modelándose a través de los restos de otras identidades, lo cual nos indica precariedad.

Si en *Óxido de Carmen* la alimentación escasa o repulsiva que ofrece Tía Malva a la protagonista desemboca en el rechazo de esta y de sí misma, en *Lumpérica* L. Iluminada se recreará en su identidad, retroalimentándola, literalmente, con su propio cuerpo:

Dice- Tengo sed- en la plaza, mientras se alimenta de sí, de su excedente y sus ropas manchadas se prenden con la caída del luminoso. Se abraza a sí misma. Se lame las manos nuevamente y aún sus manos húmedas de saliva frotan sus brazos (Eltit, 1983: 15).

El vínculo, pues, entre alimento e identidad queda asentado desde el inicio de la obra y retrata la voluntad de la protagonista de generar no solo su propia identidad, sino también su propio espacio.

⁸ Nombre común que se da en Chile al perro mestizo o falto de pedigrí.

⁹ Se mantiene el formato original del alineado de la obra de Eltit, puesto que cobra significado en cuanto a su innovación literaria.

4. La retórica gesticular de la comida

A lo largo de estas dos obras se describe la relación con el alimento ubicándola entre dos puntos distantes: el placer y el dolor. Estos dos polos que *a priori* son opuestos se manifiestan fundamentalmente en un arco de sensaciones y actitudes que oscilan entre una y otra, o bien las llevan a la hipérbole.

4.1 *El placer*

En *Óxido de Carmen*, el placer es plasmado en su máximo grado en la relación erótica que tiene la protagonista con el narrador. Cuando este habla de lo mucho que le gusta Carmen, afirma: “Me muero por Carmen. Es como tomarse un vaso de fuego” (Del Río, 1998: 33) y cuando le pide que le muestre los senos, cabe recordar, la petición va escondida “en un pan, a la hora del almuerzo” (Del Río, 1998: 33), ese deseo está relacionado con el alimento. Si bien lo descrito no es tan placentero por la cualidad sensual de lo ansiado como por el carácter pecaminoso de lo prohibido. Así, también confiesa el narrador como uno de sus entretenimientos más placenteros:

Ir a robarle huevos [al tío Ascanio] para chuparlos hincándoles un alfiler [...] sumiendo al tío en una magnífica perplejidad cuando los tomaba en la mano [y] veía que unos pesaban y otros no (del Río, 1998: 21).

Descripciones como esta nos revelan que la sensación de placer no reside en sí, o no tan solo, en el alimento *per se* sino en el consumirlo sabiéndolo prohibido¹⁰. Esto nos lleva al siguiente punto de encuentro que es el placer de evadir el control impuesto y poseerlo uno mismo.

En *Lumpérica*, Eltit presenta varias escenas que se valen de la ambigüedad o ambivalencia del campo léxico-semántico de la sexualidad y el alimenticio para ahondar así en la realidad del cuerpo consumido y el juego de identidades que ello implica, tal como describe en las primeras páginas de la obra: “Por eso como enajenados la buscan y lamen su cuerpo” (Eltit, 1983: 34).

Además, la autora sugiere una protagonista que no cede en su empeño por mantener el control sobre su identidad, aunque la estrategia para ello sea, en ocasiones, practicar un descontrol autoinfligido sobre su persona; así lo

¹⁰ Para profundizar en el componente de lo prohibido del placer, se sugiere el texto de Bataille: *Breve historia del erotismo*, referenciado en la bibliografía en (Bataille, 1970).

muestra cuando, en la obra, L. Iluminada se alimenta de sí misma o cuando con espasmos, aparentemente involuntarios, se sitúa en el centro de la escena.

4.2 *Ansiedad y avidez*

Del placer y lo prohibido llegamos a los conceptos de ansiedad y avidez (alimenticia), dos componentes que en desmedida y contexto proclive juegan un papel fundamental en algunos desórdenes alimenticios. En *Óxido de Carmen*, Tía Malva se afana por controlar los instintos de apetencia de la protagonista, especialmente los de carácter sexual, pero también de todo aquello con lo que esta pueda sentir placer, pues lo califica de pecaminoso. Esto incluye, claro está, las conductas al alimentarse. Sin embargo, Tía Malva tampoco sigue por completo estos códigos ya que la novela revela cómo tras picotear vagamente el plato del almuerzo con aptitud inapetente o de rechazo, “[termina] comiendo siempre una especie de quesillo en la despensa” (Del Río, 1998: 25). Tanto el acto de rechazar la comida en primera instancia, como el de irse a la despensa para comer otros alimentos a hurtadillas podría recordarnos a un episodio de atracón, característico en trastornos como la bulimia nerviosa¹¹ o el trastorno por atracón¹². Sin embargo, aunque no cumple todos los criterios diagnósticos, como el vómito autoinducido, o al menos esto no se refleja en la obra, sí responde a la lógica de conductas compensatorias, en este caso reflejadas en el sistema de expiación de culpas que implementa, mediante las purgas de conciencia. También responde a un pilar fundamental de su sistema moral: las apariencias, pues en público no muestra esa avidez alimenticia.

Eltit, en cambio, presenta esta avidez, no en momentos concretos y efímeros de los personajes, sino en actos prolongados de suma recursividad, casi a modo de estereotipia, tanto que acaban por formar parte del personaje. Estos actos continuos, como cuando la califica de “trastornada, [mientras estaba] mordiéndose los bordes del vestido” (Eltit, 1983: 73) o cuando muestra cómo se chupa de forma recurrente a sí misma, “se lame las manos nuevamente”

¹¹ Caracterizada por episodios recurrentes de atracones, comportamientos compensatorios inapropiados recurrentes para evitar el aumento de peso que se producen al menos una vez a la semana durante tres meses, la autoevaluación se ve indebidamente influida por la constitución y el peso corporal y la alteración no se produce exclusivamente durante los episodios de anorexia nerviosa. Según el *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (2013).

¹² Para una mayor profundización se recomienda la consulta del DSM5 referenciado en la bibliografía.

(Eltit, 1983: 15), van dibujando la figura de la protagonista de forma performática, en puros actos.

4.3 *El rechazo*

En el polo opuesto de la apetencia y aceptación del alimento, se encuentra el rechazo de este, y, en último extremo, negar por completo la ingesta de comida. El rechazo del alimento o la fingida inapetencia, como acto ligado a la dignidad y altura moral, es un *continuum* en el comportamiento de Tía Malva; así, frente a los demás, “Se la veía tan sigilosa para caminar como para comer, rodeaba su plato de una serie de picoteos cautelosos” (Del Río, 1998: 25), y en varias ocasiones relaciona el estado anímico directamente con la apetencia alimenticia, “diciendo que con las últimas cosas sucedidas se le había quitado el ánimo de comer” (Del Río, 1998: 37), eso sí, “nunca decía hambre” (Del Río, 1998: 37), como si el hecho de alimentarse no formara parte de las necesidades vitales del ser humano, aun menos de una mujer.

Sin embargo, el rechazo absoluto a la ingesta de comida lo encontraremos en Carmen al final de la novela, motivado por el miedo y la culpa, como analizaré en el apartado posterior, dedicado al secuestro corporal. Este es el punto principal en el que difiere la obra de Ana María del Río de *Lumpérica*, ya que, aunque en la novela de Eltit, L. Iluminada reconoce en el “anhelo general” (Eltit, 1983: 31) del Lumpérito una nota de “perversidad gestual” (Eltit, 1983: 31), su protagonista no identifica el placer con lo pecaminoso y la culpa, ni lo rechaza abiertamente como hace Carmen. A través de la obsesión corporal desmedida que la misma L. Iluminada lleva a cabo en sus estereotipias, Eltit va mutando su identidad en un sujeto que se recrea en el “lamer” sus heridas, en reconocer su identidad creada a base de cortes, de opresión y tortura. Se reafirma en su deseo. Gracias a esta recursividad, la autora le transfiere el poder a la protagonista de darles un nuevo significado a estas marcas, haciéndola dueña de sus llagas, dándole el control. Así, *Óxido de Carmen* muestra el retrato de una caída y *Lumpérica* el de un levantamiento.

5. **Cuerpo secuestrado: el retrato de dos identidades**

En ambas novelas se relata la violencia sobre el cuerpo de la mujer, sin embargo, hemos de tener en cuenta que el modo en que esto influye en sus identidades es radicalmente distinto, pues las protagonistas se encuentran

en contextos similares, pero no idénticos. Tanto la decisión de Ana María del Río, de tomar como protagonista a una niña preadolescente, hecho que la hace mucho más voluble y vulnerable a los cambios conductuales que le quieren aplicar, como la de Eltit de mostrar a una mujer adulta que somete con el peso de su realidad maltrecha al poder, y pone en jaque al sistema que trata de desarticularla, revelan dos desarrollos diferentes de sus identidades.

5.1 *El retrato desvanecido*

En *Óxido de Carmen*, la figura de la protagonista va desde una exuberancia que el narrador venera “Pero tus pechos son maravillosos, no podridos” (Del Río, 1998: 36) hasta un cuerpo boceto, una silueta vacía, fruto de una anorexia, prácticamente inoculada. Lo mismo sucedería con su autonomía de pensamiento y su voluntad, poco a poco se iría doblegando, desdibujándose:

¿Tú crees- me preguntó, abrazándome-que será pecado esto? Me miré el domingo al espejo y me toqué un pecho al vestirme. [...] Además se me hinchan cuando pienso en ti. Qué grandes los tengo, ¿no crees? / [Responde el narrador para sí] Yo no lo creía; estaba más hundida que nunca. (Del Río, 1998: 58).

La protagonista presenta una clara distorsión perceptiva de la realidad, producida por las constantes revisiones del Libro Negro del Examen de Conciencia y los discursos sobre pecado y culpabilidad que recibe, tanto es así que acaba por pedir al narrador que la confiese: “Confíesame-pidió- tú eres hombre. Puedes absolverme por mientras” (Del Río, 1998: 58). Tras ser confesada por él “Carmen se arrodilló” (Del Río, 1988: 56). En apenas tres líneas, se nos muestran dos evidencias cruciales para la obra: la primera, el estatus de superioridad moral del que gozan los hombres, por el mero hecho de ser hombres y la segunda que la protagonista había claudicado ya ante cualquier atisbo de recuperar su identidad perdida. Parejo a la pérdida del carácter antes definitorio de la protagonista, se va dando una pérdida de peso en ella, conforme va rechazando comida:

Todo le daba remordimientos (el librito negro de Tía Malva era poderoso) [...] tocar la fruta [...] la vi llorar a gritos por haber pasado la mano por un plato de frambuesas, más aún por recordar haberla pasado. El olor a pan recién hecho le causaba horror (Del Río, 1998: 59).

Esta pérdida progresiva de identidad se ve intensificada por el momento en que se corta el cabello por encima de las orejas afirmando: “Es que al peinarme me toco el cuello y me da una cosquilla que sé que es pecado” (Del Río, 1998: 59) y acaba por diluirse cuando, cada vez con menos peso, dice que ya le resulta difícil “pensar en cosas malas” (Del Río, 1998: 62). Este es el esqueleto psicológico y físico que acabaría por conformar la identidad de Carmen en una inexistencia.

Cabe destacar que los métodos de autolesión, utilizados recursivamente por la protagonista (lavarse las manos hasta dañarlas o rechazar la ingesta de comida), implican no solo un castigo, sino que también revelan una muestra de control. A estos efectos, el perfeccionismo o estar demasiado centrado en las reglas puede revelar un factor de riesgo¹³ en cuanto a los desórdenes alimenticios. Esto sería lo que le sucede en cierto grado a Carmen, potenciado por el Libro Negro del Examen de Conciencia de Tía Malva que dictaba tales reglas y decidía lo que era pecado y lo que no. Llegados a este punto, se da la sublimación de la muerte o del suicidio. Afirma la protagonista que “ya falta poco” (Del Río, 1998: 63), “ya casi no peco” (Del Río, 1998: 64) hacia el final de la novela, anunciando su muerte.

Esta sublimación del suicidio, de la muerte, como una liberación, pero también como una purificación absoluta, es la cúspide de la desaparición identitaria. Es un fenómeno no poco habitual en la actualidad. De hecho, uno de los mayores problemas, con gran dificultad de rastreo, ante la prevención de trastornos alimenticios y su seguimiento, son las redes sociales, pues se han dado casos de plataformas donde personas con desórdenes alimenticios se animan unas a otras a perder peso y/o a realizar purgas nocivas para su salud, hasta los últimos términos¹⁴. En estos foros se premia el control y contribuyen al declive de las pacientes que profundizan su trastorno. Además, es sumamente peligroso, pues si el hábito de comer en familia o en un grupo considerado de confianza genera una relación comunitaria en torno al alimentarse, de la que Carmen se ve privada debido a su encierro, estos foros generan un vínculo ante la realidad de no ingerir comida. Así, la protagonista de *Óxido de Carmen*, cuya única compañía constante (su foro particular moral) es el Libro Negro del Examen de Conciencia, se ve afectada por los constantes

¹³ A efectos de estudios relevantes sobre los factores de “perfeccionismo”, “autocontrol” o “necesidad de control” en los trastornos alimenticios se recomiendan los estudios de Slade publicados en 1982, así como los de Fairburn y Shefran y Cooper del año 1999.

¹⁴ Estos foros se volvieron muy populares alrededor de los años noventa cuyos nombres son Pro-ANA y Pro-MIA y se dedicaban a hacer apología de la anorexia y la bulimia.

juicios de Tía Malva, (ligada a una comunidad religioso-social que comparte unos preceptos morales comunes), hasta llegar a su fin, en una inexistencia plena, libre de pecado.

5.2 *El retrato dislocado*

El retrato de L. Iluminada es significativamente distinto, parece más un dibujo de corte vanguardista, cargado de dinamismo, a lo *Desnudo bajando las escaleras* de Marcel Duchamp¹⁵, o *Cruel Prying* de Katherine Dreier, artista feminista vanguardista que en su crónica de viaje¹⁶ habla ya de la misoginia sufrida por ser artista y mujer soltera y relata un pasaje en el que acaba por sentenciar: *They could no place me, so they avoid me*¹⁷ (Dreier, 2016). Algo similar le ocurría tanto a Carmen como a L. Iluminada, no encajan en el esquema, no pueden ubicarlas. Eltit, por su parte, describe en su obra la silueta multiforme de la protagonista, una ilustración confusa pero no confundida (confusa para los espectadores, pero nítida para la protagonista). L. Iluminada guarda cierta semejanza con la descripción de la plaza de las primeras páginas de la novela:

Su figura se devuelve engañadora bajo los rayos que convergen hasta su centro. Pero no está sola allí. Todas sus identidades posibles han aflorado por desborde-clavando sus puntos anatómicos- sobrepasándola en sus zonas (Eltit, 1983: 9).

Eltit muestra en estas líneas su interés por las identidades surgidas del margen, en la difusa línea fronteriza de lo permitido, y revela el exceso “sobrepasándola” como herramienta para hacerse un espacio en la escena. Describe la novela que Lumpérica “Se retuerce en espasmos en el máximo de su energía” (Eltit, 1983: 15), como muestra de la desmesura que le hará un hueco, le otorgará un lugar:

L. Iluminada tampoco permanece ausente del espectáculo. [...] Ella, plenamente teatral por la observación de sus movimientos, camina erguida hasta el

¹⁵ Téngase en consideración la controversia relativa a la autoría de algunas de las obras del artista como *La fuente* (1917) y las complejas acusaciones de que la autora original de esta fuera una mujer. (BBC, 2018).

¹⁶ *Five Months in Argentina from the Point of View of a Woman*, ‘Cinco meses en Argentina desde el punto de vista de una mujer’.

¹⁷ No podían ubicarme, así que me evitaban [traducción propia].

centro de la plaza para detenerse bajo la luz del luminoso que la alumbra por intermitencias. Así se gesta su primera toma filmica:

Ella está en el centro de la plaza, [...]. Los cuerpos bullentes de ros desarrapados que, por efectos de luz de un luminoso [...], produce en la piel un tinte [...] distorsionado y fantasmagórico. Pudiera ser quizás una toma orgiástica por la acumulación de tanto cuerpo, pero, en el cuadro aparece más bien la pureza de la bautizada. Se incluye también en el ritmo de escena el inherente erotismo para la plasticidad de la mirada. (Eltit, 1983: 11-12).

Dos cuestiones se desgajan de esta intervención: la primera, el carácter performático, multidisciplinar e híbrido de la obra y de los actos que llevará a cabo la protagonista y la segunda, que una identidad está por nacer y nombrar. Pero ¿de qué forma puede L. Iluminada generar su propia identidad? Lo hará, fundamentalmente, a través de dos recursos: la autolesión y la mutación.

5.2.1 *La autolesión o desafío*

La muestra de autolesión de L. Iluminada se refleja en varios momentos de la obra, sin embargo, uno de los más característicos es el corte de pelo que se realiza y que implica un cambio, o borrado identitario:

Fue hacia el centro de la plaza y parada bajo el alero del luminoso comenzó a cortar sus cabellos. Su pelo caía sobre el suelo copando el alrededor. Su cabeza articulaba ros movimientos rotatorios para así, con sus manos, llegar hasta la nuca, lo que para ella era difícil. Su frente y sus hombros estaban totalmente despejados. Ya el pelo estaba pegado al casco de su cráneo. Se interrumpió. [...] Respiró intensamente. Nuevamente [...] recomenzó con sus cortes irregulares. A pedazos aparecía su casco blanquecino. Los huecos en su cráneo eran notorios. [...] Estuvo de pie un rato más en el centro de la plaza. Finalmente caminó hasta un banco, tomó la bolsa, y se sentó en uno que estaba bajo un farol. Sacó nuevamente el espejo. Guardó las tijeras. Se miró levantando e inclinando el espejo. [...] Sacó nuevamente la tijera para repasarse un sector de la frente que quedó casi totalmente rapado, porque el pelo no desaparecía totalmente. (Eltit, 1983: 194-195)

Esta escena de cortar su cabello, podría ser una mera muestra de rechazo al deseo, como en *Óxido de Carmen*, o de claudicación a los preceptos morales impuestos, pero el contexto en que sucede lo convierte en un acto muy distinto al de Carmen.

L. Iluminada lo hace frente al luminoso, es más, se desplaza hacia el centro de la plaza para estar bajo su alero. Esto indica que más que una pérdida de identidad es un desafío. Eltit nos anuncia la provocación implícita en la muestra del corte.

Además del hecho del reto, Eltit nos propone una toma de espacio, no solo en el desplazamiento hacia el centro sino en la ocupación de su acto “su pelo caía sobre el suelo copando su alrededor”. Cada paso de L. Iluminada configura una coreografía orquestada y ejecutada a la perfección para reclamar su identidad abyectada¹⁸ y el espacio que le dé cabida. Es la toma de visibilidad del discurso.

Cabe destacar que la autolesión formaba parte de los actos performáticos de la propia Diamela Eltit en época del CADA, y que tanto en una como en otra suponían una muestra efectiva, un reclamo de atención para su discurso, con más de una lectura. Además, las marcas que presenta Lumpérica son similares o idénticas a las representadas fotográficamente en la autora del texto¹⁹, muestra de la apuesta práctica de Eltit. Esta potenciación del carácter performático de la obra se debe a la identificación entre la autora y protagonista, pues ambas juegan con el fragmento y lo somatizan en su cuerpo.²⁰

Si Carmen se autocastigaba, reproduciendo los refuerzos negativos de Tía Malva y somatizando la culpabilidad que sentía en forma de represalia, L. Iluminada lo hará con otro propósito, reafirmar que es ella la que puede infligirse tal daño y que, por ello, es dueña tanto de la herida como de su cicatriz, es decir, de su cuerpo: “Porque alguno podría decir que nadie quemaría su propia mano por una simple mirada/ah si tú dices eso es que no sabes nada de la vida” (Eltit, 1983: 31).

5.2.2 *La mutación o animalización*

El otro recurso que utiliza Eltit para generar la identidad de la protagonista es el de la animalización. Mediante la identificación de la protagonista con un

¹⁸ Como definición de lo abyecto tomaré la dada por Julia Kristeva: “es radicalmente un excluido” (Kristeva, 2004: 8).

¹⁹ Cabe recordar que la presentación de *Lumpérica* constituyó en sí un acto performativo.

²⁰ Otras artistas como Cindy Sherman (fotógrafa) también utilizarían su cuerpo como catalizador visual de las realidades que querían mostrar. Asimismo, lo llevarían a cabo desde la *performance* artistas como Orlan (Mireille Suzanne Francette Porte) a través de las intervenciones quirúrgicas en su cuerpo o Marina Abramovic’, explorando la frontera y límites del cuerpo y mente humanos.

animal, o varios, según lecturas, la autora produce una demarcación de las clasificaciones humanas:

De animal giro pasea lentamente como si de verdad estuviera ante una oferta, para el lumpen dispuesto se mosquea, sus ancas tiemblan para transportarlo: se mancha, se enancha, engorda, se robustece para soportar bien esa montada, se acerca los relincha, los muge raspa el cemento con esas pezuñas/ da trotes/ galopes para enardecerlos, está tentándolos con esos asuntos. Pero empalaga esta nueva estampa y antes de eso se echa suavemente cerca de ellos: dobla sus patas hunde su cabeza contra el pavimento, muge de suave tono o es maullido de seguro, cerca de su ronroneo acude al pasto como contrafondo y suda por su nueva estampa/ por el frío anhela fusión lumpérica, pero se queda pastando por codicia; mira de lejos esas otras formas, lame en sus ancas la falta de ese peso/ sin la montada su facha es incompleta (Eltit, 1983: 53)²¹.

También escapa a los márgenes de corrección humanos que constriñen la expresividad, pues “muge” y “relincha” y se rebela contra el encorsetamiento del espacio que debe ocupar su cuerpo, tal como refleja la cita “se ensancha, engorda, se robustece”. Además de romper con los cánones físicos, derriba también la barrera de los preceptos de moralidad encarnando la tentación mencionada en el texto, así como atenta contra el concepto de pureza manchándose.

También desafía la medida del movimiento en escena mediante los trotes y galopadas y hace frente a la hegemonía y mediante el anhelo de lo híbrido de la “Fusión lumpérica”. De este modo, vemos que logra llegar al centro del espacio siendo margen: “De animal modo obtiene la estadía” (Eltit, 1983: 53)²².

La autora advierte del peligro de sometimiento que entraña la codicia, y en los sucesivos párrafos nos muestra un debate entre la mansedumbre dócil y la rebeldía indómita. Sin embargo, aunque la ignoren, “no cesa en sus necesidades, sabe que la partida es dura para quebrar sus anticuados ritos” (Eltit, 1983: 57). Relata entonces cómo trata de tentar a la luz eléctrica y entonces los pálidos la omiten, pero es una omisión calculada. Pues lo que ella pretende es “llegar de pleno a la autonomía del refulgir sin impedimento, sin más luz que la de sus propios cueros” (Eltit, 1983: 60). Así, a través de la mutación y la

²¹ Las citas de los dos párrafos posteriores pertenecen a la misma referencia, puesto que su origen es el mismo texto, no se han vuelto a referenciar para evitar redundancias y entorpecimiento en la redacción.

²² Esta animalización podría recordarnos a la intencionalidad que Dona Haraway presenta en su “Manifiesto Cíborg”, parte de la obra *Simios, Cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (2020).

“multiformidad animalesca” (Eltit, 1983: 61), representa Eltit la lucha desenfadada por la identidad y la resistencia del discurso al sometimiento, en una compleja metáfora que pareciera ser un rodeo, doma, o marcado de reses que desembocaría finalmente en la sentencia de “si la yegua se cae / si el animal se quiebra es inservible” (Eltit, 1983: 65).

6. El sometimiento de la muerte

6.1 *Necropolítica y el secuestro narrativo*

El proceso de desaparición de Carmen en la obra de Ana María del Río está marcado por la cautela y el secretismo. La tutela de Tía Carmen y el encierro al que se ve sometida la protagonista le restringen por completo cualquier tipo de contacto con el exterior, a no ser las selectas y canónicas visitas que Tía Malva le lleva o los breves encuentros que logra tener con ella el narrador: “Sigiloso entré donde tenían a Carmen, un día, a pesar de la prohibición y de los castigos del internado que pesaban sobre mi cabeza” (Del Río, 1998: 57).

El narrador es plenamente consciente de que hay una profunda niebla que esconde una realidad que, a ojos de Tía Malva, ha de ser erradicada o abyeitada. También reconoce perfectamente el debilitamiento que está sufriendo Carmen: “Nunca la vi tan débil [...]. Su hermoso cuello de insolencia lustrosa había desaparecido. [...] había enflaquecido de una manera increíble” (Del Río, 1998: 57) y reconoce amarla abierta y desafortadamente.

Por ese motivo, cuando esta se suicida no soporta que intenten empañar el suceso. Pues había visto con sus propios ojos el abatimiento de Carmen y su proceso de inanición, “Carmen se estaba quedando cada día más delgada, porque botaba los guisos por el lavatorio y no comía ni las manzanas ni los alfajores que yo le guardaba” (Del Río, 1998: 61), y se martiriza por no haber estado presente el día que ocurrió: “Una maldita tarde, en que yo tenía que andar lejos en la talabartería [...]” (Del Río, 1998: 63).

El desenlace de *Óxido de Carmen* está indefectiblemente marcado por la necropolítica²³, pues el secuestro del relato de su suicidio es también una violencia ejercida sobre el suceso de su muerte: “Nunca, ni en cocinas ni en sobremesas se me quiso contar cómo fue” (Del Río, 1998: 63).

²³ Término acuñado por Achille Mbembé en *Necropolítica* (2006), partiendo del concepto de biopoder propuesto por Michael Foucault.

Y esta incertidumbre de no haber cerrado el capítulo de su muerte, permanecer en la ignorancia de cómo fue su caída, es, a pesar del paso de los años, una herida abierta en la vida del narrador que se resiste a dejarlo pasar sin explicación alguna:

Pero yo no quiero que me franeleen el cerebro. Estoy seguro de que Carmen tiene que haber realizado algo un salto final sacándose la costra que la atormentaba, una acrobacia de su alma. No se puede haber ido, como con maletas, abandonadora, como se me quiere hacer creer (Del Río, 1998: 64).

De hecho, aunque no lo diga explícitamente, el narrador no reconoce su muerte, parece mantenerla en vida, e incluso interactuar con ella, con su recuerdo en el día a día:

Mi técnica, mi TIC, mi vida, es mirar disimulando hacia el Escape, entre el calor del cine, donde me observa Carmen burlona, imitando el ruido de las pastillas de menta que tengo en la boca haciéndome señas de que Tía Malva nos espera a comer.... (Del Río, 1998: 66).

Este silencio que ensombrece la muerte de Carmen, y que constituye un acto de violencia contra su muerte, modifica el relato y daña la identidad de la protagonista incluso después de haber muerto, pues solo deja indemnes las conductas de los perpetradores, ya que, tal como afirma Ainhoa Vázquez Mejías nos encontramos ante un “suicidio feminicida” (Vázquez Mejías, 2020: 107-123), y, a la luz de la definición de Diana Russel de femicidio: “prácticas en las que se permite la muerte de mujeres producto de actitudes o instituciones sociales misóginas” (Russell en Vázquez Mejías, 2020: 120), los ejecutores somos todos, como piezas del engranaje patriarcal que nos delata.

6.2 *Lumpérica* o el eterno retorno

El final de *Lumpérica* propone un carácter circular en cuanto a la ambientación de la novela, pues esta sitúa prácticamente toda la obra en nocturnidad en la que el Luminoso y la luz eléctrica son los coprotagonistas. Eltit retrata la lucha y múltiples caídas de L. Iluminada en el texto, mientras sucede la noche, incluyendo en su relato reflexiones, poemas, acotaciones de teatro e indicaciones fílmicas, incluso registros fotográficos de la propia autora.

Todos estos sucesos se relatan en el marco general de la caída y el transcurso de la noche que funciona como un catalizador de lo oculto, de lo prohi-

bido, el lugar (temporal) en el que se desarrolla lo abyecto. A la par, la plaza, escenario por excelencia de la obra, se convierte en un espacio vedado cuando el día capitula.

A través del hurto del espacio público, *Eltit* revela la realidad opacada de una mujer que trata de hacer visible su discurso en una sociedad que no la contempla, que al igual que a Carmen en la novela de Ana María del Río, no la ubica. Es una mujer que no se identifica, no se clasifica con identidad propia o escogida dentro del esquema sociopatriarcal en que está inscrita y sus intentos de rebelarse ante él, son su lucha. Por ello trata de moverse incansablemente, de realizar acometidas multiformes y burlar el sometimiento durante la noche, cuando no hay peatones, antes de que ellos copen todo el espacio de nuevo como ocurre cuando el amanecer regresa y “La gente era ahora heterogénea, mujeres, hombres, estudiantes. Todos ellos iban a alguna parte y los ruidos crecían en el momento en que el día ya estaba totalmente despejado”, mientras ella los observa en su quietud, desprovista de puesto en el espectáculo.

Al hacer que la novela se desarrolle fundamentalmente en el marco de la noche, *Eltit* sentencia la acción de *L. Iluminada* a la repetición, debido a la inevitable sucesión continua de noche y día, como si dos mundos paralelos se sucediesen entre sí albergando diferentes seres mediante el transcurso circular de las jornadas, y la nocturna *L. Iluminada* tratase de hacerse un hueco en la plaza. Sin embargo, el *Iluminado*, le roba la atención y su intento por recrear su identidad se ve postergado: “Se encenderá la luz en la plaza. Seguirá el espectáculo” (*Eltit*, 1983: 138).

7. Conclusiones

Ambas obras proponen una revisión y revulsión frente a la tradición del canon artístico y el papel de la mujer en él. En *Óxido de Carmen*, se ve reflejado en las muestras de interés de la protagonista por géneros artísticos que se extravían de lo estipulado para ella:

Colocaba otros papeles en el atril y apagaba las luces; pero no vas a ver nada, Carmen, cállate, tonto, no metas ruido.

Se sentaba al piano muy derecha, e, imperceptiblemente, las notas de algo que no era la lección se deslizaban piano arriba, [...] la voz de Carmen, ronca, muy lenta [...], resbalando por entre los quejidos y las notas esperadas, armando lo que salía de todas las fuentes de soda de la época: *Blue Moon*. Pero Carmen se

tragaba las notas, revoloteándose en la garganta y trezándolas de pasión entre sus dedos, los pies en los pedales, pequeños pies de la rabia, [...], Carmen, que te van a oír, que vienen, bluuu-muuun... [...], están bajando, pon tus ejercicios, pero en el atril no había nada [...] (Del Río, 1998: 30-31).

Con esta interpretación de *Blue Moon*, Carmen muestra su interés por una música que escapa a los preceptos de la denominada música clásica: el jazz. Desafía de este modo el canon permitido, arriesgándose a sufrir las represalias que implicaría ejecutarlo como forma de liberación y expresividad.

También atenta contra la uniformidad del canon literario la forma misma del texto que propone Ana María del Río, que, en cierto modo, presenta una estructura circular, como *Lumpérica*, pero esta vez desde el recuerdo. Asimismo, *Lumpérica* es una declaración performática y multidisciplinar, que critica también veladamente la cualidad hierática de los preceptos tradicionales literarios y que aboga por un discurso híbrido y fragmentario:

Nombres sobre nombres con las piernas entrelazadas se aproximan en traducciones, en fragmentos de palabras, en mezclas de vocablos, en sonidos, en títulos films. Las palabras se escriben sobre los cuerpos. Convulsiones con las uñas sobre la piel: el deseo abre surcos (Eltit, 1983: 9).

Este interés de la autora por la fertilidad de lo fragmentario y lo híbrido marcará una continuidad:

Me ha interesado el divagar que permite la fragmentación, la pluralidad, la arista y el borde (...) siento que la escritura es tan múltiple y que lo importante es construir ciertos espacios estéticos que porten sentidos. Creo que ahí está el centro del dilema literario (Eltit, 2000: 173).

Además de impulsar estas interesantes propuestas literarias, ambas obras reclaman la visibilidad del discurso secuestrado, investigando en sus relatos la palabra vedada y la memoria impuesta, esta última propugnada por el patriarcado, en instancia de ocultar la previa.

Para ello, estas dos novelas incluyen elementos ligados a la conformación de la identidad y en ellas se reflexiona acerca de cómo esta se alimenta. Tanto los desórdenes alimenticios explícitos o sugeridos en *Óxido de Carmen* como las metáforas presentadas en *Lumpérica*, sacan a la luz, tabúes, y temas vedados, que se encuentran en la grieta y que han sido invisibilizados durante siglos, retrasando su adecuada prevención. Son, además, temas susceptibles de ser analizados, debido a la profunda intervención social que influye en ellos,

y constituyen otra vía de acceso a la investigación del efecto de los lenguajes, los discursos y las identidades recluidas mediante el control. El relato literario y el ensayo son cruciales para ello, pues suponen una fuente testimonial de cómo se perciben estas violencias y un registro de variedades y comparación de los distintos métodos de coerción y coacción que sufren las identidades de las mujeres. Estos dos textos tienen, por lo tanto, además, un gran valor en materia de estudios de género y análisis feminista.

Bibliografía

- Bataille, Georges. 1970. *Breve historia del erotismo*. Montevideo: Calden.
- BBC. 2018 (8 de julio). ¿Realmente el urinario de Marcel Duchamp fue obra del padre del arte conceptual? *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-44741212.amp>
- Del Río, Ana María. 1998. *Óxido de Carmen*. Barcelona: Bronce.
- Dreier, Katherine. 2016. *Five Months in the Argentine: From a Woman's Point of View 1918- to 1919*. 'Cinco meses en Argentina: desde el punto de vista de una mujer 1918-1919'. Trad. Cynthia Margarita Tompkins. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2016.
- DSM. 2013. *Manual diagnóstico y estadístico de trastornos mentales*. 5.ª ed.; DSM-5; Asociación Americana de psiquiatría: 192-195.
- Eltit, Diamela. 1983. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Ornitorrinco.
- Eltit, Diamela. 2000. *Emergencias*. Edición y prólogo de Leonidas Morales. Santiago de Chile: Planeta / Ariel.
- Foucault, Michael. [1975] 2009. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Barcelona: Anthropos.
- Haraway, Donna. 2020. *Manifiesto cibernético*. Madrid: Kaótica libros.
- Jeftanovic, Andrea. 2014. 'Apetito y autoritarismo en Óxido de Carmen de Ana María del Río'. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana* XLIII(2): 84-93.
- Kristeva, Julia. [1989] 2004. *Poderes de la Perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Argentina: Siglo XXI.
- Valenzuela, Eduardo & Wiegand, Pilar. 2015. *Paternidad en Chile: una evaluación. Presentación*. Instituto de Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile, enero.
- Vásquez Mejías, Ainhoa. 2020. 'Óxido de Carmen de Ana María Del Río: un suicidio feminicida'. *Anclajes* XXIV(3), septiembre-diciembre: 107-123. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-2437>